

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

COSME JOSÉ MARQUES DA SILVEIRA

O MÚSICO E SUA ÓPERA:

Narrativas, Memórias e Identidades de Músicos Europeus e sua Influência no
Cenário Musical Brasileiro pós-Segunda Grande Guerra

RIO DE JANEIRO
2012

COSME JOSÉ MARQUES DA SILVEIRA

O MÚSICO E SUA ÓPERA:

Narrativas, Memórias e Identidades de Músicos Europeus e sua Influência no
Cenário Musical Brasileiro pós-Segunda Grande Guerra

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em Memória Social.

Orientadora: Prof^a. Dra. Diana de Souza Pinto

RIO DE JANEIRO
2012

S587 Silveira, Cosme José Marques da.
O músico e sua ópera : narrativas, memórias e identidades de músicos europeus e sua influência no cenário musical brasileiro pós-segunda grande guerra / Cosme José Marques da Silveira, 2012.
306f. ; 30cm

Orientador: Diana de Souza Pinto.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Música - Brasil. 2. Músicos - Europa - Influência - Música - Brasil. 3. Músicos - Europa - Narrativas pessoais. 4. Análise do discurso. 5. Identidade. 6. Sociolinguística. 7. Memória - Aspectos sociais. I. Pinto, Diana de Souza. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 780.981

COSME JOSÉ MARQUES DA SILVEIRA

O MÚSICO E SUA ÓPERA:

Narrativas, Memórias e Identidades de Músicos Europeus e sua Influência no
Cenário Musical Brasileiro pós-Segunda Grande Guerra

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em Memória Social.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Diana de Souza Pinto (orientadora) – PPGMS/UNIRIO

Profa. Dra. Elizabeth Travassos Lins – CLA/UNIRIO

Prof. Dr. Carlos Sandroni – UFPE/UFPA

Prof. Dr. Amir Geiger – PPGM/UNIRIO

Prof. Dr. Leonardo Fuks (suplente) – PPGM/UFRJ

Dedico este trabalho aos músicos de todos os tempos. Aos brasileiros e aos estrangeiros. Aos que vieram para o Brasil e se tornaram brasileiros. Todos imprescindíveis para a construção de nossa música.

AGRADECIMENTOS

À Odette, Noël e Botelho, amigos que tornaram este trabalho especial. Com carinho e interesse, me ajudaram a cada solicitação, tornando o longo trajeto de pesquisa mais prazeroso.

Ao Zenon, meu filho, pelo apoio e interesse em compreender a importância da memória, apesar de tão jovem. À Sonia, amiga que me auxiliou desde as primeiras páginas de meus vários projetos de pesquisa até a última página do texto apresentado à banca de defesa desta dissertação. Lendo e relendo, atenta, foi uma interlocutora perfeita. À minha mãe, Irani, linda. Sua presença é reconfortante e me é muito importante. E ao amigo Acione, sempre presente.

À professora Dra. Diana de Souza Pinto, minha orientadora, que acreditou em meu projeto. Soube me incentivar e acalmar. Tornou-me uma pessoa mais atenta ao mostrar-me toda a riqueza que eu poderia extrair das narrativas de meus entrevistados. Vislumbro que a aproximação da memória com a música ainda dará muitos frutos.

Aos professores Dra. Elizabeth Travassos Lins, Dr. Carlos Sandroni e Dr. Amir Geiger que me deram novo rumo em minha qualificação. Abandonei certezas que estavam me engessando e me permiti novos caminhos e atalhos, o que tornou o meu texto, a meu ver, mais flexível e interessante. Suas contribuições foram ricas e por mim aproveitadas. Ao professor Dr. Leonardo Fuks, amigo que me ajudou em diversos momentos com opiniões coerentes e reveladoras.

À Capes que me contemplou com uma bolsa, o que me permitiu levar a minha pesquisa com mais tranquilidade e facilitou a aquisição do material necessário.

A todos os amigos e professores do Programa de Pós-Graduação em Memória Social que me mostraram que este é um campo de pesquisa importantíssimo. As apresentações dos trabalhos e projetos de meus colegas me incentivaram e, direta ou indiretamente, contribuíram para que a minha dissertação se tornasse mais completa.

“Dans ces murs voués aux merveilles
J'accueille et garde les ouvrages
De la main prodigieuse de l'artiste
Égale et rivale de sa pensée
L'une n'est rien sans l'autre.”
(Paul Valéry)

RESUMO

O presente estudo trata da participação de músicos europeus no meio musical brasileiro e de sua contribuição na criação da memória na dimensão do coletivo em sua área de atuação. A pesquisa tem como recorte espacial e temporal a cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1960. A metodologia foi baseada na realização de entrevistas individuais semiestruturadas gravadas em áudio com Odette Ernest Dias, Noël Devos e José Botelho, músicos chegados ao Rio de Janeiro no início da década de 1950. Mas os dados coletados nas entrevistas passaram a representar apenas parte do *corpus*, visto que a proximidade do pesquisador com os entrevistados permitiu interação constante durante todo o processo da pesquisa, ajudando e interferindo nas análises realizadas. As relações sociais estabelecidas e vividas por esses músicos foram documentadas e analisadas a partir do conceito de memória coletiva segundo Halbwachs (1990); os dados coletados foram analisados pela vertente sociointeracional da análise do discurso que permitiu examinar as formas e a constituição das trocas sociais na construção das identidades sociais. As principais categorias utilizadas nas análises são as de *enquadre* (Goffman, 2002), *alinhamento* ou *footing* (Goffman, 2002), *convenções de contextualização* (Gumperz, 2002) e *esquemas de conhecimento* (Tannen e Wallat, 2002). Duas questões foram assumidas como centrais: como é discursivizada a contribuição desses músicos para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil em suas narrativas? E, como são construídas as identidades desses músicos em suas narrativas? Como resultado, foi possível verificar a importância dos entrevistados, por suas palavras, para a difusão de seus instrumentos em nível nacional, resultando no aumento da exigência técnica e artística dos demais profissionais da música, no aumento de alunos interessados no estudo da música e, sobretudo, em uma maior demanda aos compositores brasileiros, que passaram a escrever mais obras para o fagote, para a clarineta e para a flauta em razão da atuação diferenciada dos entrevistados no meio musical.

ABSTRACT

This study deals with the involvement of European instrumentalists in the Brazilian musical scene and their contribution to collective memory in their area of activity. The research focuses on the city of Rio de Janeiro between 1940 and 1960. The method adopted involved holding and recording semi-structured interviews with Odette Ernest Dias, Noël Devos and Jose Botelho, three musicians who arrived in the city in the early 1950's. However, the recorded interviews represent only part of the *corpus*, as the proximity between the researcher and the interviewees enabled a continuous flow of interaction throughout the research process, both helping and affecting the analyses undertaken. The social ties established and experienced by these musicians were documented and analyzed using the concept of collective memory conceived by Halbwachs (1990). The data gathered were also analyzed using the social interaction approach to discourse analysis, which serves to examine the form and constitution of social exchanges in the construction of social identities. The main categories used in the analyses were *framing* (Goffman, 2002), *footing* (Goffman, 2002), *contextualization cues* (Gumperz, 2002) and *knowledge schema* (Tannen and Wallat, 2002). The principal focus was on two questions: How is the contribution of these musicians to the development of classical music in Brazil expressed discursively in their narratives? And how do these musicians construct their identities in their narratives? As a result, it was possible to verify how important the interviewees were, through their words, to the diffusion of their respective instruments in Brazil, resulting in higher technical and musical standards on the part of other professional musicians, increased numbers of students interested in studying music, and especially a greater demand for Brazilian composers, who started to write more works for the bassoon, clarinet and flute as an outcome of the interviewees' different activities in the musical scene.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	MEMÓRIA e IDENTIDADE	17
2.1	MEMÓRIA SOCIAL e IDENTIDADE COLETIVA	17
2.1.1	Teoria e Vivências – um diálogo entre autores e entrevistados	18
2.1.2	A Memória - importância e usos	28
2.2	MÚSICA e ORQUESTRA - aspectos sociais e institucionais	33
2.2.1	A Música - proximidade e desconhecimento	34
2.2.2	A Orquestra - desenvolvimento e consolidação	40
2.2.3	A Música e a Orquestra no Brasil	43
2.2.4	A Dinâmica na Orquestra	51
3	HISTORIOGRAFIA MUSICAL E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	60
3.1	A CONTRIBUIÇÃO da SEMANA de ARTE MODERNA de 1922 e VILLA-LOBOS	63
3.2	A REVOLUÇÃO de 1930, a ERA VARGAS e os COMPOSITORES NACIONALISTAS	67
3.3	OS DEZESETE ANOS da DÉCADA de 1950	77
3.4	A DÉCADA de 60 - transição e ruptura	83
4	METODOLOGIA e ANÁLISE DAS NARRATIVAS	86
4.1	AS ENTREVISTAS, o TRATAMENTO dos DADOS e a RELAÇÃO PESQUISADOR/ENTREVISTADO	87
4.2	A NARRATIVA e suas ABORDAGENS de ANÁLISE	93
4.2.1	Construção da Narrativa - a análise estrutural	95
4.2.2	Narrativa e Identidade - a perspectiva interacional	100
4.3	APRESENTAÇÃO dos ENTREVISTADOS ATRAVÉS de suas NARRATIVAS	108
4.3.1	“Que som bonito tem o guarda-roupa” - uma questão de gênero	109
4.3.2	“É, eu achava natural, porque, afinal, meus irmãos tocavam” - a família	112
4.3.3	“Mas isso aí vem de Clouet” - o estudo formal	119

4.3.4	“A música, uma maneira de me expressar” - o entendimento pessoal da música	124
4.4	A CONTRIBUIÇÃO para o DESENVOLVIMENTO da MÚSICA no BRASIL	131
4.4.1	“O instrumento de sopro pode ser solista numa orquestra” - a divulgação do instrumento e a formação de alunos	131
4.4.2	“Bom, na verdade eu pensei no seu professor” - o conhecimento e a interação com os compositores	138
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
	REFERÊNCIAS	163
	ANEXO 1 - Transcrição da entrevista com José Botelho	169
	ANEXO 2 - Transcrição da entrevista-piloto com José Botelho	200
	ANEXO 3 - Transcrição da entrevista com Odette Ernest Dias	201
	ANEXO 4 - Transcrição da entrevista com Noël Devos	248
	ANEXO 5 - Roteiro para as entrevistas	290
	ANEXO 6 - Manifesto Música Viva	293
	ANEXO 7 - Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil	295
	ANEXO 8 - Música Nova – Manifesto 1963	298
	ANEXO 9 - Acordo Coletivo de Trabalho (OSB)	300

1 INTRODUÇÃO

O meu interesse pela música clássica (também conhecida por erudita ou de concerto) e a orquestra sinfônica aconteceu em razão de meu contato com músicos que atuavam nas principais orquestras e lecionavam em diversas instituições na cidade do Rio de Janeiro. Aos 18 anos, mal começando a vida acadêmica e já insatisfeito com o curso de engenharia, passei a me interessar de forma mais intensa por música e busquei caminhos para nela me profissionalizar. Pensava: “se eu posso ser engenheiro, eu posso ser músico”. Eu tocava um pouco de violão, aprendido em revistinhas compradas em bancas de jornal, e nessa época, um amigo apresentou-me à clarineta. Alexandre¹ foi convocado para o serviço militar e servia na Base Aérea do Galeão, onde teve contato com os músicos da Banda de Música da Aeronáutica. Um dia me disse: “Cosme, tem um sargento que arrebenta, toca chorinho, jazz em um instrumento de sopro todo em madeira preta. É demais!”.

Não sei exatamente quais caminhos levaram-me à minha primeira clarineta comprada nas mãos do professor José Freitas, mas em 1980 comecei a estudar com o professor José Carlos de Castro na Escola de Música Villa-Lobos e um ano e meio depois com o professor José Cardoso Botelho na UNIRIO: inicialmente em um curso livre e depois na graduação, onde me formei em 1986. Na universidade, além do Botelho, Noël Devos se destacou entre os meus professores. Devos era responsável pelas aulas de música de câmara, aulas que ele sempre ministrou de forma intensa e apaixonada. Deste contato, acabei por me interessar pelo fagote e tornei-me fagotista. Por concurso público, ingressei na Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) em 1989, onde tive a oportunidade de atuar ao lado desses queridos professores e amigos por pouco mais de dois anos antes de suas aposentadorias. Contudo, não deixamos de nos encontrar e tocar juntos em diversos outros conjuntos de câmara, orquestras e em trabalhos eventuais nos anos que se seguiram.

José Botelho, clarinetista, e Noël Devos, fagotista, eram os grandes nomes da música clássica em seus instrumentos. Músicos solistas na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e na OSN, ambos haviam tocado na Orquestra Sinfônica do Theatro

¹ Alexandre Ugarte é engenheiro de telecomunicação. Atualmente trabalha com ecoturismo e turismo de aventura nos Lençóis Maranhenses (MA). <http://www.espiritodeaventura.com.br>

Municipal (OSTM), ensinavam em diversas instituições - na Escola de Música Villa-Lobos, na Escola de Música da UFRJ e no Centro de Letras e Artes da UNIRIO -; participavam de gravações; eram solistas em concertos com orquestras de todo o país; às vezes atuavam também no exterior; faziam inúmeras apresentações com grupos de câmara; recebiam (e ainda recebem) importantes prêmios e convites para ensinar em festivais de música em todo o Brasil; compositores importantes dedicavam-lhes suas obras. Além disso, foram responsáveis por primeiras audições de peças que hoje fazem parte do repertório; tinham, enfim, agenda condizente com o reconhecimento e o imenso prestígio de que gozavam no meio musical.

Logo que passei a frequentar salas de concerto para acompanhar as apresentações de meus professores, percebi o grande número de músicos estrangeiros que tocavam no cenário carioca. Botelho, filho de portugueses, nascido no Brasil, possuía forte sotaque, pois logo aos dois anos de idade regressou com seus pais para Portugal onde iniciou e desenvolveu sua vocação musical; e Devos, francês nascido em Calais, são os meus primeiros e mais próximos exemplos. A partir deles, fui conhecendo músicos de diversas nacionalidades com sotaques e características marcantes. Entre eles, os mais próximos eram Zdeneck Svab, Bruno Gianessi, Odette Ernest Dias, Giorgio Bariola, Rudolf Kroupa, David Evans, Harold Emert, Renato Sbragia e Vladimir Ziguete². Pude verificar que a música de concerto, por suas características técnicas, por se valer de notação precisa e por seu repertório “universal”, admite maior circulação dos artistas que fazem dela sua profissão, o que a torna uma atividade transnacional.

Atuando ao lado de músicos europeus na OSN e, eventualmente, em outras orquestras ou trabalhos, tive a oportunidade de escutar suas histórias que, para mim, sempre foram fascinantes. Estes artistas iniciaram sua formação musical em um período de grande agitação política e transformação social. A Segunda Guerra Mundial foi um marco histórico importante em suas vidas. A posterior vinda para o Brasil, o encontro com outro povo, outra língua, outra cultura e com a música brasileira, o

² Zdeneck Svab (trompista tcheco), Bruno Gianessi (fagotista italiano), Odette Ernest Dias (flautista francesa), Giorgio Bariola (violoncelista italiano), Rudolf Kroupa (contrabaixista tcheco), David Evans (flautista inglês), Harold Emert (oboísta norte-americano), Renato Sbragia (contrabaixista italiano) e Vladimir Ziguete (contrabaixista tcheco).

relacionamento com Villa-Lobos, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, José Siqueira, e outros compositores essenciais para desenvolvimento e reconhecimento internacional da música erudita brasileira, todos esses fatores foram decisivos para que suas narrativas se tornassem ricas e envolventes. E foi exatamente a relevância dessas narrativas que me motivou a desenvolver a pesquisa da presente dissertação intitulada **O músico e sua ópera**: narrativas, memórias e identidades de músicos europeus e sua influência no cenário musical brasileiro pós-Segunda Grande Guerra.

O pressuposto com que trabalho é o de que os músicos estrangeiros, em especial os europeus, contribuíram para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil em um período de intensa institucionalização do ofício. Como membros das orquestras brasileiras, concertistas, estimuladores da escrita para os seus instrumentos e professores, esses músicos participaram (e participam) ativamente do ambiente musical brasileiro. Analisar a construção de memórias da classe dos músicos e investigar como se deu a criação e a sedimentação das instituições, a partir de entrevistas com músicos de orquestra, são os objetivos desta dissertação.

Estes objetivos se relacionam com as questões da pesquisa na medida em que as instituições e os agentes que contribuíram para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil são personagens recorrentes nas narrativas inseridas em entrevistas realizadas por mim com o grupo de músicos selecionado. No processo de análise das entrevistas, a minha expectativa de estar diante de um tema rico se concretizou. Duas questões de pesquisa serão respondidas. São elas: como é discursivizada a contribuição desses músicos para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil em suas narrativas? E, como são construídas as identidades desses músicos em suas narrativas?

O grupo de músicos europeus que me concedeu as entrevistas individuais nas quais narram várias histórias que serão analisadas neste trabalho é formado por José Botelho, Noël Devos e Odette Ernest Dias. A escolha desses músicos teve como critério inicial o fato de terem, todos, chegado ao Brasil há mais de cinquenta anos, após a Segunda Guerra Mundial, no início da década de 1950, e terem atuado ativamente enquanto professores, concertistas e músicos de orquestra.

José Cardoso Botelho, nascido no Rio de Janeiro em 1931, retornou ao Brasil em 1952 após um período de 20 anos em Portugal. Inicialmente trabalhou em São Paulo e em 1958 radicou-se definitivamente no Rio de Janeiro. Botelho, por décadas, foi referência como clarinetista, atuando como primeiro-clarinetista solista nas principais orquestras do Rio de Janeiro (OSTM, OSN e OSB). Como professor, lecionou no Centro de Letras e Artes (CLA) da UNIRIO e, hoje, leciona na Escola de Música Villa-Lobos.

Noël Louis Léon Devos nasceu no norte da França, em Calais, em 1929. Devos chegou ao Brasil em 1952 a convite do maestro Eleazar de Carvalho para atuar na OSB, orquestra onde tocou por mais de cinquenta anos como primeiro-fagotista solista, atuando também na OSTM e na OSN. Devos lecionou na Escola de Música da UFRJ e no CLA da UNIRIO, e na Escola de Música Villa-Lobos.

Marie Thérèse Odette Ernest Dias é flautista e nasceu em 1929 em Paris. Odette chegou ao Rio de Janeiro junto com Devos. Trabalhou na OSB por dezessete anos, tocou na OSN e em diversas orquestras de rádio e televisão, participando de gravações com Silvio Caldas, Elizete Cardoso, Dolores Duran, Tom Jobim, João Gilberto e outros artistas cujos nomes marcam a história da música popular brasileira. Odette é professora titular aposentada da Universidade de Brasília (UnB) e, hoje, leciona no Conservatório Brasileiro de Música.

Para estudar a participação do músico europeu no meio musical brasileiro, optei pelo enfoque sociointeracional para a análise do discurso por compreender a narrativa como construção social, pois as histórias são construídas e narradas em função da situação de comunicação em que nos encontramos (quando, onde e para quem contamos) e de nossos filtros afetivos, sociais e culturais. Escolhi, como recorte espacial, a cidade do Rio de Janeiro, antiga capital federal e centro cultural do Brasil; e, como recorte temporal, o período entre as décadas de 1940 e 1960, sabendo que, em se tratando de memória, este período seria expandido naturalmente, pois falamos de um passado no presente em um constante ir e vir no tempo, segundo o conceito de memória de Halbwachs (1990) e o modelo de estudo da narrativa de Mishler (2002) no que tange à concepção de tempo.

A importância do ano de 1940 está relacionada à fundação da OSB, orquestra que já nasceu com maestro e 17 músicos estrangeiros em sua formação inicial de 94 músicos³. Por ser uma orquestra privada, recebeu os músicos entrevistados e, ainda hoje, recebe a maioria dos músicos estrangeiros que aqui chegam. Este recorte temporal é também importante para compreender o desenvolvimento do ofício do músico de concerto no Brasil. Além da Orquestra Sinfônica Brasileira (1940), foram criadas instituições como a Academia Brasileira de Música (1945), a União dos Músicos do Brasil (1957), a Ordem dos Músicos do Brasil (1960) e a Orquestra Sinfônica Nacional (1961) que comprovam a intensa atividade de organização e as tentativas de conquista e sedimentação de espaço social e político por parte dos músicos. Um destaque especial deve ser dado à atuação do maestro José Siqueira e à sua capacidade de organização da classe neste período.

As narrativas de Devos, Odette e Botelho abordam o ambiente familiar em que cresceram e o início de seus estudos na Europa, o período da Segunda Guerra Mundial, o ambiente cultural da cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960, o mercado de trabalho e seu desenvolvimento, o relacionamento com os compositores. Em síntese, os entrevistados relataram sua evolução artística e musical e sublinharam a importância da música para suas vidas e para a sociedade. As entrevistas, gravadas em áudio e vídeo⁴, a princípio, deveriam seguir um roteiro previamente construído, mas, devido à minha proximidade com os entrevistados, configuram-se, na maior parte do tempo, como conversa informal. Este ponto será aprofundado na seção de metodologia.

Este trabalho está organizado em três capítulos que especifico a seguir. No capítulo 2, Memória e identidade, discuto a Memória Social e sua importância nos dias atuais através do pensamento de Maurice Halbwachs (1990), Norbert Elias (1994 e 2001) e Andreas Huyssen (2004). Refletir como a música de concerto é vivida ou pensada socialmente é um dos pontos que procurei aprofundar na dissertação. Os aspectos sociais e institucionais da música e da orquestra foram desenvolvidos tendo Thomas Turino (2008) e Ernest Fischer (1981) como base. Bruno Kiefer (1997), Mario

³ Cheguei a este número ao analisar as informações contidas no livro **Orquestra Sinfônica Brasileira** de Sergio Nepomuceno Alvim Correa (2004).

⁴ O equipamento de vídeo que utilizei não teve capacidade de armazenamento suficiente; portanto, como explicarei melhor na seção de metodologia, utilizei apenas o material em áudio, restando o material em vídeo como fonte secundária.

de Andrade (1980) e Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956) deram-me subsídios para entender a importância da prática musical no Brasil desde os primeiros anos da colonização portuguesa; e Norman Lebrecht (2002) auxiliou-me no entendimento das relações pessoais e profissionais que ocorrem no interior da orquestra sinfônica.

No capítulo 3, Historiografia musical e contextualização histórica, volto-me para o ambiente histórico do Rio de Janeiro que recebeu os músicos entrevistados. Apesar de terem chegado ao Brasil no início da década de 1950, não há como situá-los sem fazer a retrospectiva da primeira metade do século. Apresento, por conseguinte, o Centro Musical do Rio de Janeiro, embrião da organização sindical dos músicos no Brasil, criado em 1907, discorro sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a importância de Mario de Andrade, passo pela Revolução de 1930, período de algumas conquistas institucionais da categoria dos músicos de concerto, sendo paradigmática a criação da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal (OSTM). Sigo pelas décadas de 1940 a 1960, época de embates, manifestos e da criação de importantes instituições, tendo José Siqueira como figura de destaque. Durante todo o período estudado, apresento os compositores que ajudaram a sedimentar e divulgar a música brasileira de concerto, entre eles, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, José Siqueira e Mozart Camargo Guarnieri.

No capítulo 4, Metodologia e análise das narrativas, explico as bases teóricas da análise do discurso de vertente sociointeracional (GOFFMAN, 2002; GUMPERZ, 2002; TANNEN, 2002), que permitem examinar as formas e a constituição das trocas sociais na construção das identidades sociais. Nesse capítulo, analiso ainda segmentos selecionados das entrevistas e obtenho elementos para responder às perguntas de pesquisa por mim formuladas. Em termos de estruturação textual, esta dissertação se constrói com a inserção de trechos das narrativas coletadas ao longo de todos os seus capítulos.

Uma pergunta importantíssima também contribuiu para o início desse trabalho: Quem é ouvido na música? A historiografia da música é enorme, tanto nacional quanto internacional, mas, na maior parte das vezes, o historiador e o musicólogo aprofundam-se na pesquisa para compreender como as obras e seus compositores contribuíram para o desenvolvimento da música. A literatura traz também a biografia de

compositores, regentes e de alguns intérpretes singularizados, normalmente pianistas, para falar de música através de suas vidas. Essas biografias, por vezes, têm apenas o intuito de criar ou fomentar os mitos já existentes no mundo da música. O mundo acadêmico pouco se atém à pesquisa e à oitiva dos “músicos de fileira”, músicos que têm como atividade principal tocar nas orquestras sinfônicas, mesmo sendo esses músicos peças-chave do ponto de vista sociológico para a compreensão da atividade do músico profissional e de suas instituições. Os três músicos escolhidos são muito queridos e admirados no meio musical, verdadeiros mestres e estrelas. Atuaram como professores, solistas e cameristas, mas, antes de tudo, todos foram músicos de orquestra. Chamar a atenção para o pouco valor que se dá à experiência e às narrativas dos músicos de orquestra, colocar em evidência a sua voz ao tratar das individualidades dentro do conjunto foram razões suficientemente fortes para que eu me dedicasse a esta pesquisa. E espero que a ênfase aqui conferida aos músicos e às suas experiências contribua efetivamente para a literatura do campo.

2 MEMÓRIA e IDENTIDADE

Neste capítulo, veremos questões teóricas relativas à Memória Social. Apresento diferentes autores e diferentes escolas, compreendendo a produção de cada conceito a partir das condições históricas que propiciaram seu surgimento. A interdisciplinaridade/transdisciplinaridade e a ampliação dos limites que separavam as disciplinas são fenômenos contemporâneos decorrentes de mudanças sociais que implicam alterações em seus instrumentos de reflexão. A “memória social é um campo de estudos visitado por pesquisadores das mais diversas procedências e que fazem uso de múltiplos referenciais teóricos”⁵.

2.1 MEMÓRIA SOCIAL e IDENTIDADE COLETIVA

Regina Abreu, no texto “Chicletes eu misturo com bananas” (2005), trata da relação entre teoria e pesquisa em memória social, termos da produção do conhecimento que se retroalimentam em diálogo permanente. A autora sublinha a polissemia dos conceitos e chama nossa atenção para o cuidado que devemos ter ao recorrermos a autores de diferentes escolas e tradições de pensamento. A partir dessa premissa, revejo o conceito de memória social através dos textos clássicos e fundantes de Maurice Halbwachs (1990) e da contribuição de Pierre Nora (1993). Outros textos, de Norbert Elias (1994) e do próprio Halbwachs (1990), por fazerem referência específica ao mundo da música, me ajudaram na definição e no entendimento de minhas questões de pesquisa. Para compreender as discussões atuais em relação à memória e às dificuldades em trabalhá-la teoricamente, além do texto de Regina Abreu, utilizei textos de Andreas Huyssen (2004) e Stuart Hall (2006), este por tratar da identidade na modernidade e na pós-modernidade.

Segmentos das narrativas coletadas foram inseridos ao longo do texto para dar dinâmica à reflexão sobre o ponto ou o conceito apresentado, em um diálogo constante

⁵ ABREU, Regina. “Chicletes eu misturo com bananas”, in: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (org.). **O que é memória social?**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p. 30.

entre a teoria e os dados de minha pesquisa, tentando extrair e aproveitar todo vigor e informações obtidos de meus entrevistados. Desta forma, vale informar, desde já, visto que a seção de Metodologia será apresentada adiante no Capítulo 4, que os segmentos das entrevistas serão identificados pelas iniciais dos entrevistados: JB para José Botelho, ND para Noël Devos e OED para Odette Ernest Dias. Em seguida, após dois pontos (:), o número da página no qual o segmento se encontra nos referidos anexos e, após uma barra (/), os números referentes às linhas onde se encontra o segmento transcrito (Ex.: OED: 224/1198 a 1204). O símbolo [...], utilizado nas transcrições de segmentos, significa que a parte da narrativa utilizada foi retirada de um trecho maior ou que dentro do segmento selecionado omiti partes irrelevantes para a análise proposta. Entre colchetes, serão inseridas algumas observações relevantes para situar o leitor e informá-lo de alguns fatos importantes ocorridos durante a entrevista. Outras convenções, que por acaso sejam necessárias, serão apresentadas em forma de nota de rodapé ao final da página em que forem usadas.

2.1.1. Teoria e Vivências – Um diálogo entre autores e entrevistados

“O Esquecimento (Lethe) é (...) uma água de morte”⁶.

Mitos, temporalidades diversas, artifícios e estratégias para a retenção e a transmissão da tradição e da cultura, genealogias. Em **A construção social da memória moderna**, Luis Fernando Dias Duarte (1983) discorre sobre as diversas representações da “memória” e sua associação direta ao uso social que dela se faz. A memória como fonte de toda criação e permanência humanas (Mnemosyne, a Deusa da Memória), a escrita, as diferentes concepções de pessoa, o Cristianismo, o racionalismo e o universo cartesiano, os diversos mecanismos de informação, comunicação e memória de que dispomos (computadores, internet, filmes, etc.), a memória como construção social, a memória do futuro, todas essas representações e

⁶ Vernant *apud* Duarte (1983, p. 32).

dispositivos indicam que “a mnemotecnica ou as artes de memória constituem uma preciosa via de acesso à interpretação das culturas” (1983, p. 28).

A importância da memória nas sociedades é variável. Constituidora e fundamento da forma de ser e agir de um determinado grupo, a memória, em outro grupo, perde em importância. No contexto do modelo iluminista e racionalista ocidental, a memória passa a ser compreendida fundamentalmente como pessoal e individual, modelo “que nega os princípios da totalidade e da hierarquia – que associamos ao ‘sagrado’ – e se procura ver regida por princípios que a afastam de todos os demais modelos disponíveis na História humana [...]”, ou seja, que se diferencia “no quadro universal de articulação holística das culturas” (1983, p. 39). Desvalorizada e suspeita por sua fluidez em um contexto de definições e regras, a memória começa a ser considerada e estudada em “um amplo movimento ideológico comprometido com a oposição ao positivismo [...] característico do período que vai de 1890 a 1930” (1983, p. 44). Autores como Marcel Proust (1871–1922) e Henri Bergson (1859–1941) são paradigmáticos para a questão da memória moderna e a consequente relativização da concepção do tempo linear, hegemônica em sua época, que dificultava a reflexão das realidades sociais e das identidades ditas coletivas. Segundo Duarte, em um primeiro momento, mesmo as propostas formuladas pela Escola Sociológica Francesa não conseguiam analisar a memória enquanto fato social devido ao “ranço positivista” (1983, p. 51) que imperava.

O conceito de memória social, forjado em uma vertente sociológica do pensamento, procurou diferenciar a memória enquanto objeto de estudo da biologia, da psicologia e da filosofia e defini-la como um fenômeno social. A ideia de o social ser mais do que a soma das partes, irreduzível ao conjunto de indivíduos que o compõem, contrapõe-se à visão dominante nas ciências no século XIX que opunha indivíduo e sociedade. Maurice Halbwachs (1877 – 1945), em **Les cadres sociaux de la mémoire**, publicado em 1925, traz os conceitos fundantes da nova escola de pensamento, a Memória Social, e, como questão central, afirma que a memória individual é construída na memória coletiva do grupo ao qual cada indivíduo pertence; grupo que é, a um só tempo, inspiração e origem de ideias, reflexões, sentimentos e paixões. Sua teoria da memória enfatiza a análise dos “quadros sociais da memória” – sistema de valores que

unifica determinados grupos, instrumentos de que a memória do indivíduo se serve para recompor uma imagem do passado num constante processo de apropriação de representações coletivas, combinado com os pensamentos presentes dominantes da sociedade. A memória passa a ser compreendida a partir de seu caráter social e coletivo.

O livro **A memória coletiva** de Halbwachs, publicado em 1950 após sua morte, reforça a ideia de que “hossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estamos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (1990, p. 26).

Um trecho da entrevista de José Botelho, que será apresentado no próximo segmento, ilustra algumas reflexões feitas por Halbwachs em seu livro e demonstra a importância e a pertinência de seus conceitos. A pergunta feita (Qual a sua primeira lembrança em relação à música?) procurou estimular no entrevistado a narrativa de sua primeira experiência relacionada à música.

Analogamente, Halbwachs, ao se lembrar dos russos da Sibéria, mordidos por lobos enraivecidos, que vieram a Paris para serem tratados por Pasteur, afirma não crer que “essa lembrança (de criança) tivesse permanecido tão nítida em meu espírito se, na ocasião dessa imagem, meu pensamento não estivesse já orientado para novos horizontes, para regiões desconhecidas onde eu me sentisse menos isolado” (1990, p. 64). O autor percebe que o adulto, quando se refere a lembranças da infância, apoia-se no coletivo, no quadro da família, mesmo quando nenhum de seus membros tenha estado presente ao acontecimento lembrado. Conclui que a criança, após ultrapassar a etapa puramente sensitiva da vida, passa a pensar em conjunto com os outros e apoia a sua memória nos quadros sociais por eles fornecidos. O conceito de “quadros sociais da memória”, como já exposto acima, é compreendido como o sistema de valores que unifica determinados grupos. A família é, em geral, o primeiro grupo em que a memória se apoia. É nos grupos mais chegados a nós que estão gravados os acontecimentos que nos são mais presentes.

Ao iniciar sua narrativa, Botelho diz:

Minha família não tem nenhum músico. Nada. Tem tudo quanto é, atualmente tem até empresários, tem enfermeira-chefe lá em Portugal, uma sobrinha

minha, psiquiatria. E eu, eu me lembro. Eu tenho uma memória lá pra trás, hoje eu estou meio esquecido, mas eu me lembro de muita coisa. Eu quando era criança, uma vez eu estava acompanhando a minha irmã ouvindo o rádio e eu gostei da música e queria que repetisse outra vez. Eu chorei porque não conseguia fazer repetir, e minha irmã me convenceu que não podia fazer na rádio isso. (JB.EP: 200/02 a 11)⁷

Nesta narrativa, Botelho busca suas memórias no ambiente familiar de sua infância, a casa de seus pais. Lá, situa-se como o único músico de sua família e nos apresenta a sua irmã (Palmira), que lhe forneceu as informações iniciais para compreender o seu objeto de interesse, a música, o que acaba por definir a sua vocação para a arte e sua futura profissionalização (essa informação encontra-se no restante da narrativa). A importância do espaço físico, no caso, a residência da família, é ressaltada por Halbwachs. Este espaço passa a existir para sempre como um quadro espacial onde sentimentos, reflexões, enfim, qualquer forma de acontecimento é buscado, pois “é somente a imagem do espaço que, em razão de sua estabilidade, dá-nos a ilusão de não mudar através do tempo e de encontrar o passado no presente” (1990, p.160).

A temporalidade não linear, mas fluida e circular, que se depreende das narrativas dos meus entrevistados, sugere as lembranças que surgem para Marcel Proust (2004) de modo desenfreado e aleatório. Em um dos episódios mais conhecidos de **No caminho de Swann** (primeiro volume da obra **Em busca do tempo perdido**), Proust revela o processo interior que possibilitou a rememoração de fatos ocorridos em sua infância. Situações ocorridas em sua família são lembradas aos jorros, em inesgotável fonte, após o autor comer um pequeno biscoito francês - uma *madeleine* mergulhada em chá, ato e sabor que ativam lembranças de sua infância e trazem, com extrema fidelidade, pormenores dos objetos, de suas cores, formas e cheiros. Segundo Regina Zilberman⁸, Proust “mostra que não basta acionar lembranças guardadas na memória e reproduzi-las por intermédio da linguagem; é mister reexperimentá-las na

⁷ Acrescido às entrevistas, eu utilizei um segmento específico de uma entrevista-piloto, realizada em maio de 2010 com o professor José Botelho, por ela conter elementos relevantes para a discussão. Ver Capítulo 4, p. 87.

⁸ Em “Da memória para a história – O tempo recuperado em Marcel Proust e Érico Veríssimo”. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6857.pdf>. Acesso em 24/08/2011.

totalidade, possível desde que retornem as sensações e sentimentos gozados no momento passado”.

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília. A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; talvez porque, tendo-o visto desde então, sem comer, nas prateleiras das confeitarias, sua imagem havia deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse desagregado; as formas - e também a da pequena conchinha de confeitaria, tão gordamente sensual sob as suas estrias severas e devotas - tinham sido abolidas, ou, adormecidas, haviam perdido a força de expansão que lhes teriam permitido alcançar a consciência. Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações (PROUST, 2004, p. 52).

A fluidez e a circularidade do tempo e a ilusão de estabilidade do espaço aproximam o pensamento de Proust do de Halbwachs quando se admitem que as sensações e os sentimentos experimentados no passado são revividos de forma intensa e similar no presente. Interessante observar que, ao falar da estabilidade da imagem do espaço e da ilusão de sua fixidez, Halbwachs, a meu ver, antecipa o conceito de “lugar de memória” de Pierre Nora. Nascido em 1931, Nora concebeu e organizou, nos anos 1980, **Les lieux de mémoire**⁹, obra na qual pensadores de diferentes escolas dissertaram sobre a memória e a identidade francesas através de seus símbolos materiais e imateriais. A reflexão sobre a memória da França como nação, o processo secular de construção de sua identidade nacional e o sentimento nacional francês ocorreram face às novas realidades políticas e culturais trazidas pela proposta da União Europeia e dos desafios da globalização e do multiculturalismo.

A contribuição conceitual de “lugar de memória” aponta para a necessidade humana de instituir lugares, materiais ou imateriais, para a ancoragem de sua memória, visto que os “meios de memória”, que permitiam a transmissão da cultura e da memória

⁹ Em tradução livre: “Os lugares da memória”

de forma viva, cotidiana, oral, foram perdidos. Lugares de memória como museus, arquivos, cemitérios, coleções, festas, monumentos, santuários, passaram a ser instituídos e necessários para que a memória de um determinado tempo pudesse ficar presa e ancorada em seu próprio tempo. Para Nora, “à medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história” (1993, p. 5). Se ainda habitássemos nossa memória, ela seria atual, permanente ou realizável. Não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares, justificáveis, apenas, quando se tem consciência do fim de uma era onde a memória era vivida.

É, por exemplo, o que sucedia no século XVIII. Uma peça composta nas primeiras décadas deste século já estava – mesmo que se lhe reconhecesse valor – inteiramente fora de moda por volta da metade do século. É sempre motivo de surpresa ver o entusiasmo com que os antigos apreciavam suas composições contemporâneas, era como se estas fossem sempre descobertas inéditas (HARNONCOURT, 1988, p. 17).

O conceito de “lugar de memória” foi por mim utilizado na observação e análise da orquestra sinfônica como conjunto e instituição. Acredito que, inicialmente, a orquestra sinfônica podia ser considerada “meio de memória”, local no qual a atividade musical era atual e vivenciada, visto que nos séculos XVIII e XIX era um dos instrumentos de execução e difusão da música então produzida. A orquestra sinfônica do século XXI executa o repertório de séculos anteriores com instrumentos modernos que não mais reproduzem a sonoridade da época em que as obras foram compostas. Esta realidade fez com que surgissem inúmeras orquestras e conjuntos de câmara que utilizam instrumentos de época, ou construídos de maneira semelhante, para executar o repertório barroco ou clássico com características de sonoridade e interpretação próximas àquelas desses períodos históricos.

"Não me chamem de fundamentalista", brinca o maestro belga Phillipe Herreweghe. "Mas que a interpretação que busca a autenticidade da obra acabará como o único caminho viável para a música erudita, isso é fato." Herreweghe deve saber do que fala. É um dos pioneiros do chamado movimento da Música Historicamente Informada, que, desde os anos 60, prega

que uma obra deve ser executada de acordo com as técnicas e intenções da época em que foi escrita¹⁰.

É o chamado Movimento da Música Historicamente Informada iniciado nos anos 1960. Músicos pesquisadores, a meu ver, instituíram um “lugar de memória” no qual procuram tornar visível e sensível uma memória que não mais é vivida. A globalização modifica e padroniza as orquestras sinfônicas e as grandes orquestras nacionais francesas, russas, italianas, austríacas, alemães e inglesas, apenas para citar aquelas nascidas no berço da música clássica, já não conseguem manter sua sonoridade e forma de tocar características, pois são fortemente influenciadas por um padrão “universal” (entre aspas, com todo significado que estas podem ter), definido pelo mercado da música. São regidas por regentes das mais diversas nacionalidades e têm em seus quadros músicos de todos os lugares. As escolas nacionais parecem não mais guardar entre si tanta diferença.

Noël Devos sentiu de forma particular a tendência à padronização das orquestras. Seu instrumento, o fagote francês, perdeu espaço nas orquestras do Brasil e do mundo. Não me aprofundarei na diferença entre o fagote francês e o fagote alemão; basta saber que ambos são fagotes, mas a maneira como são construídos faz com que tenham timbre e sonoridade diversos, características marcantes e perceptíveis. Nas duas últimas décadas, o fagote alemão se estabeleceu como dominante nas orquestras do Brasil e nas de todo o mundo, inclusive nas francesas.

O sistema alemão encontrou mercado em todo o mundo, até mesmo na França e em certos países latinos onde o fagote francês já estava fortemente consolidado. Também, com a internacionalização da música e da busca de um som orquestral uniforme, certos maestros preferem o fagote alemão, porque seu timbre é mais redondo e se funde melhor à massa orquestral. Hoje, os dois instrumentos coexistem, embora poucos músicos iniciem seus estudos no sistema francês. A França é um dos raros países a propor a especialização nos dois instrumentos.¹¹

¹⁰ “Berlioz segundo Herreweghe - Maestro belga que se apresenta hoje e amanhã na Sala São Paulo defende a busca pelas intenções do compositor como único caminho possível do intérprete”, em http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090427/not_imp361036,0.php. Acesso em 06/02/2011.

¹¹ Verbetes “Fagote” encontrado em http://pt.wikipedia.org/wiki/Fagote#O_fagote_hoje. Acesso em 08/02/2011. OBS.: Apesar de integrar uma “enciclopédia virtual”, cujo estatuto ainda não é integralmente legitimado nos meios acadêmicos, destaco que, na área de música, da qual eu sou conhecedor, o verbete na data pesquisada tem qualidade e traduz sintética e perfeitamente o tópico abordado. O fato de

O fagote francês deixa, gradativamente, de ser um instrumento vivenciado e atuante nas orquestras para tornar-se um instrumento cujo provável destino é ser utilizado em orquestras especializadas que buscam reproduzir características de um país ou de uma época¹². Aqui busco apoio em Norbert Elias (1897 – 1990). Este pensador afirma não existir sociologia sem análise detalhada em relação à temporalidade própria do objeto estudado. Sua sociologia histórica orienta-me na análise da construção da identidade de meus entrevistados, na medida em que, situando-os no tempo e no espaço, posso perceber o quanto essas dimensões são determinantes na conformação de suas maneiras de ser e agir e como estabeleceram suas redes de relações sociais.

É impossível compreender e dominar intelectualmente os inúmeros aspectos do universo dos homens, considerados em suas relações uns com os outros, se partirmos, como o fazem os filósofos tradicionais, do indivíduo isolado – como se um homem pudesse de fato se tornar um homem sem viver com outros humanos e sem aprender coisas graças a eles. (ELIAS, 2001, p. 110).

A obra **Mozart, sociologia de um gênio** reflete sobre a construção social da realidade individual. Elias reconciliou o homem e o artista a partir da recuperação da sociabilidade de Mozart, pautando-se numa teoria do indivíduo e da sociedade, na qual não se poderia conceber o artista sem se conhecer a época e a sociedade em que vivia. O autor demonstra a necessidade de equilíbrio entre a análise macrossociológica e a microssociológica¹³. O estudo de determinado período e região, com suas instituições e formas de pressão social, deve ser equilibrado com a preocupação de perceber os agentes como personalidades únicas, imersas em paixões, interesses e valores. É preciso, portanto, traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo, sem deixar de ver o indivíduo como agente capaz de atuação e mudanças. Odette Ernest Dias, entre os entrevistados, é aquela que mais explicita

eu ter presenciado Odette Ernest Dias aprovar seu próprio verbete é mais um elemento que corrobora a qualidade crescente dos verbetes da Wikipédia relativos à Música.

¹²A Société des Nouveaux-Concerts (Orquestra Lamoureux), fundada em 1881, foi responsável por estreias de obras de Debussy e Ravel. Sem dúvida, o fagote francês era utilizado nessa orquestra. Verbetes “Lamoureux, Charles” de Elizabeth Bernard em **Grove Music Online**. Maiores informações: http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/how_to_subscribe

¹³Macrossociologia e Microssociologia, maiores informações no **Dicionário de Sociologia**. http://www.prof2000.pt/users/dicsoc/soc_m.html. Acesso em 27/09/2011.

espontaneamente questões relativas à sua identidade. Em uma frase no filme **A vida na flauta** de Sérgio Bloch¹⁴, Odette traduz seu sentimento e compreensão das múltiplas identidades do mundo pós-moderno, não se limitando a uma forma estática e engessada de ser. Assim, diz:

A identidade para mim não é patriotismo. Uma identidade, talvez, sensorial, assim, sabe? Às vezes, eu tenho a sensação que eu tenho de ser permanentemente exilada. Entende? Tanto aqui (na França) quanto lá (no Brasil), porque tem certas coisas, por exemplo, que no Brasil me chocam, né? Que não me identifica, eu sinto que eu não reajo como brasileira e, aqui, também não reajo como francesa.

Não se pode tomar o indivíduo isolado. Odette, apesar de ter se naturalizado e viver no Brasil há mais de cinquenta anos, diz não se identificar com algumas reações do brasileiro frente a problemas e situações que aqui ocorrem. Sua condição de estrangeiro se expressa em um deslizamento comum aos imigrantes que se consideram eternamente exilados: não se encaixam, não reagem e não naturalizam certos comportamentos tidos como nacionais. Ciente de sua identidade deslizante e fragmentada, Odette percebe sua condição multifacetada. Francesa, filha de pais não franceses, se radicou no Brasil; musicista que transita com desenvoltura entre o erudito e o popular; profissional que mantém e alimenta seu espírito amador; mulher com suas atribuições e inúmeros interesses, deslizamentos que a identificam como cidadã do mundo, que constroem sua identidade para além das fronteiras e do patriotismo limitador. Ao enfatizar e valorizar o ambiente multicultural que imperava em sua casa, Odette demonstra ter consciência de que o seu ambiente familiar circunscreveu sua maneira de experimentar a vida. Para Stuart Hall, o hibridismo é “poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que as velhas e contestadas identidades do passado” (2006, p. 91).

Convivendo com Odette, pude obter algumas informações não registradas que me auxiliaram a entender as dificuldades experimentadas por uma jovem flautista estrangeira ao chegar ao Brasil em 1952. Odette contou-me que, em muitas oportunidades, era a única mulher entre os músicos que atuavam em gravações e nas orquestras de rádio e televisão, trabalhos que, por vezes, varavam a madrugada, em

¹⁴ **A Vida na Flauta**, filme de Sérgio Bloch. Abbas Filmes, 2005. Contato: www.abbasfilmes.com.br

uma época em que não havia número expressivo de mulheres financeiramente independentes e ainda havia muitas questões sociais e jurídicas que limitavam a atuação das mulheres e que só foram discutidas e modificadas posteriormente. Aqui se percebe a pertinência da análise sociológica sugerida por Elias (2001). A questão de gênero, que será aprofundada na análise dos segmentos das entrevistas (seção 4.3.1), é importante e diferencia a experiência profissional dos músicos entrevistados. Sem perder de vista que a narrativa do passado se dá a partir da perspectiva do presente, percebe-se que sentimentos muito vivos, como os narrados por Proust, emergem e atualizam as múltiplas identidades dos narradores.

Andreas Huyssen (2004) aborda a modernidade e a pós-modernidade, a questão da memória pública, do trauma histórico, e assuntos relativos à globalização dos discursos da memória em sua obra. Este autor nos sensibiliza para a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais, tanto das sociedades ocidentais quanto de países como a África do Sul, o Japão, a Coreia, a China e ainda de países saídos das ditaduras latino-americanas (Argentina e Chile). O Holocausto, tema que mais impulsionou o debate, tem lugar de destaque na reavaliação da modernidade ocidental, tornando-se “cifra para o século XX”, início de uma “globalização da memória” demonstrativa da falência do projeto iluminista da humanidade (2004. p. 12). A contribuição de Huyssen é importante para o entendimento da busca da memória que mobiliza a sociedade e os pensadores.

Apresentados os autores e entrevistados, passo a estabelecer diálogos entre eles, tentando costurar conceitos e pensamentos construídos em épocas e lugares diferentes. Parto do pressuposto de que a memória sustenta e constrói a identidade do indivíduo. Acredito que sua emergência e valorização nos dias de hoje são consequências do mundo violentado por guerras mundiais e do rompimento de fronteiras culturais quer por acordos políticos, como o da União Europeia, quer pelo avanço das tecnologias de comunicação. O trabalho de Andreas Huyssen, no qual discute a emergência da memória e seus usos pós-trauma da Segunda Guerra Mundial, serviu-me de base para o desenvolvimento da próxima seção deste capítulo. Apresento, também, a questão da modernidade e da pós-modernidade por considerá-la

fundamental para a compreensão do contexto sócio-histórico e da forma como era experimentado o mundo no período em que meus entrevistados chegaram ao Brasil.

2.1.2. A Memória – Importância e Usos

“A memória se tornou uma obsessão cultural de proporção monumental em todos os pontos do planeta” (HUYSEN, 2004, p. 18). Trazendo o passado para o presente, busca desacelerar o tempo e dar novo lastro à sociedade, que precisa refletir e evitar o esquecimento. As memórias do século XX nos remetem a atos de genocídio e de extermínio em massa, guerras, depressão econômica, fatos que trouxeram a sensação de desordem e insegurança para com o futuro e nos obrigaram a repensar o mito do progresso permanente e do homem racional. A segunda metade do século XX assistiu a um processo sem precedentes de mudanças na história do pensamento e da técnica. Os conceitos de Homem, de verdade, de razão, conceitos iluministas constituídos e consolidados ao longo dos séculos XV a XVIII, foram colocados em discussão e duramente criticados, assim como a crença no progresso linear do homem. Ocorreram mudanças nos paradigmas que orientavam o modo de pensar a sociedade e suas instituições. Surge o conceito de pós-modernidade (ou modernidade tardia), primeiro período histórico a nascer batizado, que “produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, p. 12). Evitar o esquecimento e refletir sobre a falência do projeto iluminista da humanidade são os motivos iniciais e mais evidentes do chamado “boom de memória” (HUYSEN, 2004, p. 42).

Divulgado pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (1924 – 1998), o termo pós-moderno é controverso quanto ao seu significado e à sua pertinência. Teria se iniciado com a morte do mito do progresso e com a impossibilidade de se pensar a história como algo unitário. O pós-modernismo tem seu marco histórico na segunda metade do século XX e aqui significará a perda da historicidade e o fim das grandes narrativas, nas quais os grandes esquemas explicativos da humanidade caíram em descrédito. No campo estético, representa o fim da tradição de mudança e ruptura, o

apagamento da fronteira entre alta cultura e a cultura de massa, e a prática da apropriação e da citação de obras do passado (LIMA, 2004).

O debate entre as perspectivas modernista e pós-modernista é muito controverso, uma vez que toca o núcleo de pressupostos básicos que se encontram na raiz de nossas tentativas de compreender e lidar com o mundo e a maneira como o experimentamos (JOHNSON, 1997, p. 152).

Em contraposição ao pensamento modernista, marcado pela excessiva confiança na razão e nas grandes narrativas utópicas de transformação social, a descrença no futuro e no desenvolvimento constante e linear são características pós-modernas. Em essência, o movimento moderno argumentava que as novas realidades do século XX eram permanentes e iminentes, que as pessoas deveriam adaptar suas visões de mundo a fim de aceitar que o que era novo era também bom e belo. Mas após a Primeira Grande Guerra, a depressão de 1929, a ascensão do fascismo, a Segunda Guerra Mundial e suas consequências, percebeu-se que nada é absoluto, que lógica, ciência, história e moralidade eram produtos da experiência e da interpretação individual. Tudo é relativo ao indivíduo ou à comunidade que o sustenta. Tidas por opressivas, há a negação de toda verdade universal e o questionamento de toda e qualquer cosmovisão. Neste contexto, dito pós-moderno, surgem, nos anos 1980, eventos relacionados ao cinquentenário do Terceiro Reich de Adolf Hitler, aos quais Huysen atribui a aceleração dos discursos de memória iniciados nos anos 1960 com a descolonização africana e os movimentos sociais que buscavam histórias revisionistas e alternativas com as quais pudessem se identificar e se contrapor às histórias oficiais que os discriminavam.

Considero importante, aqui, introduzir o leitor à experiência da guerra e da música vivida pelos entrevistados e relatada em suas próprias palavras. Através das narrativas de Devos e Odette, compilei o parágrafo abaixo, no qual reproduzo parte da memória dos meus entrevistados referente à Segunda Guerra Mundial.

Quando começou a guerra, em 1940, não tinha mais nada para comprar. [...] Então, o pessoal tinha umas privações grandes, [...], quando eles (os alemães) chegaram em Calais, [...], eles compraram tudo que eles queriam. [...] Aí você não tinha mais manteiga, não tinha mais açúcar, não tinha mais pão, não tinha mais nada. Tinha de fazer a fila para receber um pedacinho de pão assim. Bom.

Então o que aconteceu, [...], aí a gente começou a plantar mais, [...], a gente tinha de levantar às cinco horas da manhã, quando começava a clarear no verão, para ajudar, para trabalhar¹⁵. Durante a guerra, com a ocupação alemã (em Paris), 1940, [...] foi quando começou a perseguição aos judeus, massacre [...] Então, invadiram a França toda depois. E começaram a perseguição [...], obrigaram [...] os rapazes, que estavam em idade de serviço militar, tinham de servir na Alemanha, nas fábricas para armamento, [...]. O meu irmão mais velho [...] depois ele fez a guerra, mas com 17 anos. Agora, quem sofreu muito foi o pessoal da Alsácia, a família [...] da minha mãe, obrigada a servir de novo no exército alemão, [...], dois primos meus morreram em Stalingrado. Esse ano de 42, 43 foi um massacre na Europa inteira e perseguição muito violenta contra os judeus em Paris. [...] umas colegas minhas que morreram na câmara de gás, entende, colegas minhas foram deportadas [...]. Durante a guerra, o Noël foi diferente porque a família dele veio do norte também, sofreu muito. [...]. Nós ficamos em Paris. O meu pai foi preso como britânico, depois foi solto, mas ele era prisioneiro dentro de Paris¹⁶. Os canhões contra avião, tudo isso, fazia um fogo de artifício, (risos). Bom, eu até que eu achava interessante, mas depois, na hora de ir ao colégio [...] tava cheio de gente sem cabeça, sem perna, tudo isso. É, a vida tem esse negócio todo, ahm. [...]. Bom, aí, esse negócio da música, você vê, apesar dessas coisas todas, a gente ensaiava lá em baixo, tudo isso¹⁷. [...] durante a guerra, Monsieur Bouffard [...], aí botaram ele chefe da *défense* passiva, [...] no caso de bombardeio, para ajudar, dirigir a salvação, [...]. Aí tinha ajeitado uma casa, os porões da casa que eram grandes, cheio de saco de areia, lá, contra as bombas, [...], tudo, e ele me dava aula aí, no meio do pessoal, (risos), no meio dos sacos de areia e tudo isso¹⁸. [...] em 42 eu tinha 13 anos. Aí eu comecei a tocar por minha conta, [...], porque não tinha mais professor, [...]. Um dia a minha mãe chega da rua, “ah, tem uma vizinha ali, ela escuta você tocar piano e tudo, e a filha dela é cantora, mas ela teve paralisia e ela não pode sair de casa, ela queria que você fosse lá tocar com ela”. [...], aí eu fui lá e ela tinha um Schubert, [...], então eu acompanhava e ela me pagava. [...], os alemães proibiram de tocar Mendelssohn, porque era judeu. O (Artur) Rubinstein foi perseguido, mas Schubert, [...]. [...] eu tinha largado a flauta, o primeiro professor não deu muito certo, era um cara muito doido assim, estudei meses, [...], me ensinou a soprar só, [...]. Então (a guerra) acabou 45, [...], um ano depois da liberação de Paris, [...], 8 de maio de 45, [...], 6 de agosto com Hiroshima, que foi uma coisa terrível. [...] Mas, 45, [...], todo mundo se precipitou para o litoral. Com a minha família a gente alugou uma casinha na Normandia, exatamente no lugar onde tinha tido o desembarque dos aliados, [...], estava minada ainda. Mas todo mundo foi, era proibido, mas todo mundo foi pra praia. [...] teve um massacre muito grande ali, tinha minas enterradas [...], os prisioneiros [...] os alemães que tinham de desenterrar. Eu vi uma vaca explodir numa mina. A gente estava na praia, então eu conheci lá um pessoal da minha idade, assim, uns jovens, [...], uma família de músicos, eu toquei um pouquinho de flauta, ele falou: “porque você não recomeça a flauta? Tem um professor que mora perto de você em Paris”. “Bom”, eu pensei, “eu vou lá”¹⁹.

¹⁵ ND: 253/303 a 328

¹⁶ OED: 207/319 a 371

¹⁷ ND: 251/172 a 183

¹⁸ ND: 250/147 a 160

¹⁹ OED: 209/416 a 557

A disseminação geográfica da cultura da memória levanta questões fundamentais sobre a violação dos direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva.

Após 1989, nos países do Leste Europeu, no Oriente Médio e na América Latina com o Chile e a Argentina, as questões de memória e do esquecimento são questões dominantes no âmbito dos debates políticos. Assim, num cenário mais favorável, a cultura da memória está ligada ao processo de democratização e de lutas pelos direitos humanos. Mas também fundamenta políticas chauvinistas e populistas, sendo, portanto, amplas as possibilidades de seu uso político.

Outra característica de nossa época é uso da memória como entretenimento. A indústria cultural reúne memória e trauma, puxa vários passados para o presente e os comercializa. Novas questões são propostas e perguntas são feitas. Haveria, afinal, um excesso de memória na mídia? As memórias comercializadas para as massas são descartáveis? São memórias imaginadas ou são memórias vividas? E, no seu lugar, logo aparecem outras. “O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável” (NORA, 1993, p. 14).

Assumir a responsabilidade pelo passado, em uma cultura da memória, é uma tarefa perigosa em especial na relação memória/esquecimento. Nesta explosão da informação e da comercialização, quanto mais somos obrigados a lembrar, maior o medo do esquecimento e, paradoxalmente, mais forte é a necessidade de esquecer. A relação memória/esquecimento se transforma e é, mais do que nunca, uma questão política.

O período abrangido pela pesquisa apresenta grandes mudanças sociais, agitação cultural e política e foi no contexto pós-moderno que o Rio de Janeiro recebeu compositores, regentes, instrumentistas e educadores saídos do pós-guerra europeu que passaram a desenvolver sua atividade artística no Brasil - país que Stephan Zweig acreditava ser *“ein Land der Zukunft”*²⁰.

²⁰ Em tradução livre: “um país do futuro”

O Brasil incrementava sua atuação no cenário internacional estimulado por expectativas reais de desenvolvimento e, no campo das artes, foram criadas importantes instituições de valorização e defesa da classe dos músicos. Passar pelo pensamento de Huyssen e abordar a modernidade e pós-modernidade possibilitou-me contextualizar e compreender a importância da memória e suas implicações nos dias de hoje. Ao aceitar a impossibilidade de produção de qualquer pensamento puramente individual e o caráter social e coletivo da memória ensinado por Halbwachs, pude vislumbrar a importância das narrativas de Odette, Botelho e Devos por seu viés político, trazendo elementos novos e interessantes para a discussão de assuntos relativos à música, às orquestras, à relação músico/maestro e à identidade, experienciada tanto em nível individual quanto grupal.

O homem constrói seu pensamento a partir de sua interação com os demais indivíduos de seu grupo, contextualizado em um momento histórico que lhe apresenta instituições com diversos graus de interferência em seu modo de agir e pensar. A orquestra sinfônica, lugar por excelência de execução da música clássica, é tida, na cultura ocidental, como instrumento altamente refinado e está presente na maioria dos países com desenvolvimento econômico suficiente para mantê-la. Esse lugar de concentração de músicos das mais diversas origens, tanto em relação aos seus locais de nascimento e formação quanto por suas origens sociais e culturais, torna-se possível pela linguagem “universal” da música de concerto, acessível àqueles que se propõem a exercitá-la e dominá-la técnica e artisticamente.

A seguir, discorro sobre os aspectos sociais e institucionais da música e da orquestra para entender sua importância na sociedade e apresentar o ambiente no qual os músicos entrevistados desenvolveram suas relações pessoais e profissionais.

2.2. MÚSICA e ORQUESTRA - aspectos sociais e institucionais

E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé.²¹

Um dia, conversando com Odette sobre minha dificuldade para desenvolver esta seção, ouvi a frase “o músico é um suspeito”. “É suspeito porque sua atividade está relacionada a prazer, e o prazer relacionado a pecado”. Decidi pensar o universo do músico profissional por esse ângulo, sabendo tratar-se de uma atividade ambígua que transita entre o mágico e o cotidiano, que confunde prazer e desconfiança, lazer e trabalho, ludicidade e objetividade, técnica e expressividade. A música em geral é valorizada, mas o músico, não. É um paradoxo, e é nesse paradoxo que se desenvolve a vida de muitos artistas. O fascínio que exercem no palco praticamente deixa de existir ao término do concerto. É essa dicotomia entre exposição e anonimato, que é traduzida por Chico Buarque no trecho da música em epígrafe, “festa acabada, músicos a pé...”

Diante de tamanha subjetividade, conduzo minha reflexão sobre a atividade do músico de forma ampla, buscando fundamentos teóricos e conceituais em antropólogos e etnomusicólogos para entender “*why music matters*”²² e apresentar alguns aspectos sociais e institucionais que a prática da música ou as diferentes manifestações musicais possuem. Mesmo ciente de que vivemos em uma sociedade ocidental/capitalista, acredito que a música e as demais artes não deixam de ser parte de significados e práticas que atuam no indivíduo em seus diversos níveis – social e individual, abrangendo o emocional e o espiritual. Veio-me à mente a frase atribuída a Jean Cocteau: “A poesia é indispensável. Se eu ao menos soubesse para quê...” que, colocada ao lado da frase de Nikolaus Harnoncourt: “Todos nós precisamos da música, sem ela não podemos viver”²³, exemplifica singelamente a diversidade de sentimentos que a arte provoca.

²¹ **Cantando no Toró** – Letras e música de Chico Buarque

²² “Why Music Matters” é o subtítulo da introdução do livro de Thomas Turino (2008). Em tradução livre: “Por que a música importa”.

²³ HARNONCOURT, 1988, p. 17.

2.2.1 A Música - proximidade e desconhecimento

*“Musical sounds are a powerful human resource, often at the heart of our most profound social occasions and experience”*²⁴. Com essa afirmação Thomas Turino inicia o capítulo *“Why Music Matters”* (Introduction) de seu livro **Music as social life**. Argumenta ainda que *“musical participation and experience are valuable for the process of personal and social integration that makes us whole”*²⁵. Manifestações artísticas estão presentes em todas as épocas e lugares. Presente na cerimônia, nos ritos religiosos, nas festividades e lutos, na vida doméstica, no trabalho, nos momentos de lazer e de solenidade, a música não se justifica apenas pelo prazer que proporciona; ela nos ajuda a satisfazer diferentes necessidades e maneiras de sermos humanos. Segundo Turino, a arte é necessária e importante para a sustentação dos grupos sociais, para a compreensão das identidades pessoais, para a comunicação espiritual e emocional, para os movimentos políticos e diversos outros aspectos da vida em sociedade.

Fundida, inicialmente, à religião e à ciência em uma forma primitiva de magia, a arte surgiu na vida dos indivíduos em sociedade como “um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado” (FISCHER, 1981, p. 19). No contexto do trabalho coletivo, a música mostrou-se essencial, não apenas à sua realização rítmica, mas ao exercer “certo efeito mágico na vinculação dos indivíduos ao grupo” (1981, p. 38), preservando o sentido do coletivo mesmo quando o trabalho era realizado individualmente.

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: Hê, He ayre, heyrá, heyrare, heyra, heyre, uêh.

²⁴ Em tradução livre: “Sons musicais são recursos humanos poderosos; frequentemente estão no centro das nossas ocasiões sociais e experiências mais profundas” (2008, p. 1).

²⁵ Em tradução livre: “A participação e a experiência musicais são valiosas para o processo de integração pessoal e social que nos faz inteiros” (2008, p. 1).

E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo.²⁶

A participação em atividades artísticas coletivas, em especial na música e na dança, o conhecimento cultural partilhado de cantar e dançar no grupo criam a sensação de pertencimento à comunidade e fortalecem laços sociais entre seus membros. “*Through moving and sounding together in synchrony, people can experience a feeling of oneness with others*”²⁷ (TURINO, 2008, p. 2). Alguns antropólogos sustentam que a arte é elemento central para a evolução e sobrevivência humanas, visto que as práticas culturais e artísticas, de maneira original e primária, articulam as identidades coletivas que são fundamentais para a formação e sustentação dos grupos sociais, básicos para a sobrevivência enquanto grupamentos humanos (TURINO, 2008). Mesmo com a evolução da sociedade ocidental, a arte, para mim, não deixa de exercer sua função inicial de auxiliar o homem a explorar seus mundos, ocupando o papel “de clarificação das relações sociais”, “de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas” e “de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social” (FISCHER, 1981, p. 19), funções que auxiliam o homem a organizar e definir seus modos de agir e pensar.

Podemos observar, no *corpus* deste trabalho, a vinculação ao coletivo através da atividade musical narrativizada pelos entrevistados. Interessante perceber como a música constrói o ambiente e reforça o vínculo familiar de Devos e de Odette. Fazer música era algo natural e parte do dia a dia da família. Devos fala da bandinha de sua casa formada por seus irmãos mais velhos e conta que ele, mesmo ainda não sabendo tocar qualquer instrumento (“Eu tô fazendo só fotografia”), se sentia parte desse ambiente e nele se desenvolveu.

Pois é, então, é porque o meu pai facilitou justamente assim, os meus irmãos queriam estudar música. René, ele estudou violoncelo, Charles estudou piano, Henry, que é o mais velho, ele tocava, ele estudava violino. Aí já fazia um trio, né? Você já viu? Talvez eu já tenha mostrado a você a fotografia, tem a

²⁶ LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Martins, 1972, p. 164 e165 (*apud* KIEFER, 1997, p. 10).

²⁷ Em tradução livre: “Através da movimentação e da produção de som em sincronia, as pessoas podem experimentar a sensação de unidade com as outras”.

bandinha da casa também. Eu tô tocando trompete com quatro anos. Eu tô fazendo só fotografia (ND: 248/36 a 43).

Odette, por sua vez, mostra em sua narrativa que a música era um importante elemento de congregação e fazia parte do dia a dia de sua família quer como elemento de integração, quer como forma de educação. A forte presença da música na memória de infância de Odette nos ajudará a entender como ela construiu sua identidade baseada nas artes.

Apreendi essas coisas, que eram da França, mas na boca de meu pai que era da Ilha Maurício. [...] Então eu ouvia umas músicas francesas via Ilha Maurício lá em Paris. [...] A minha mãe só cantava coisas, só cantava em alemão. [...] Então a minha iniciação musical foi assim cantando. Aí ele, meu pai era muito à ideia de educação e tudo. [...] era uma festa quando ela (a professora de piano) vinha em casa, uma vez por semana. [...] Ela ensinava tudo, as audições, e outra coisa, ela tinha dois filhos, [...] Então a filha dava aula de dança pra gente. Entende? Sempre tinha um número de dança, eu tinha umas roupinhas assim, nas audições ela fazia um show, [...], eu fui a Branca de Neve. A minha mãe fez a roupa, eu cantei, tinha um palco e tudo. Era completo, [...]. É uma coisa desse tipo a minha educação musical (OED: 204/188 a 292).

Segundo Mary Douglas (2007), a justificativa do compromisso para com o grupo e algumas reações viscerais de solidariedade do indivíduo, mesmo que estas reações lhe sejam totalmente desfavoráveis, se encontram nas instituições. Essa autora entende que a base social da cognição atua em diversas categorias do pensamento, como a do tempo, do espaço, da causalidade, permitindo o contato entre as mentes e a vida em coletividade ao guiar o indivíduo na lógica, na metáfora e nas classificações. A música, a meu ver, apresenta aspectos institucionais, não só os materializados em leis e instituições de ensino e profissionais, mas de forma ampla na medida em que organiza o pensamento individual e do grupo, reforça os laços e o sentimento de pertencimento.

Uma orquestra sinfônica para mim, do ponto de vista artístico é, praticamente, é o ápice que um músico instrumentista de sopro, que a gente faz de música, é numa orquestra sinfônica. Não existe nada mais poderoso do que isto. [...] No meu tempo, em que eu estava na orquestra, durante cinqüenta anos que eu trabalhei em orquestra, o ambiente entre aquele grupo de músicos, especialmente nos sopros, era muito bom, a gente se dava muito bem, [...] Tínhamos colegas que tinham problemas, aqui outro, que o maestro não queria que toque e a gente nunca chegava perto desse colega e dizia assim: “o

maestro não quer que você toque”, isso era cruel, então a gente dava um jeito entre nós, de evitar que isso acontecesse. Esses colegas acabavam morrendo até sem saber que tinham problemas em relação ao maestro.[...] Então você via, era um por todos e todos por um. O cara que fazia alguma porcaria na orquestra, ela se levantava logo em cima (JB: 179/537 a 577).

Porque quando você toca é tão físico, entende? Se o maestro prende você, pra respiração, se você está com medo do cara que vai te humilhar ou falar uma coisa assim, você não toca.[...], porque você toca com o corpo, o emocional. Então, os melhores maestros, mais conhecidos, são aqueles que mais se comunica com a orquestra (OED: 230/1533 a 1540).

Botelho e Odette expõem o sentimento que o músico de orquestra experimenta. Tocar, frasear, respirar em conjunto, construindo música na orquestra, ao longo dos anos, produzem a sensação de unidade e de pertencimento a algo maior, além de nós mesmos. “*Social solidarity is a good and, in fact, necessary thing*”²⁸ (TURINO, 2008, p. 3). Outro ângulo da discussão sobre o potencial da arte para a evolução humana, de acordo com Turino²⁹, é oferecido por Gregory Bateson. A arte, além de integrar e unir os membros de um grupo social, também teria a função de integrar a personalidade do indivíduo e a deste com o mundo ao seu redor. Ela consegue este efeito através de formas e padrões apresentados pelos artistas que servem para integrar mapas de sensações, imaginações e experiências que nos conectam mais profundamente com o mundo natural e nos fazem sentir parte dele. Como sonhos, a criatividade artística flui do subconsciente e a vida interior, sem filtros ou ordenamento (“*primary process*”³⁰), é trazida ao consciente na forma perceptível das artes (TURINO, 2008).

Vozes, tambores, acordes, flautas, tocatas, contraponto e fugas são alguns dos instrumentos e formas usados para materializar a necessidade humana de se expressar através da música. Como observado acima, ao se tornarem mais complexas as sociedades, a música e as demais artes assumem outras funções. Em razão do desejo

²⁸ Em tradução livre: “A solidariedade social é um bem e, de fato, algo necessário”.

²⁹ “*He notes that the arts are a special form of communication that has an integrative function – integrating and uniting the members of social groups but also integrating individuals selves, and selves with the world*”. (BATESON *apud* TURINO, 2008, p. 3). Em tradução livre: “Ele percebe que as artes são uma forma especial de comunicação que têm uma função integrativa – integrando e unindo membros de um grupo social, mas também integrando a própria pessoa, e ela com o mundo”.

³⁰ “*The passing of imagery/ideas from the subconscious to conscious awareness without filtering, reordering, or domestication of ‘rational’ or symbolic thought*”. (BATESON *apud* TURINO, 2008, p. 237). Em tradução livre: “A passagem da imaginação/ideias do inconsciente para o consciente sem filtros, reordenamentos ou domesticação do ‘racional’ ou do pensamento simbólico”.

de se desenvolver e de alcançar maior conhecimento, o homem se apodera das experiências alheias e acredita ser potencialmente seu tudo aquilo que a humanidade foi capaz de realizar. Assim, as obras de Bach, Mozart, Beethoven, Picasso, Portinari, Nijinsky, Villa-Lobos são tidas como patrimônio de todos, da humanidade, o que Ernest Fischer traduz ao dizer que “a arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (1981, p. 13).

Apesar da importância da arte para a sociedade, verifica-se o paradoxo da desvalorização do trabalho do artista. Etimologicamente, a palavra arte, derivada do latim *ars, -tis* (correspondente ao grego *techné*), significa, em sentido amplo, criar, fazer ou produzir alguma coisa, sendo o artista/artesão, portanto, aquele que cria, fabrica ou produz a partir de algo. A sociedade ocidental dissociou, durante séculos, o elemento intelectual inerente à concepção da obra de arte e associou a atividade do artista a uma atividade meramente manual. No Brasil, a título de exemplo, a música era ensinada por religiosos, mas a atividade era exercida, inicialmente, por índios, depois por negros e mulatos. O músico usa suas mãos para tocar seu instrumento; portanto, seria socialmente inferior. Esta afirmação, logicamente, é relativa, mas transparece em inúmeras situações vividas por mim e por colegas músicos. Abaixo, transcrevo situação vivida por Botelho que bem exemplifica o paradoxo aqui exposto, razão pela qual iniciei esta seção com a epígrafe “festa acabada, músicos a pé...”

Olha, eu estava em uma reunião (de condomínio) uma vez, pra complementar, e estava um, aqueles tipos que em reuniões gostam sempre de se mostrar, contando vantagem, advogado, dizendo que o imposto de renda era cruel no Brasil “porque eu estou pagando tanto de imposto de renda por mês”, e [...] eu percebi que ele olhava pra mim de cima pra baixo, entendeu, me olhava diferente. E, um dia diz ele assim “ah, eu pago muito imposto de renda”, vamos imaginar, “eu pago por mês 500 reais, 800 reais, 1.000 reais de imposto de renda”. Eu, naquele tempo, eu trabalhava em muitos lugares, ganhava muito bem, inclusive eu tinha comprado esse apartamento, e eu pagava como se fosse hoje assim 3.000, 4.000 reais de imposto por mês. Aí eu disse: “só paga isso e acha que é muito? Por quê? Eu pago muito mais, eu pago 3.000”. “Mas o senhor não disse que é músico? Músico dá?” “Sim, dá. E sabe por quê? Eu tenho talvez músico, tem o músico, músico que paga 1.000 reais por mês, e tem o mú::sico³¹ que paga 4.000, como também tem advogado que paga 1.000 reais, e tem o advoga::do que paga 5, 6.000”. Aí foi uma gargalhada, todo mundo botou a mão na boca e se escangalhou de riso, porque ele estava, tava.

³¹ ::: - convenção que sinaliza alongamento de vogal.

Você vê, sociedade é assim, a tendência do homem quando não tem explicação para um fenômeno que acontece na natureza, diz que é um OVNI, um objeto voador não tripulado, ele inventa mil e uma coisas, e a sociedade no dia a dia faz a mesma coisa. Eles não conhecem a profissão do músico, [...], mas se é médico já começa a respeitar mais, se é advogado já fica com o pé atrás, e se é músico, ri até (risos) (JB: 189/1043 a 1076).

No dia 22 de novembro, dia de Santa Cecília, é comemorado o Dia do Músico. Neste ano de 2011, foi postada nas redes sociais a seguinte mensagem:



Alguns dias depois, selecionando alguns elepês para que um amigo os digitalizasse, encontrei na contracapa do disco do Vitor Assis Brasil³², de 1974, um texto da Elis Regina que, em parte, transcrevo:

A briga começa quando o cara resolve ser músico. Confusão! Mães desesperadas! Afinal, o filhote vai encarar uma pesada de muita viagem, pouco sono, boates, bailes, etc. O que elas não sabem é que a grana não vai dar nem pra saída. E se esse cidadão quiser viver menos apertado, tem de pular de estúdio de gravação para o de televisão, do ensaio do Municipal para a rádio, para a boate, para o baile. Dormir um pouco e começar tudo de novo amanhã cedo. [...] Mas, há esperança de um milagre sempre presente. Às vezes, acontece. Exemplo: Vitor gravar um disco. Os outros se animam. Quem sabe, um dia, vão fazer o mesmo. Deixar de ser objeto.

Tratar do paradoxo e da suspeição que envolve a atividade do músico profissional será de grande utilidade para a análise das entrevistas, pois é recorrente na vida dos músicos entrevistados (e acredito, pela minha experiência profissional, na da

³² Disco “Vitor Assis Brasil”, de minha coleção pessoal, gravado pela Magic Music em 1974.

maioria dos músicos) situação como a narrada por Botelho. O paradoxo aqui exposto e a importância do tema podem ser representados pela escultura de Auguste Rodin (1840 – 1917), “*La Main de Dieu*”³³, que evoca, simbolicamente, Deus, ao criar o mundo, e o artista, a interpretá-lo; e parte de poema de Paul Valéry³⁴ (1871 – 1945), inscrito no portal do *Musée de l’Homme* (Paris, França) e utilizado como epígrafe desse trabalho, que faz a associação entre o trabalho manual e o trabalho intelectual do artista.

2.2.2. A Orquestra - desenvolvimento e consolidação

A complexidade crescente da sociedade necessitou de uma linguagem musical que pudesse representá-la em sua profundidade e movimento.

A chamada música tonal³⁵, que melhor define a música no Ocidente, remonta à polifonia medieval e desenvolveu-se ao longo dos séculos XVI e XVII para se consolidar no século XVIII, com a música de Domenico Scarlatti, de Vivaldi, de Bach e Handel³⁶, compositores do período Barroco³⁷. A música tonal destaca-se pelo contraste entre o modo maior e o menor, pelo conceito de função harmônica (tônica, subdominante, dominante) e pela melodia acompanhada por acordes formados pela superposição de tríades, sendo bem representada nas obras de Mozart, Beethoven, Schumann e Wagner, e na música popular que escutamos hoje em dia.

Nesse novo ambiente musical, onde predominavam contrastes e tensões evitados na música dos períodos anteriores, a música instrumental conheceu grande desenvolvimento, o que acabou por exigir a formação de grupos instrumentais estáveis.

³³ Escultura do acervo do *Musée Rodin* em Paris. <http://www.musee-rodin.fr>

³⁴ “*Dans ces murs voués aux merveilles/J'accueille et garde les ouvrages/De la main prodigieuse de l'artiste/Égale et rivale de sa pensée/L'une n'est rien sans l'autre*”. Em tradução livre: “Nesses muros consagrados às maravilhas; Eu acolho e guardo as obras da mão prodigiosa do artista; Igual e rival de seu pensamento; Uma não é nada sem o outro.”

³⁵ Para maiores informações: Carpeaux, 1977 e Wisnik, 2009.

³⁶ Giuseppe Domenico Scarlatti (1685 – 1757), Antonio Lucio Vivaldi (1678 – 1741), Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) e Georg Friedrich Händel (1685 – 1759).

³⁷ “As observações de Suzanne Clercx e a periodização de (Manfred) Bukofzer permitem enquadrar a música barroca na evolução do Barroco como estilo das artes plásticas, estilo de pensar e estilo social do século XVII e do começo do século XVIII.” (CARPEAUX, 1977, p. 91)

A orquestra sinfônica, cuja importância e trajetória serão expostas nesta seção, faz parte da evolução da música ocidental.

A orquestra, como é hoje conhecida, foi fruto da evolução da música. Na Idade Média, não havia ainda noção de um conjunto orquestral equilibrado: “levou muito tempo para que houvesse certa unanimidade” (RAYNOR, 1981, p. 36). As partituras dessa época eram escritas para vozes humanas, que podiam ser reforçadas ou mesmo substituídas por instrumentos musicais. Os compositores não podiam escolher os instrumentos a serem usados, pois dependiam das condições locais e da disponibilidade de instrumentos e de músicos, que tinham como função primordial o acompanhamento e o apoio às vozes do canto (RAYNOR, 1981). O surgimento da orquestra está ligado à autonomia gradual da música instrumental, à padronização dos grupos instrumentais e, principalmente, à importância social que os compositores começam a alcançar a partir do século XVIII, seguindo a tendência de desenvolvimento da cultura urbana burguesa e do processo de individuação.

Pode-se entender o gradativo aumento da importância social dos compositores através do pensamento de Norbert Elias (1994). Este pensador demonstra que o uso dos conceitos individual e social de forma antitética, com a balança nós-eu com inclinação para a identidade-eu, é relativamente recente. São as sociedades mais desenvolvidas que passaram a expressar a diferença entre o individual e o social, vendo o ser humano como entidade autônoma e valorizando suas habilidades. Neste novo contexto emerge gradativamente a figura do compositor em toda a sua individualidade e representatividade. Os compositores do final do século XVI e início do XVII passaram a adquirir notoriedade e a não mais deixar a definição do timbre dos grupos instrumentais a cargo dos executantes, institucionalizando, progressivamente, uma formação instrumental. As orquestras barrocas foram os primeiros grupos instrumentais com instrumentos definidos, onde os compositores procuraram obter um conjunto de timbres e sonoridade desejado. A ideia de família de instrumentos foi sedimentada e a orquestra toma como base os instrumentos da família das cordas. Mas o período barroco não definiu de maneira definitiva e homogênea a orquestra, pois, mesmo entre as diferentes obras de um mesmo compositor, havia grande variação

entre as formações empregadas. “By the 1730s and 40s the ‘orchestra’ – by that time called by its own name – was recognizable as an institution in most parts of Europe”³⁸.

Importante acontecimento foi a criação da primeira empresa organizadora de concertos públicos na década de 1760, em Londres, por Johann Christian Bach (1735 – 1782). Inicia-se a transição para um novo capítulo na história da música. “A Igreja, a corte monárquica e o palácio do aristocrata perdem (progressivamente) a função de mecenas que encomenda obras ao artista” (CARPEAUX, 1977, p. 131), e o compositor passa a enfrentar um público diferente, desconhecido, que nada encomendou e espera novidades. A definição das formas musicais – sonata, sinfonia, concerto, que assumiram significado mais preciso no período clássico – , aumentou a importância da orquestra sinfônica e exigiu a instituição de uma formação mais definida. Surge, no século XVIII, a ideia de música absoluta como valor estético e, nesse período, a orquestra de Mannheim, dirigida por Johann Stamitz (1717-1757), adquiriu o reconhecimento por seu elevado nível de execução e de inovações técnicas, tornando-se modelo para os compositores do período clássico. A orquestra então utilizada, baseada nos instrumentos de cordas de arco acrescidos das madeiras a dois (flautas, oboés, clarinetes e fagotes) e de trompas, ocasionalmente tímpanos, trompetes e trombones, institucionalizou-se e é a formação básica que se mantém até os nossos dias.

A música de concerto, especialmente a sinfônica, por suas características técnicas, por se valer de notação precisa e por seu repertório “universal”, facilita a circulação dos artistas que fazem dela sua profissão. Famosas foram as viagens de Bach, Haendel, Mozart, Mendelssohn e Beethoven (apenas para citar os mais famosos) entre cortes e cidades europeias à procura das melhores condições para compor e executar suas músicas. Esse é um importante aspecto para se compreender tamanha quantidade de músicos estrangeiros atuando nas orquestras brasileiras (também observado nas orquestras de outros países), que torna transnacional a cultura da

³⁸ Em tradução livre: “Pelas décadas de 1730 e 1740 a ‘orquestra’ – nessa época chamada por seu próprio nome – era reconhecida como uma instituição na maior parte da Europa”. O livro *The Birth of the Orchestra – History of an Institution, 1650 – 1815* de John Spitzer e Neal Zaslaw foi a fonte principal de consulta para esta seção.

música erudita e alimenta a sensação de que a música de concerto no Brasil é uma incrustação estrangeira.

2.2.3. A Música e a Orquestra no Brasil

No Brasil, falar de música erudita e de cultura sinfônica traz, de imediato, a associação a categorias europeias, verdadeiras incrustações estrangeiras no país. Trata-se de ideia repetida, sedimentada no senso comum, apesar de a música de concerto ser uma atividade de antiga tradição no Brasil, vinda com os jesuítas, e que produziu, ainda no século XVIII, compositores do porte de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746 – 1805) e José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830). Acredito que essa associação iniciou-se após a nossa Independência, em 1822, principalmente durante o Segundo Império (1840 a 1889) e início da República, período de construção e valorização da identidade brasileira, mas igualmente de fomentação da imigração, em especial de alemães e italianos³⁹, cujos países são associados tradicionalmente à música erudita. Este fato propiciou o surgimento de sobrenomes europeus (não portugueses) no meio musical brasileiro.

Na primeira metade do século XX, em razão das Guerras Mundiais, houve intensificação no fluxo de imigrantes refugiados, notadamente de famílias judias⁴⁰, cujos membros e descendentes ainda atuam no meio musical carioca (Morelenbaum, Nirenberg, Gandelman, Szpilman, Spielmann, Veprinsky, Mendleviz, Zagury, Fuks). Por sua vez, a atividade transnacional da música sinfônica traz ao Brasil, em fluxo contínuo, músicos de diversas nacionalidades. Essa proliferação de nomes “não brasileiros” acaba por associar o ofício do músico clássico ao estrangeiro, ao “de fora”, enquanto músicos populares como Severino Araújo, K-Ximbinho, Cipó, Moacir Santos, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Chiquinho do Acordeão, Jacob do Bandolim, evocam a ideia do nacional, do brasileiro, do “nosso”. Outra percepção comum e difundida,

³⁹ Para mais informações, visitar http://www.ibge.gov.br/brasil500/tabelas/imigracao_nacionalidade_84a33.htm ou <http://www.webartigos.com/artigos/a-imigracao-no-brasil/19680/>

⁴⁰ Para mais informação, visitar <http://www.fierj.org.br/historico-da-comunidade.php>, site da Federação Israelita do Estado do Rio de Janeiro.

mesmo entre os músicos, é a de que “para você fazer música erudita, ou bem você é estrangeiro, ou bem tem de passar um tempo no exterior”. Não compartilho por inteiro com a associação imediata erudito/estrangeiro; a música que se fez e se desenvolveu no Brasil, desde o início da colonização, não é apenas “um fenômeno de transplantação” (ANDRADE, 1980, p. 163), pois, para mim, trata-se de parte integrante de nossa constituição cultural.

Diferentemente de outras regiões colonizadas, os portugueses encontraram no Brasil povos que, infelizmente, sucumbiram a doenças, massacres e imposições culturais. Miscigenados, nos apropriamos de elementos culturais diversos que nos tornaram o que somos hoje, e “o que é e o que não é brasileiro” são noções relativas e em constante construção, da mesma forma que “o que foi e o que não foi transplantado”.

A associação da música erudita com categorias europeias e incrustações estrangeiras seria mais pertinente em países como a China, a Índia ou o Japão que mantêm orquestras sinfônicas e outras manifestações da música clássica europeia, apesar de não terem sucumbido culturalmente e cultivarem sua cultura milenar.

No Brasil, entre os principais compositores representantes do nosso nacionalismo, temos Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri, Oscar Lorenzo Fernández, Henrique Oswald e Alexandre Levy, todos filhos de imigrantes europeus. Por sua vez, os maestros Severino Araújo e Cipó, com suas *Big Bands*, formação tipicamente americana, enriqueceram a vida musical brasileira com músicas e arranjos; Luiz Gonzaga compunha em sua sanfona baiões, música de origem africana e ibérica, em um instrumento de origem europeia. Não vou me alongar nessa exemplificação, que fugiria aos objetivos dessa pesquisa. Reflito, aqui, como músico, mas baseado nos estudos que apresentarei a seguir. Entendo a música erudita (ou de concerto) como parte da cultura ocidental, que sempre esteve presente em terras brasileiras e, que, queiramos ou não, ocupa um lugar em nossa constituição como povo.

“Letras e artes começaram a ser praticadas e ensinadas, na colônia do Brasil, pelos padres da Companhia de Jesus” (AZEVEDO, 1956, p. 10). Os jesuítas, chegados ao Brasil com o governo de Tomé de Sousa (1549 – 1553), “assustados com o caráter

selvagem da música indígena – trombetas com crânio de gente na extremidade, flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc. – trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra”. O caráter “diabólico e lascivo” da música e da dança nativas, sempre ligadas a rituais, está relatado em carta do Padre Manuel de Nóbrega do ano de 1549, que revela, também, em documento de 1552, que os índios são amigos da música. Assim, “nós tocando e cantando entre eles, os ganharíamos”. E complementa que iriam seguros pela terra adentro, pois “os negros a seus contrários (os quais querem muito mal, tanto que se comem uns aos outros) os deixam entrar em suas terras e casas se lhes levam músicas e cantos” (LEITE *apud* AZEVEDO, 1956, p. 11).

O ensino da música e a encenação de autos (teatro musical) pelos jesuítas e por outras ordens religiosas (franciscanos, beneditinos, carmelitas, oratorianos, mercedários, etc.) tinham finalidade eminentemente catequética, não se podendo dizer que se constituíssem em “uma espécie de coluna mestra do desenvolvimento musical entre nós” (KIEFER, 1997, p. 11). No entanto, inúmeras crônicas dos séculos XVI a XVIII atestam que os índios eram “afeiçoadíssimos à música” e “destros em todos os instrumentos músicos”.

A tradição do ensino musical nas casas da Companhia conservou-se durante dois séculos, tendo atingido maior complexidade e perfeição na Fazenda Santa Cruz, situada perto do Rio de Janeiro, onde a crer no que escreveram certos visitantes da Colônia, funcionou um verdadeiro Conservatório, onde os alunos não eram mais índios, porém negros escravos, que tinham orquestra, coros, desincumbiam-se da parte musical dos ofícios sacros e representavam pequenas óperas. (AZEVEDO, 1956, p. 13)

Trazendo estrutura e escalas europeias que geravam esquemas harmônicos igualmente diferentes, a música autóctone acabou reduzida, pela severa censura dos padres, à marcação rítmica por instrumentos de percussão de algumas danças nativas consideradas inofensivas. Segundo Bruno Kiefer, a música dos povos nativos do Brasil praticamente não deixou vestígios em nossa música, “constituindo até hoje um fenômeno exótico” (1997, p. 9), tese reforçada por Luciano Gallet que, referindo-se à utilização da música como instrumento de catequese, afirma que “ao aceitarem a versão musical dos padres, os indígenas abdicaram prontamente da sua cultura, da

mesma forma que atiraram longe seus machados tão logo experimentavam os de aços dos europeus”⁴¹.

No Brasil colônia, músicos europeus eram contratados para ensinar escravos a cantar e a tocar instrumentos nas fazendas das principais províncias brasileiras; bandas militares eram organizadas e postos de mestre de capela, criados. Em Olinda e na Bahia, músicos se reuniam em corporações de ofício e se tem notícia do cultivo da música no ambiente familiar (AZEVEDO, 1956), “Wetherel se espanta de encontrar pianos a cem léguas, interior adentro, transportados a ombros de negros” (ANDRADE, 1980, p. 167).

Contudo, o desenvolvimento da música clássica no Brasil se deve, principalmente, aos mestres de capelas vindos de Portugal ou que aqui se criaram, tanto padres como leigos. Entre eles, destacam-se os nomes de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746 -1805) e do padre José Maurício Nunes Garcia (1767 -1830).

A transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, inicia uma fase de esplendor para a música: “são festas magníficas que dão para o Rio de Janeiro uma atividade artística de cidade europeia” (ANDRADE, 1980, p. 166). A colônia já oferecia os bons instrumentistas e cantores formados na Fazenda Santa Cruz, fato que surpreendeu a Dom João VI (1767 – 1826) e aos compositores da corte, Marcos Portugal (1762 -1830) e Sigmund Neukomm (1778 -1858). Nesse período desponta o nome do padre José Maurício, considerado por Mario de Andrade o primeiro nome ilustre da música brasileira.

Dom Pedro I, aluno de Neukomm, “foi hábil musicista, às vezes dirigia ele mesmo as execuções da Capela Imperial, e, [...] era tão apaixonado de música, que chegava a receber visitas de estranhos, com a guitarra em punho” (1980, p. 167). Como compositor, Dom Pedro I compôs o Hino da Independência.

No Segundo Império, em 1841, sob a direção de Francisco Manuel da Silva (1795 – 1865), foi criado o Conservatório de Música que deu origem à atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Aluno do padre José

⁴¹ TINHORÃO, José Ramos. “A deculturação da música indígena brasileira”. **Revista Brasileira de Cultura**, nº 13, 1972, p. 10 (*apud* KIEFER, 1997, p. 10).

Maurício e de Neukomm, Francisco Manuel foi nomeado compositor da Imperial Câmara e mestre de capela da Capela Real por Dom Pedro II, tornando-se célebre pela composição do Hino Nacional Brasileiro.

O Segundo Império é período de intensa vida musical. Companhias italianas traziam vozes célebres para o Brasil, em temporadas que chegavam a sessenta espetáculos, deixando “por aqui música e instrumentistas” (ANDRADE, 1980, p.168). Antônio Carlos Gomes (1836 – 1896) é o primeiro compositor brasileiro a ter destaque na Europa, tendo apresentado **O Guarani** no Teatro Alla Scala de Milão em 1870. Fecunda, também, a produção musical brasileira, que começa a cantar a língua do país: os virtuosos brasileiros, ao lado dos estrangeiros, despontam em concerto de câmara e sinfônico. “Mudam-se para o Brasil os dois fundadores da virtuosidade pianística nacional: Artur Napoleão, [...] no Rio de Janeiro, e Luigi Chiaffarelli, o fundador da escola de piano paulista” (1980, p. 168). São criadas sociedades musicais, no Rio de Janeiro e em São Paulo, algumas com caráter socializador, como “os Concertos Populares (1887) instituídos no Rio por Carlos Mesquita” (1980, p. 169), que estimulam a atividade musical e atualizam o público com a música contemporânea.

O Brasil não dispunha de uma organização sinfônica permanente até os anos 30 do século XX⁴².

No Império, as orquestras eram arregimentadas de maneira pontual. Seus músicos eram na maioria amadores e familiarizados apenas com o gênero lírico, forma artística que dominava as salas de concerto. As companhias de óperas estrangeiras que se apresentavam no Brasil geralmente traziam seus instrumentistas e solistas para executar obras de pouca complexidade com uma orquestra de cerca de quarenta efetivos e alguns músicos locais. Na antiga capital federal, em 1887, surge a Sociedade de Concertos Populares dirigida por Carlos de Mesquita (1864-1953), com inspiração nas sociedades de concertos europeias. Esta orquestra apresentou uma série de concertos regulares a fim de difundir o repertório orquestral para fazer frente ao domínio da ópera e do balé, mas dissolveu-se dois anos depois com a queda do Império.

⁴² O livro de Sérgio Nepomuceno Alvim Correa, **Orquestra Sinfônica Brasileira: 1940-2000**, foi a mais importante fonte de consulta para a escrita desta seção. Consultas nos sites das orquestras serão apontadas quando necessário.

Já no regime republicano, de 1896 a 1898, a Associação de Concertos Populares dirigida por Leopoldo Miguez (1850-1902) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) realizou cerca de trinta concertos, apresentando sinfonias de compositores ainda não executados no Brasil, como Weber, Glinka, Wagner, Liszt, Grieg e de compositores brasileiros de então: Carlos Gomes, Henrique Oswald, Francisco Braga e Alexandre Levy.

Apenas em 1908, após uma década de pouca atividade sinfônica, Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) conseguiu arregimentar uma orquestra de setenta músicos, até então a maior orquestra já formada, para apresentação de espetáculos sinfônicos durante a Exposição Nacional⁴³, sediada na Praia Vermelha. Obras de Rimsky-Korsakov, Rebikov, Debussy, Dukas, Rabaud, Borodin e outros foram apresentadas ao público. O Rio de Janeiro se atualizava e se revitalizava com a nova sonoridade trazida por esses compositores já consagrados na Europa e nos Estados Unidos.

Nesse período inicial e de formação da cultura sinfônica no Brasil, destaca-se a Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro. Fundada por Francisco Nunes (1879-1934) e Francisco Braga (1868-1945), esta orquestra atuou de forma regular de 1912 a 1932.

Na década de 1930, surgiram orquestras dirigidas por Walter Burle Marx, então tido pela crítica como o melhor regente brasileiro, e por Villa-Lobos. Mas, ao ser criada, em 1931, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM)⁴⁴, orquestra da Prefeitura do Distrito Federal, o governo suspendeu a subvenção concedida às demais orquestras da capital, o que fez com que elas se dissolvessem. Villa-Lobos ainda manteve sua orquestra, dispondo ainda da orquestra oficial, em razão de sua estreita ligação com Getúlio Vargas e a administração municipal. Apresentava novas obras e compositores ao público, mas não conseguiu manter sua orquestra atuando após 1936.

⁴³ “Entre os dias 28 de janeiro e 15 de novembro de 1908, na cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal, ocorreu uma grande exibição de bens naturais e produtos manufaturados, oriundos de diversos estados brasileiros. A chamada Exposição Nacional de 1908 foi promovida pelo Governo Federal, com a justificativa de celebrar o centenário da Abertura dos Portos (1808) e de fazer um inventário da economia do país. Seu principal objetivo, porém, era o de apresentar a nova Capital da República - urbanizada pelo Prefeito Pereira Passos e saneada por Oswaldo Cruz - a diversas autoridades nacionais e estrangeiras que a visitaram.” Em: “As exposições que o Brasil esqueceu: Exposição Nacional de 1908”. <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=827148>. Acesso em 16/02/2011

⁴⁴ Mais informações no site oficial: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>

A vinda ao Rio de Janeiro, em 1940, de duas das principais orquestras norte-americanas, a Orquestra da NBC regida por Arturo Toscanini (1867 – 1957) e a Youth American Symphony regida por Leopold Stokowsky (1882 – 1977), importantes maestros de então, mexeu com os brios da plateia carioca.

O Roberto Marinho [...] falou com o Siqueira, “por que é que não temos uma orquestra igual àquela que estava tocando no Theatro Municipal [a Orquestra da NBC e a Youth American Symphony]?” E o Siqueira pediu, “se você me dá dez por cento do que”, foi o que me contou o Siqueira, “do que você dá espaço em teu jornal que dá para o futebol, nós teremos uma orquestra”. E nasceu a Sinfônica Brasileira assim. (JB: 196/1433 a 1442)

A Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), criada em 1940, é fruto de um momento político e cultural em que a sociedade do Distrito Federal desejou ter uma orquestra de qualidade que bem representasse o país e mostrasse ao mundo o Brasil que se desenvolvia em todos os setores. Isso em uma época em que crescia a política norte-americana de boa vizinhança. A OSB veio animar a vida musical da cidade no que diz respeito à música sinfônica, visto que a OSTM tinha por função principal o acompanhamento de óperas e balés. Um importante fator para o sucesso inicial desta orquestra foi a vinda ao Brasil do maestro húngaro Eugen Szenkar (1891 – 1977). Refugiado da Segunda Guerra, morando na Argentina, este importante regente foi convidado pelo maestro José Siqueira (1907 – 1985) a permanecer no Brasil e tornou-se o primeiro regente da nova orquestra, ficando entre nós de 1940 a 1948.

A OSB nasceu em pleno Estado Novo como uma sociedade civil e, hoje, é a orquestra sinfônica privada mais antiga do Brasil, sendo o maestro José Siqueira um dos seus fundadores e o seu primeiro diretor (Corrêa, 2004, p. 19). Segundo Guilherme Figueiredo (1998), outro motivo para a criação da OSB foi a proibição de que os músicos recebessem dos cofres públicos por mais de uma atividade; assim, os músicos do Theatro Municipal não podiam lecionar no Instituto de Música, do mesmo modo que o músico da banda do Estado não podia tocar na Rádio Ministério da Educação. Esta redução de proventos fez com que os músicos, comandados por Siqueira, criassem uma orquestra desvinculada do Estado.

Isaac Karabtchevsky assim se refere à OSB⁴⁵:

A OSB é uma grande orquestra, formada no Brasil pela visão de José Siqueira com o apoio maciço da classe musical carioca e o aproveitamento e acolhimento de músicos refugiados do nazismo, recém-aportados ao Rio de Janeiro. Foram muitos, e foi por eles que a orquestra adquiriu a forma democrática de ser que a tornava exemplar.

A Orquestra Sinfônica Nacional⁴⁶ (OSN) nasceu em 1961 por decreto assinado por Juscelino Kubitschek. Foi composta inicialmente por músicos oriundos da Rádio Nacional, que passaram a integrar o Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação e Cultura, e músicos contratados, inicialmente, por cachê.

A OSN atuava no sistema oficial de radiodifusão, seguindo o exemplo de orquestras europeias como a BBC de Londres e a Bayerische Rundfunk de Munique. Seus objetivos eram a gravação e a divulgação da música erudita brasileira e da música contemporânea, ambas minoritárias na programação das demais orquestras do país na época. Na Rádio MEC, a OSN desempenhou importante função social, na medida em que atingiu um amplo e diversificado público através das ondas da rádio. Transmitiu e gravou em seus estúdios obras de compositores brasileiros do porte de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Lorenzo Fernandez, José Siqueira, Heckel Tavares, Padre José Nunes Garcia, Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Radamés Gnattali, dentre muitos outros.

⁴⁵ Maestro questiona: 'Que patrocinador gostaria de unir sua instituição a uma orquestra esfacelada? Em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/04/04/maestro-questiona-que-patrocinador-gostaria-de-unir-sua-instituicao-uma-orquestra-esfacelada-924158966.asp>. Acesso em 08/04/2011.

⁴⁶ Texto obtido no site oficial da Universidade Federal Fluminense, órgão no qual a OSN foi integrada em 1984. Em: <http://www.uff.br/centroarte/histosn.htm>. Acesso em 14/02/2011.

2.2.4 A Dinâmica da Orquestra

Raras profissões exigem tanta disciplina. A música em si demanda isso, mas a prática orquestral vai mais longe, primeiro pela natureza do conjunto, mas também pelas contingências do dia a dia. Por exemplo (para ficar só nesse): o músico não pode atrasar um minuto. Para a grande maioria de nós, atrasar cinco minutos numa reunião não chega a ser grave. Para o músico, não. Tem de estar no palco toda manhã, pronto para ensaiar, antes de o maestro subir no pódio.⁴⁷

A orquestra sinfônica tem uma forma peculiar de distribuição de funções e uma hierarquia implícita entre seus membros. Dirigida por um maestro, cujo trabalho é definir as “cores” e os timbres que deseja ressaltar e equilibrar sonoramente o conjunto, comunicando aos músicos, através de gestos e intenções, a concepção e o dinamismo que deseja imprimir à obra, a orquestra pode ser compreendida como o instrumento do maestro. O maestro pode, também, acumular o cargo de diretor artístico da orquestra, definindo calendário, regentes convidados e repertório, imprimindo a identidade musical do conjunto. Por outro lado, há o *spalla* e os demais solistas⁴⁸, que ocupam posição de destaque por sua técnica e capacidade artística mais refinada ou por serem elementos de confiança do maestro, responsáveis pela execução dos solos e pela liderança de seus naipes. Quando têm projeção no meio artístico, alguns solistas podem influenciar regente e demais membros da orquestra, influência que se reflete no resultado final do trabalho - a música. Os outros membros da orquestra realizam solos eventuais e dão volume sonoro ao corpo sinfônico. Nesse ambiente, as relações são construídas ao longo de anos de convivência e uma complexa rede de relacionamento se desenvolve entre todos os envolvidos – músicos, naipes, solistas, *spalla*, maestro, críticos e público.

Para integrar a orquestra, cada músico estudou muitos anos, aprimorando em alto nível um talento já singular. Agora, no entanto, justamente quando vai tocar, não sobra quase espaço para a expressão individual. Pelo contrário: o bom músico precisa dar vida do modo mais expressivo às ideias do maestro, não às suas. Tem mais: para a maioria dos músicos de orquestra – exceção feita aos de função solista (como o *spalla*, a primeira flauta, o primeiro trompete,

⁴⁷ Trecho do diário de Artur Nestrovski, diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), publicado na Revista **Piauí**, 52, jan. 2011.

⁴⁸ *Spalla* é o primeiro-violino solista da orquestra. Os solistas a que me refiro são os solistas dos diversos naipes da orquestra. Então, por exemplo, temos o solista do naipe dos oboés, dos fagotes, dos violoncelos, dos contrabaixos, etc., que são conhecidos por primeiro oboé, primeiro fagote, *spalla* dos celos, etc.

o tímpano, etc.) – não há como ser ouvido individualmente. Excelentes músicos que são, sacrificam sua arte mais pessoal em nome do conjunto. Nem o maestro consegue escutar exatamente como toca um violinista da quarta fileira – a não ser quando toca uma nota errada.⁴⁹

Elissa Cassini, franco-americana *spalla* da Petrobrás Sinfônica para a temporada 2011, assim define a sua função na orquestra: “Meu papel é ser o mais flexível possível para atingir o que o maestro deseja e clara o bastante para que todo o mundo possa seguir isso”⁵⁰. Noël Devos, em sua entrevista, enfatiza a necessidade de comunicação e sociabilidade entre os músicos da orquestra e acredita na influência que o comportamento e o reforço artístico de um músico podem gerar em toda a orquestra.

Porque, a gente é contratado, por exemplo, para, como é que se diz? pra preencher alguma vaga na orquestra. Mas, também, preencher a vaga, mas se comunicar com os outros músicos, certo? Socialmente e artisticamente. Quer dizer, eu acho que, do ponto de vista artístico, o pessoal sempre me respeitou na orquestra. Quer dizer, gostava assim da maneira, ou então o maestro dizia: “olha, olha” [se referindo à maneira de Devos executar certo trecho] e a orquestra faz assim. Então, vai influenciando a maneira, o comportamento artístico, os amigos, se estão gostando disso, porque eu não me acho, não que eu não faça questão, eu me acho normal. [...] É o meu trabalho, e também, da comunicação, da ajuda ao reforço artístico aos colegas. Eu acho normal também, que eles tocam muito bem, não é?. Tem de aplaudir. (ND: 280/1699 a 1714)

José Botelho apresenta a orquestra sempre de forma positiva. Para ele, é um local de realização do músico instrumentista e, como uma grande família, ambiente no qual se exercitavam a solidariedade e a cooperação. As redes sociais eram ampliadas e os laços fortalecidos pela participação e envolvimento dos membros das famílias dos músicos.

Uma orquestra sinfônica para mim, do ponto de vista artístico, praticamente, é o ápice que um músico instrumentista de sopro, que a gente faz de música, é numa orquestra sinfônica. Não existe nada mais poderoso do que isto. Agora a gente tem, claro, individualmente, a gente faz muitas coisas, música de câmara, toca concertos. E o ambiente dentro da orquestra, como tudo na vida, evolui pra cima ou pra baixo. No meu tempo, em que eu estava na orquestra, cinquenta anos que eu trabalhei em orquestra, o ambiente entre o grupo de músicos,

⁴⁹ Trecho do diário de Artur Nestrovski, diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), publicado na Revista **Piauí**, 52, jan. 2011.

⁵⁰ “De malas prontas para liderar uma orquestra”. **O Globo**. Segundo Caderno, página 2. 9 de fevereiro de 2011.

principalmente entre os sopros, era muito bom, a gente se dava muito bem, [...] Tínhamos colegas que tinham problemas, que os maestros não queriam que tocassem e a gente nunca chegava perto desse colega e dizia assim: “o maestro não quer que você toque”. Isso era cruel. Então a gente dava um jeito entre nós de evitar que isso acontecesse. Esses colegas acabavam morrendo até sem saber que tinham problemas em relação ao maestro. (JB: 179/537 a 562)

[...], a minha mulher falava que a Orquestra do Theatro Municipal, na minha época, que eu toquei lá de 58 a 77, até 78 praticamente, era uma família, e era uma verdade, porque eles davam uns bilhetes pra gente levar as famílias pra assistir ópera, balé. Então, o que acontece? As esposas ficavam todo mundo juntas, na plateia ou a geral, e acabavam, tem amizade que vai até hoje com esposas de colegas que foi dessa época. Então você via, era um por todos e todos por um. O cara que fazia alguma porcaria na orquestra, ela se levantava logo em cima. (JB: 180/567 a 577)

A relação física entre a regência e os instrumentistas é ressaltada por Odette. Maestros como Leonard Bernstein (1918 – 1990), Igor Markevitch (1912 -1983), Charles Munch (1891 – 1968), Erich Kleiber (1890 – 1986) são marcantes para Odette por sua capacidade artística, mas, sobretudo, pela forma como se comunicavam com os músicos da orquestra.

[...] o Leonard Bernstein, foi incrível, o homem, Leonard Bernstein. Fiz uma temporada de quinze dias com ele no Rio, em São Paulo. Ele tocou o Concerto de Mozart, ele mesmo regendo. Tocamos obras dele, sabe? Como compositor, como regente, como pianista, amigo das pessoas, conversando para na hora exigir. Edoard vom Beinum. Eu me lembro assim, a gente tocava coisa de Ravel e tudo, ele vinha no naipe explicava para cada um. Tem outro maestro, o Igor Markevitch, tocando Schubert, Mozart. O homem parecia um Lorde, Príncipe, assim magrinho, maravilhoso. Então eu tenho uma lembrança de ter tocado esse Schubert. [...] Agora tem uns que são bailarinos, né [risos]. [...] Então você pode tocar sozinho, ele está lá fazendo o número dele e tudo. Agora, tem uns assim que eu tenho boas lembranças. [...] Porque quando você toca é tão físico, entende? Se o maestro prende você, pra respiração, se você está com medo do cara que vai te humilhar ou falar uma coisa assim, você não toca. [...] porque você toca com o corpo, o emocional. Então, os melhores maestros, mais conhecidos, são aqueles que mais se comunicam com a orquestra. Agora, teve outros mais ou menos. Mas teve grandes maestros, gente muito boa que veio reger. (OED: 229/1492 a 1542)

Mas a orquestra também é ambiente de disputas e relacionamentos conflituosos. Há situações em que músicos desafetos trabalham lado a lado durante anos sem sequer se cumprimentarem, mas se relacionam musicalmente no exercício de sua atividade. Odette, em sua narrativa, demonstra que o ambiente de trabalho do

músico pode ser carregado e turbulento, ainda mais quando se trata de problemas com músico do mesmo naipe, onde a proximidade física é grande e não há como subverter o posicionamento tradicionalmente estabelecido dos músicos na orquestra.

E tinha um oboísta que viajou com a gente que era mais velho, [omissão]⁵¹, tocava, mas esse homem tinha sido repudiado na França porque ele foi colaboracionista com os alemães. Mas ele tocava tudo, sabe, mas eu não suportava aquele cara. Ele era mais velho, eu achava asqueroso, sabe, bem, ele não era do nosso,[...]. (OED: 223/1149 a 1155)

[...] ele⁵² tinha uma dificuldade, era uma pessoa, no início me tratou bem, depois começava cheio de problemas assim. Acabou que a história da Sinfônica, a OSB, pra mim, foi uma história muito triste. Porque, depois de dezessete anos, o problema lá muito grande assim. (OED: 224/ 1229 a 1234)

A relação do corpo orquestral com o maestro é outro ponto sensível. A figura do maestro é emblemática e mitificada. Para alguns, mais uma peça da orquestra, um músico que exerce a função de reger e interagir com os demais músicos para a realização de música em conjunto. Para outros, verdadeiro semideus a quem se admitem desmandos e muito poder, tornando os músicos da orquestra apenas peças para a realização de sua arte pessoal. Para James Galway, ex-flautista da Filarmônica de Berlim, “boa parte desses sujeitos são mestres da encenação” e para o violinista Carl Flesch “não há profissão em que um impostor possa entrar com mais facilidade”⁵³.

A figura ambígua do maestro é apresentada por Norman Lebrecht em livro que tem o sugestivo título **O mito do maestro** – grandes regentes em busca do poder. A mítica em torno da figura do “grande regente”, para Lebrecht, é uma criação artificial “para um propósito não musical e fomentado por necessidade comercial” (2002, p. 10), uma ficção para preservar a atividade musical numa era de múltiplos entretenimentos. Invejados por seu absolutismo, os maestros são “a encarnação do poder aos olhos dos todo-poderosos” (2002, p. 11). Cortejados, recebem presentes, condecorações e honrarias da elite mundial e de chefes de Estado que, em troca, “esperam compartilhar de parte da magia indefinível do maestro, os aspectos lendários de seu mito” (2002, p.

⁵¹ Omiti o nome do músico, por considerar irrelevante na análise do segmento.

⁵² Odette refere-se a um flautista.

⁵³ LEBRECHT, 2002: 10.

12). Entre os aspectos lendários estão a posse da “chave da vida e do vigor eterno” e “rumores de voracidade sexual” (2002, p. 11).

A necessidade de um profissional habilitado responsável pela execução das partituras sedimentou-se em meados do século XIX quando os compositores passaram a escrever de maneira mais complexa e para orquestras cada vez maiores. A relação maestro/orquestra é, ela própria, bastante complexa e ainda envolve interesses além dos musicais. Os músicos de orquestra reconhecem rapidamente o bom regente e o medíocre. “Quando trabalho com um regente medíocre, fico pensando: temos de enfrentar dois dias disto, e eu tenho de criar uma atmosfera agradável para a orquestra...” (2002, p. 16), disse a Lebrecht um *spalla* de orquestra. No entanto, nenhum músico é imprudente a ponto de denegrir regentes e pôr em risco sua orquestra sabendo que sua subsistência e a da instituição dependem da venda de ingressos e de subvenções. É uma relação que tem todos os ingredientes para ser tumultuada, um misto de amor e ódio, que pode tornar demasiado tenso o trabalho na orquestra. A utilização de betabloqueadores por parte dos músicos para suportarem a pressão do dia a dia em algumas orquestras, é um fato⁵⁴.

Um mau regente é a maldição da vida cotidiana de um músico; e um bom regente não é muito melhor. Ele dá ordens que são redundantes e ofensivas, exige um nível de obediência desconhecido fora do exército e pode ganhar num concerto tanto quanto todo o resto de sua orquestra. [...] O mito começa com a muda submissão deles próprios. Músicos de orquestra são uma espécie calejada que se derrete ao brandir de uma varinha de condão (2002, p. 10).

Circulam no meio artístico, e às vezes na imprensa, as tensões existentes entre os músicos e a direção da orquestra, leia-se, o maestro⁵⁵. Atualmente considerada a principal orquestra do país, a OSESP demitiu importantes e competentes músicos de seus quadros por discordarem da forma autoritária que seu regente titular, John Neschling, os tratava durante os ensaios. Uma matéria publicada no jornal **O Estado**

⁵⁴ Semibreves – “A respeito das audições na OSB”, em <http://semibreves.wordpress.com/2011/01/21/a-respeito-das-audicoes-na-osb/>. Acesso em 21/08/2011.

⁵⁵ Como exemplos recentes: “A rebelião da orquestra – músicos da OSB pedem o afastamento do maestro Roberto Minczuk”, em: <http://vejabrasil.abril.com.br/rio-de-janeiro/editorial/m856/a-rebeliao-da-orquestra>. “Músicos querem Minczuk fora da Orquestra Sinfônica Brasileira”, em <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,musicos-querem-minczuk-fora-da-orquestra-sinfonica-brasileira,264532,0.htm>. “OSESP, em crise, lembra cem anos da morte de Verdi”, em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u17260.shtml>. Acessos em 06/02/2011

de São Paulo⁵⁶ sobre a demissão de sete músicos da OSESP traz a público, com a contribuição de Fabio Cury, fagotista brasileiro reconhecido internacionalmente e ex-presidente da associação de músicos desta orquestra, a relação pouco harmoniosa que pode se estabelecer entre maestro e o corpo orquestral.

Em 10 de julho, foi encaminhado à direção da orquestra um abaixo-assinado feito por 70 músicos, quase 90% do quadro da orquestra, reclamando de *'gritos, humilhações e palavras de baixo calão'* ditas pelo maestro. O documento também afirmava que tal atitude havia *'desestimulado, frustrado e até intimidado os músicos, causando-lhes insegurança, inibindo-lhes a criatividade artística'*.

A associação teria procurado, então, o maestro John Neschling. Ainda segundo Cury, o regente teria respondido que a associação não tinha nada a ver com a questão. *'Ele também disse que, se fosse preciso, tinha respaldo da Secretaria de Cultura e do governo do Estado para mandar a orquestra toda embora e contratar outra no lugar. Que tinha liberdade para fazer o que bem entendesse'*.

Anos depois, após publicação de entrevista que o indispôs com a direção da orquestra, o próprio maestro John Neschling foi demitido pelo presidente do Conselho de Administração da Fundação OSESP, o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso⁵⁷. O documento de demissão afirma que “a manifestação pública de Vossa Senhoria deixa poucas dúvidas quanto à possibilidade – como era nossa intenção – de uma convivência harmoniosa, no processo de sucessão, evidenciando conduta indesejável e inconciliável com o desempenho das atribuições contratuais”.

Em 2008, músicos da OSB pediram, sem êxito, a saída do maestro titular, Roberto Minczuk. No início de 2011, em resposta, a direção da OSB e seu maestro titular impuseram uma “avaliação de desempenho” a todos os músicos de seus quadros sob o argumento de moldar a orquestra a um padrão “internacional”. Essa forma de avaliação, em moldes semelhantes ao realizado em concurso de seleção para ingresso no corpo orquestral, além de não valorizar a história e a memória da orquestra e de

⁵⁶ “Músicos demitidos criticam maestro da Osesp”, em

<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2001/not20010821p6011.htm>. Acesso em 14/10/2011.

⁵⁷ “John Neschling é demitido da OSESP”, em <http://veja.abril.com.br/noticia/variedade/john-neschling-demitido-osesp-416541.shtml>. Acesso em 06/02/2011.

E, “O risco para a Osesp seria maior sem a substituição”

<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,o-risco-para-a-osesp-seria-maior-sem-a-substituicao,315869,0.htm>. Acesso em 14/10/2011.

seus músicos, não encontra antecedente ou respaldo na prática mundial, pois não se avalia a totalidade de uma orquestra em audições individuais depois do conjunto já estar estabelecido (a avaliação é pontual e direcionada, normalmente, a um músico que demonstra desnível técnico e/ou artístico em relação ao conjunto).

Para impor as novas diretrizes e apoiar seu diretor artístico e maestro, Roberto Minczuk, a direção da Fundação (FOSB) demitiu sumariamente 33 músicos de seus quadros, alguns com mais de duas dezenas de anos em atividade na orquestra⁵⁸, e buscou músicos no exterior para substituí-los. Este capítulo da história recente da OSB gerou a reação da comunidade internacional dos músicos e de pessoas interessadas na música sinfônica, produzindo interessante debate nas redes sociais (Facebook). Entre a contribuição e a adesão de dezenas de músicos e entidades de classe, está a da presidente da Associação dos Músicos do Theatro Municipal, Jesuína Noronha Passaroto, que me permitiu a publicação do trecho abaixo. Jesuína se manifestou após o incidente do dia 9 de abril de 2011⁵⁹, no Theatro Municipal, no qual os músicos da OSB Jovem se negaram a substituir os músicos profissionais da OSB e se retiraram do palco, deixando o maestro Roberto Minczuk sem orquestra para reger. De forma sensível e simples, Jesuína fala sobre a contribuição dos colegas mais experientes na formação pessoal e profissional dos músicos mais jovens, opinião que compartilho.

Fico imaginando se estes músicos maravilhosos com quem trabalhei durante anos, que sabiam tudo sobre as partituras e me ensinaram tanto, se também teriam que passar por esta avaliação imposta cruelmente pela direção da OSB? Fatalmente eu ficaria privada destas preciosas informações se estivesse entrando na OSB agora. Não consigo imaginar o Vovô Niremberg tendo que provar alguma coisa para alguém, porque simplesmente ele era o Vovô Niremberg no auge da sua sabedoria. Numa orquestra existem muitos ensinamentos que nenhuma avaliação de desempenho pode demonstrar. Às vezes pequenos conselhos de nossos companheiros de estante que já trilharam uma longa estrada musical fazem toda a diferença na hora da execução das partituras. Aliás, talvez seja esta a melhor forma de fazer uma orquestra melhorar. A experiência da vida musical de seus músicos é a melhor conselheira, a oportunidade de aprender com quem já fez, é assim que se chega à excelência buscada. A mensagem passada aos novos músicos que

⁵⁸ Ver “Descompasso na OSB”, Segundo Caderno de **O Globo**, dia 23 de fevereiro de 2011.

Último Segundo: “OSB inicia nova fase dividida em duas e com músicos recontratados”, em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/osb+inicia+nova+fase+dividida+em+duas+e+com+musicos+recontratados/n1597194836461.html>. Acesso em 13/10/2011.

⁵⁹ “Músicos da OSB Jovem protestam contra Minczuk e abandonam o palco do Theatro Municipal”, em <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/04/09/musicos-da-osb-jovem-protestam-contraminczuk-abandonam-palco-no-theatro-municipal-924199407.asp>. Acesso em 18/10/2011.

estão chegando na OSB jovem é inversa àquela que aprendi. Obrigando-os a substituir a programação da OSB se passa a mensagem de que não precisa se respeitar absolutamente nada, não precisa respeitar os mais experientes, não precisa respeitar a história, basta obedecerem que ficaremos bem.

Um acordo coletivo de trabalho (Anexo 9) encerrou a crise na OSB. Os músicos demitidos foram reintegrados aos quadros da FOSB em um novo conjunto orquestral que será mantido até, no mínimo, 31.08.2013. Entre as exigências dos músicos, o novo conjunto não será regido pelo atual maestro titular da FOSB, Roberto Minczuk.

Fama, poder, vaidade e dinheiro estão intimamente associados ao cargo de maestro. Em artigo intitulado “Fogueira das Verdades”⁶⁰, John Neschling expõe a situação comum, mas pouco conhecida, da disputa pelo posto de maestro de uma grande orquestra.

A saída de Roberto Minczuk da Osesp foi bastante polêmica, e por anos carreguei a “pecha” de ter sido injusto com ele. Ainda ontem, um leitor deste blog lembrou-me de uma matéria que saiu no Estadão em que um jornalista me chamava de “tiranete da batuta”, como se eu estivesse prejudicando o desenvolvimento artístico e profissional do meu regente assistente. [...]. Quando um membro da comissão dos músicos da OSESP me chamou para contar que a então Secretária de Estado de Cultura, Cláudia Costin (atual membro do conselho de administração da OSB), durante uma de minhas viagens, havia convocado a comissão de músicos da OSESP para dizer que meu contrato estava expirando e abrindo espaço à discussão de uma sucessão, as coisas começaram a ficar preocupantes. Soube logo depois, por fonte idônea, que Cláudia Costin e Roberto já haviam inclusive acertado o salário para que ele me substituísse. Não havia mais sentido em trabalhar com uma pessoa em que eu não confiava. [...] Em seguida, sofri uma intensa campanha de difamação, alimentada por amigos e familiares de Roberto. Antes ainda, eu já havia pago um preço alto pela demissão de sete músicos da OSESP, cuja responsabilidade artística era minha, mas cuja causa foi a briga desses mesmos músicos com Roberto, incapaz de resolver o problema sozinho. Acho curioso que um jornalista sério como Ancelmo Góes (ou uma jornalista séria como Sonia Racy) coloque na sua coluna de hoje do Globo que “...John Neschling estaria atuando contra Roberto Minczuk”.

Neste capítulo procurei apresentar os aspectos sociais e institucionais da música e da orquestra que considerei importantes para compreender o complexo ambiente em que os músicos desenvolvem sua vida e sua arte. A mitificação da figura do maestro impede uma discussão mais profunda sobre sua função na orquestra e coloca em segundo plano o trabalho do músico. Neste ambiente, que envolve emoção e

⁶⁰ Semibreves. <http://semibreves.wordpress.com/2011/04/17/fogueira-das-verdades/>. Acesso em 14/10/2011.

técnica, arte e instituição, vaidade e entrega, há uma complexa rede de sociabilidade que, por vezes, origina situações de extremo desgaste físico e emocional. A classe artística conhece o prazer e o estresse de sua atividade. Refletir sobre como a música de concerto é vivida e pensada socialmente foi, para mim, o ponto mais difícil nesta dissertação, pois a dinâmica da orquestra não se restringe a um grupo de músicos tecnicamente habilitados, conduzidos pelo maestro, para executarem uma obra. A memória dos músicos, que compõem e atualizam a memória da classe e de suas instituições, é um instrumento fundamental para o fortalecimento da classe e para subsidiar o embate político que se renova e se apresenta a cada nova crise que se abate sobre o meio musical.

No próximo capítulo, abordo o início da institucionalização e do desenvolvimento do ofício de músico de concerto no Rio de Janeiro para entender as instituições e o ambiente artístico que acolheram os músicos europeus nos anos pós-Segunda Guerra Mundial. Para compreender o desenvolvimento da profissão de músico no país, tomo como ponto de partida a regulamentação da profissão, no início de 1907, pelo decreto 1.637 assinado pelo Presidente Affonso Pena.

3 HISTORIOGRAFIA MUSICAL E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Para compreender o desenvolvimento da profissão de músico no país, tomo como ponto de partida a regulamentação da profissão no início de 1907 quando o decreto 1.637, assinado pelo Presidente Affonso Pena, autorizou a constituição livre de sindicatos de todas as categorias profissionais, inclusive das liberais. Neste contexto, foi criado o Centro Musical do Rio de Janeiro pelo maestro Francisco Braga em 4 de maio de 1907, tendo Heitor Villa-Lobos como 2º secretário, e iniciou-se, assim, a organização institucional da classe musical para o estudo, a defesa e o desenvolvimento dos interesses de seus membros. Em 17 de fevereiro de 1932, o Centro Musical foi reconhecido como sindicato da classe pelo Ministério do Trabalho.

Com o decreto n. 19.854, Getúlio Vargas reconheceu o Centro Musical do Rio de Janeiro como de utilidade pública, considerando os serviços prestados à arte, desde a época de sua fundação. A tão sonhada Carta Sindical chega em 30 de janeiro de 1941. Assim, o Centro passa a se chamar Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro.⁶¹

Outro importante marco histórico para o desenvolvimento do ofício do músico de concerto no Brasil foi a fundação em 1931 da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM). Inaugurado pelo presidente Nilo Peçanha no dia 14 de julho de 1909, o Theatro Municipal não contou inicialmente com corpos artísticos estáveis. Durante sua primeira década, as companhias vinham completas da Europa, especialmente da Itália. No país desembarcavam centenas de artistas para atuar nas temporadas líricas e de balé, organizadas, principalmente, pelos empresários Faustino da Rosa, Walter Mocchi e Ottavio Scotto, que dominavam as praças do Rio de Janeiro e de Buenos Aires.⁶²

Na década seguinte (1920 - 1929), os empresários passaram a contratar elementos locais para completar suas companhias, em especial para a

⁶¹ VOGEL, Kleber. SindMusi prepara festa de seu centenário 1907 – 2007. **Jornal Musical** n. 35, jan./mar. 2007. Disponível em: http://www.sindmusi.com.br/site_novo/arquivos_download/jornal_musical_35.pdf. Acesso em: 13/11/2010.

⁶² Disponível no sítio oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>. Acesso em 12/11/2010.

orquestra, isto porque já existiam orquestras locais destinadas ao gênero sinfônico como, no caso do Rio de Janeiro, as da Sociedade de Concertos Populares, fundada pelo maestro Carlos de Mesquita em 1887, e a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, fundada em 1901⁶³ e que tinha como principal regente o maestro Francisco Braga. Em 1925, entretanto, o Colón estabeleceu seus corpos artísticos estáveis e começou a implantar o princípio da "municipalização" das temporadas, isto é, organizadas pela prefeitura. As primeiras temporadas ainda se serviram dos grandes empresários apontados acima, mas a partir de 1931 passaram a ser totalmente geridas pela municipalidade.⁶⁴

A iniciativa da municipalidade de Buenos Aires de criar seus corpos artísticos estáveis e de organizar sua própria temporada artística inviabilizou economicamente a vinda de companhias inteiras da Europa para o Brasil. Gradativamente, mais músicos brasileiros eram contratados para complementarem as companhias europeias de óperas e balés que passaram a vir ao Brasil com elenco reduzido. A criação da OSTM foi consequência desse fenômeno. Em 1931, o Interventor Federal do governo de Getúlio Vargas da cidade do Rio de Janeiro, Adolfo Bergamini, percebeu a vantagem de criar uma orquestra oficial permanente, terminando com o sistema de contratação de músicos avulsos que vigorara nas duas décadas precedentes⁶⁵. A criação dos corpos artísticos estáveis no Theatro Municipal da capital federal reflete, numa análise mais ampla, os ideais políticos do governo Vargas e os anseios da burguesia urbana e industrial de modernização do país.

Do ponto de vista artístico, o Brasil já contava com um ambiente musical vigoroso influenciado por Mario de Andrade, por Heitor Villa-Lobos e por outros compositores que compunham inspirados pelos ideais nacionalistas de concepção modernista.

O Rio de Janeiro, capital do Brasil de 1763 a 1960, em virtude de sua importância política e cultural, sempre atraiu artistas de todo país que aqui se estabeleciam e desenvolviam suas atividades. Com a iminente deflagração da Segunda Guerra Mundial, o Rio de Janeiro recebeu imigrantes provenientes de países europeus, entre eles músicos como o maestro húngaro Eugen Szenkar e o flautista e compositor

⁶³ A informação relativa ao ano de 1901 diverge da fornecida na página 48, que cita o ano de 1912.

⁶⁴ Disponível no sítio oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>. Acesso em 12/11/2010.

⁶⁵ Disponível no sítio da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro0711.nsf/699e7584c2b8d1d983256cee005890ef/f7e411fca0445d568325760700668531?OpenDocument&ExpandSection=-1>. Acesso em 12/11/2010.

alemão Hans-Joachim Koellreutter que formaram os quadros iniciais da Orquestra Sinfônica Brasileira em 1940. Outro importante maestro que se refugiou na América do Sul, na Argentina, regeu a OSB e é muito comentado nas narrativas colhidas, foi Erich Kleiber⁶⁶.

Sim, vinha nesse tempo ainda todos os grandes maestros que tinham sido contratados antes. Por isso que no ano que eu cheguei, eu cheguei a tocar com Erich Kleiber. O Kleiber vinha sempre aqui na América do Sul, eu acho que ele se naturalizou argentino. (ND: 271/1193 a 1197)

O período que será privilegiado na narrativa dos entrevistados é o pós-Segunda Guerra Mundial, mais precisamente de 1945 ao início dos anos 1960. Este período é marcado pela vitória dos aliados e início da Guerra Fria, pelo fim da ditadura de Vargas e início de um período de democracia e de esperança no desenvolvimento, marcado pelo slogan “50 anos em 5” de Juscelino Kubistchek, por novas tecnologias e, no âmbito artístico, por propostas formuladas por Villa-Lobos, Francisco Mignone, José Siqueira, Camargo Guarnieri, que já haviam atingido maturidade artística e prestígio nacional e internacional.

Essa atmosfera de transformação social e cultural ajudou a viabilizar maiores investimentos em cultura que resultaram na criação de orquestras, de salas de concertos e, por consequência, de instituições de valorização e defesa dos direitos dos músicos. Contudo, é impossível compreender o pensamento brasileiro da época sem comentar fatos importantes como a Semana de Arte Moderna de 1922, a Revolução de 1930 e o primeiro governo Vargas. Finalizo a contextualização da pesquisa em 1964 com o golpe que deu início à ditadura militar no Brasil e à perseguição política a intelectuais e opositores.

⁶⁶ Erich Kleiber (1890 -1956), austríaco naturalizado argentino em 1938. Kleiber foi diretor musical do Teatro Cólón de Buenos Aires.

3.1 A CONTRIBUIÇÃO DA SEMANA DE ARTE MODERNA E VILLA-LOBOS

Roland Corbisier⁶⁷ costumava dizer que antes do movimento modernista o que tínhamos no Brasil era simplesmente pré-história. (ORTIZ, 2006, p. 45).

O início do século XX foi marcado pela presença no dia a dia de invenções características da modernidade. O automóvel, o avião, o telefone e a fotografia mostravam que o século XX seria o século do desenvolvimento tecnológico, da aceleração do tempo e do encurtamento das distâncias, mudanças irremediáveis na maneira de ser e pensar das pessoas. O ambiente acelerado e cheio de novidades tornou necessária uma nova forma de pensar e representar o mundo.

O Modernismo acreditava no novo e no futuro. Seus marcos temporais se situam entre o final do século XIX e o início do século XX. Sua proposta programática baseava-se na ideia de que as formas tradicionais tanto nas artes plásticas, na literatura e no *design*, quanto na organização social e na vida cotidiana tinham se tornado ultrapassadas e deviam ser deixadas de lado para dar lugar a uma nova cultura. Os modernistas examinavam cada aspecto da existência, do comércio à filosofia, das artes à política, com o objetivo de achar o que seriam as marcas antigas e substituí-las por novas formas, potencialmente melhores, para que a humanidade progredisse. “As práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, o seu caráter” (GIDDENS *apud* HALL, p.15). Em essência, o Modernismo argumentava que as novas realidades do século XX tornavam o progresso inevitável e forneciam a base para uma maior liberdade individual, uma vez que verdade, beleza e moralidade existiam como realidades objetivas, e poderiam ser conhecidas e compreendidas através de meios racionais e científicos (JOHNSON, 1997).

A modernidade, segundo Karl Marx (1818 -1883), “é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e

⁶⁷ Roland Cavalcanti de Albuquerque Corbisier (1914 – 2005) era filósofo e foi diretor, na década de 1950, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

o movimento eterno... Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar..." (*apud* HALL, 2006, p. 14).

No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 é o marco histórico para a grande revolução que ocorreu na vida cultural brasileira com o acirramento do embate entre a tradição e a inovação nas artes, com reflexo nos demais campos do conhecimento. A Semana de Arte Moderna ocorre ainda na Primeira República (ou República Velha), período da história do Brasil que se estendeu da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, até a Revolução de 1930. Sob o domínio político das oligarquias paulista e mineira, a chamada "política do café com leite" orientou o governo federal na maior parte do período e baseou a economia na exportação do café, em atividades extrativistas e na atividade dos latifúndios.

No campo das artes, Mario de Andrade (1893 – 1945), porta-voz dos jovens escritores e artistas plásticos que formavam o grupo principal do movimento modernista, sintetizou as reivindicações do grupo no

[...] direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência brasileira, estabelecimento de uma consciência criadora nacional pela unânime vontade de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, e daí banir para sempre os 'postilhões' da arte europeia (NEVES, 2008, p. 58).

Nacionalista e experimental em seu processo criativo, desejoso de renovação e atualização dos recursos técnicos e da revisão dos conceitos estéticos, este grupo, estimulado pela exposição das pinturas de Anita Malfatti em dezembro de 1917 - considerada a primeira manifestação do modernismo brasileiro -, realizou em São Paulo, em 1922, a Semana de Arte Moderna para apresentar de maneira definitiva o Movimento Modernista ao público no ano de comemoração do centenário da Independência do Brasil. Pregando uma nova independência, o movimento teve o efeito de uma grande revolução na vida cultural de São Paulo e atingiu aos poucos todo o país, por vezes, através das "bandeiras" que levavam seus membros em verdadeiras viagens de propaganda cultural.

No Rio de Janeiro, a bandeira modernista estabeleceu “contato com o primeiro músico a interessar diretamente ao grupo, Heitor Villa-Lobos, que despertava na crítica conservadora o mesmo tipo de reação que a pintora Anita Malfatti” (NEVES, 2008, p. 55).

De fato, havia muitos pontos comuns entre o trabalho pessoal de Villa-Lobos (então mal compreendido pelo público e muito atacado pela crítica tradicionalista) e as ideias modernistas, especialmente sua tendência para a nacionalização da criação musical, por meio do aproveitamento do folclore e do emprego de técnica composicional que se ligava a experiências musicais recentes, com destaque para o enriquecimento dos esquemas harmônicos por superposição de tonalidade e recusa das normas cadenciais aceitas. (NEVES, p. 77).

Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) foi o compositor da Semana de Arte Moderna. Antecedendo seu primeiro concerto em 13 de fevereiro, Graça Aranha apresentou conferência na qual argumentava que:

[...] a remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam, de inoportuno arcadismo e academismo e de provincianismos (NEVES, p. 57).

O escândalo, o radicalismo demolidor dos conferencistas, os poemas revolucionários que valorizavam aspectos exclusivamente sonoros fizeram o público esperar do programa musical agressões sonoras e audácias sem medidas. Villa-Lobos recebe a etiqueta de futurista incompreensível e é vaiado como os poetas e conferencistas o foram, apesar de ter apresentado obras derivadas do pós-romantismo, ligadas a sonoridades impressionistas e construídas ainda dentro dos cânones tradicionais, onde as estruturas formais, harmônicas e melódicas, são facilmente reconhecíveis (NEVES, 2008).

Apesar da influência nas diversas formas de criação artística, a criação musical jamais acompanhou em intensidade e ritmo o ímpeto deste movimento revolucionário que deu ao Brasil uma arte nova e nacional. Villa-Lobos pouco foi influenciado pela Semana de Arte Moderna, pois, em anos anteriores, já havia composto algumas de suas obras mais significativas e estruturado quase que completamente a linguagem

musical que o tornaria famoso. Ricardo Tacuchian (2009), baseado nas transformações na linguagem musical, sugere a divisão da trajetória de Villa-Lobos em quatro períodos. Aqui apresento os dois primeiros. O primeiro período criativo se desenvolve até 1919, quando o compositor completou 32 anos. Este período marca o amadurecimento de sua linguagem e o começo de sua libertação dos cânones europeus que influenciavam a sua música. A peça *Prole do Bebê nº. 1*, escrita em 1918, foi a primeira a alcançar repercussão internacional ao ser interpretada por Arthur Rubinstein em Paris no ano de 1924. A concepção estética de Villa-Lobos se desenvolve na década de 1920, década em que ele atinge o apogeu de sua personalidade artística. Este segundo período criativo é marcado pelas composições dos *Choros*, expressão usada “para designar uma nova maneira de compor música de concerto e que representaria uma espécie de síntese sonora do Brasil” (TACUCHIAN, 2009, p. 7).

A crise no sistema que mantinha a estrutura política e social da Velha República ocorre na década de 1920. Segundo Boris Fausto, na historiografia brasileira, duas linhas principais se cristalizaram para a análise da revolução de 1930: uma, “sintetiza o episódio revolucionário em termos de ascenso ao poder da burguesia industrial, outra, define-o como revolução das classes médias” (1995, p.11).

As teorias dualistas polarizavam as sociedades latino-americanas no antagonismo entre a sociedade rural e arcaica e a “sociedade moderna”. Com esta visão, os historiadores entendiam que os interesses da burguesia, voltados para a industrialização e para o mercado interno, em oposição ao setor agrário exportador representado pelo latifúndio semifeudal, a crise nas exportações com o *crash* de 1929, os movimentos militares e suas reivindicações, com as quais a classe média se identificava, marcaram esse período e prepararam a transição do país rural para o país urbano. A década de 1920 preparou o Brasil para novos caminhos e para as mudanças provocadas pela Revolução de 1930.

3.2 A REVOLUÇÃO de 1930, A ERA VARGAS E OS COMPOSITORES NACIONALISTAS

3 de novembro de 1930, dia em que Getúlio Vargas tomou posse do governo, marca o fim da Velha República e o início da Nova República e da Era Vargas. Confirma-se a identidade republicana do Brasil, já que até então a mudança do regime monárquico para o republicano não havia representado uma significativa alteração no panorama sociopolítico brasileiro. Getúlio Dornelles Vargas (1882 – 1954), com o partido da Aliança Liberal - partido influenciado pelo movimento do tenentismo que defendia a moralização administrativa –, havia lançado sua candidatura à Presidência da República em 1930. Seu programa de governo era considerado progressista, apresentava proposta de jornada de trabalho de oito horas, de voto feminino e de apoio às classes urbanas. Derrotado nas urnas, Vargas promoveu e liderou a revolução de 1930.

No Brasil, havia intenso embate ideológico promovido, em especial, pelo Partido Comunista Brasileiro, o que dá aos anos 1920/1930 elementos de complexidade muito além da simples dualidade (sociedade rural *versus* burguesia industrial) que imperou durante anos na historiografia brasileira como dicotomia motivadora da Revolução de 1930. Em análise mais detalhada, Fausto caracteriza a indústria da época por sua “dependência do setor agrárioexportador, pela insignificância dos ramos básicos, pela baixa capitalização, pelo grau incipiente da concentração” (1995, p.19), o que torna pertinente o manifesto de apoio à candidatura de Júlio Prestes, candidato de Washington Luís e da situação, lançado pelas principais associações industriais de São Paulo em detrimento de qualquer apoio a Vargas. A presença do Bloco Operário e Camponês (BOC) nas eleições de 1930 bem demonstra o interessante debate ideológico que ocorria no Brasil. O BOC, frente legal do Partido Comunista Brasileiro (PCB), apresentou candidato próprio à Presidência da República e denunciava o caráter reacionário da Aliança Liberal assim como o da articulação revolucionária que acabou por derrubar o presidente Washington Luís e levar Vargas ao poder.

Segundo Wanderley Guilherme, como movimento social, eram claros os objetivos da revolução de 1930. “Tratava-se de criar condições para a rápida expansão

do capitalismo no Brasil, o qual vinha sendo entravado, agora de modo intolerável, pelo completo domínio do aparelho estatal exercido pelas oligarquias voltadas para o exterior” (*apud* FAUSTO, 1995, p.17). Já os comunistas apontavam que a revolução de 1930 era produto das contradições interimperialistas entre os interesses ingleses e norte-americanos. De toda maneira, a Revolução de 1930 pôs fim à Primeira República e ao domínio das oligarquias, acabando com o controle político e econômico dos fazendeiros e a hegemonia da burguesia do café. Inicia-se a inserção do Brasil no sistema capitalista mundial, e as atividades urbanas tornaram-se o polo mais dinâmico da sociedade.

Nesse período, há uma profunda reflexão sobre o significado de ser brasileiro e suas implicações. Mário de Andrade vislumbrou no personagem Macunaíma (1928) o tipo brasileiro, miscigenado e sem caráter, um ser novo e em construção que seria a contribuição do Brasil para o mundo. A proposta modernista imaginava uma nação com uma forma singular de lidar com suas diferenças. Sobre a *brasilidade*, Mário de Andrade afirmava que "só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira é que nos universalizaremos, pois que assim concorreremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos para o enriquecimento do universal humano"⁶⁸.

Existia a discussão da mestiçagem desde as origens das Ciências Sociais brasileiras no final do século XIX e início do século XX. Seus precursores, Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha já haviam incorporado à teoria evolucionista os parâmetros raça e meio como “categorias do conhecimento que definiam o quadro interpretativo da realidade brasileira” (ORTIZ, 2006, p.16). Após a Abolição, o negro se torna fator dinâmico da vida social e econômica brasileira e a mestiçagem aparece como categoria que aponta para o caminho da elaboração de uma identidade nacional. Para esses intelectuais, a importância da mestiçagem, moral e étnica estaria na possibilidade de “aclimatação” da civilização europeia aos trópicos e o ideal nacional de elaboração da identidade “do povo brasileiro só pode existir enquanto

⁶⁸ Esta citação de Mario de Andrade foi obtida do texto de Yvonne Maggie, na bibliografia desta dissertação, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000200001. Não há indicação de número de páginas.

possibilidade (...) uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira” (ORTIZ, 2006, p.21).

Este pensamento difere do pensamento modernista que via na mestiçagem brasileira uma contribuição ao universo humano.

O ideário modernista da formação miscigenada do povo, que estava presente na obra de Manuel Bandeira, de Villa-Lobos, de Di Cavalcanti e Gilberto Freyre, imperou durante grande parte do século XX. Artistas, intelectuais, políticos, organizações negras e outras organizações populares participaram ativamente da formulação de políticas multiculturalistas e da ideologia da democracia racial, pois, segundo afirmou Gilberto Freyre, em **Casa-Grande e Senzala**, "todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica no Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena e do negro" (FREYRE, 1977, p. 283), fazendo da mestiçagem uma questão ao mesmo tempo nacional e distintiva.

Há, diante desse problema de importância cada vez maior para os povos modernos – o da mestiçagem, o das relações de europeus com pretos, pardos, amarelos – uma atitude distintamente, tipicamente, caracteristicamente portuguesa, ou melhor luso-brasileira, luso-asiática, luso-africana, que nos torna uma unidade psicológica e de cultura fundada sobre um dos acontecimentos, talvez se possa dizer, sobre uma das soluções humanas de ordem biológica e ao mesmo tempo social, mais significativas do nosso tempo: a democracia social através da mistura de raças⁶⁹.

A “democracia racial”, expressão atribuída a Gilberto Freyre que se tornou célebre, seja como tendência da sociedade brasileira, seja como padrão ideal de relação entre as raças, nasceu no período do Estado Novo e foi síntese do pensamento de uma época e de uma geração de cientistas sociais, sendo assimilada e aceita por intelectuais, militantes negros e artistas até os anos 1960 (GUIMARÃES, 2006).

Na literatura, Jorge Amado apresenta os sujeitos e a forma estética da democracia brasileira constituindo o povo e a cultura popular. No romance **Jubiabá**, “o negro volta-se para o sindicalismo que o agrega a seus companheiros de trabalho e o

⁶⁹ FREYRE, Gilberto. **Conferências na Europa**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, 1938.

fundamente numa comunhão que ultrapassa a raça para dar-lhe uma outra mentalidade que é a classe” (BASTIDE *apud* GUIMARÃES, 2002, p. 9).

A música também refletia o desejo de definição da identidade brasileira, determinando a ruptura com os cânones do romantismo europeu e fortalecendo a renovação e a pesquisa que legitimaria a criação de um vocabulário musical tipicamente brasileiro. Villa-Lobos se estabeleceu como o maior compositor brasileiro, obtendo grande projeção internacional. Seu retorno ao Brasil em 1930, após experiência europeia, o sucesso de suas obras e o seu reconhecimento em Paris contribuíram para consolidar sua crença na liberdade da inovação que promovia em sua música. Os elogios tecidos à sua criatividade pelos escritores modernistas contribuíram para a construção de uma imagem quase mítica do compositor. Sua música, identificada como fonte potencial de síntese do povo brasileiro, com os ideais da modernidade e com a confiança no progresso do país, projetou até nossos dias Villa-Lobos como o nosso mais importante compositor. Segundo José Maria Neves, Villa-Lobos é o “ponto de passagem do nacionalismo mais primário da velha escola ao nacionalismo de orientação modernista” (2008, p. 85).

Mas até mesmo Villa-Lobos não estava isento de críticas e mesmo de boicote por parte dos músicos. Noël Devos narra que muitos músicos da orquestra não recebiam Villa-Lobos de forma cordial. Devos atribui esta tensão a críticas mútuas. Villa-Lobos criticava o academicismo da Escola de Música, e os professores da Escola o tachavam de charlatão, passando essa impressão a seus alunos, muitos dos quais atuavam como instrumentistas nas orquestras sinfônicas.

[...] Mas eu gostava de Villa-Lobos. Agora, tinha sempre problema porque, os músicos, sabe, tinham uma política. Que ele achava que a Escola (de Música) era muito acadêmica, todo mundo sabe disso. E ele dizia mesmo que não queria passar nem na calçada da Escola (risos). E tinha músico na orquestra, bom músico, que dizia que ele não podia. Como é que se diz? Fazer um ditado a duas vozes. Assim, não tinha condição nenhuma. [...] Eles falavam dele como se fosse charlatão. Entendeu? Como eu não conhecia bem o ambiente, porque, afinal, Villa-Lobos estava no meio de uma turma muito boa. Tinha gente assim como Arnaldo Estrela [pianista], Iberê Gomes Grosso [violoncelista], pessoal todo lá, Alceo Bocchino [maestro e compositor], a elite, aí ele estava lá. Mas o pessoal acadêmico, que não aceitava, aí passava isso às vezes para os alunos. (ND: 271/1214 a 1231)

Outros compositores se firmam no cenário brasileiro. Segundo José Maria Neves, seus postulados estéticos e os resultados composicionais obtidos, mais do que a geração em que nasceram, os agrupam para melhor compreensão do período estudado. O primeiro grupo seguia a orientação de Mario de Andrade, estudava sistemática e cientificamente o folclore e utilizava diretamente a temática popular com uma linguagem moderna em suas composições. Desse grupo podemos citar Luciano Gallet (1893 – 1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897 – 1948), Francisco Mignone (1897 – 1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993).

Luciano Gallet ilustra bem o tipo de compositor engajado na luta pela afirmação do nacionalismo. Chega a afirmar: “O que fiz até aí não é meu. Não me interessa” (GALLET *apud* NEVES, 2008, p.87), ao referir-se às músicas que compôs sem obediência e adesão ao nacionalismo. Professor de piano no Instituto Nacional de Música, Gallet convida o pianista e compositor Ernesto Nazareth, a quem definia como “o representante mais característico da alma popular brasileira” (GALLET *apud* NEVES, p.87), para apresentar as suas próprias obras, causando escândalo no meio acadêmico. A suíte **Turuna** de Gallet, dedicada a Mario de Andrade, é uma das primeiras obras a realizar plenamente os ideais do nacionalismo modernista (NEVES, p.89).

Esse primeiro grupo de compositores modernistas admitia, como afirmava Mario de Andrade, que o momento era de luta e exigia sacrifícios “no sentido de abafar um pouco a expressividade individual para adaptar-se e tornar-se veículo da sensibilidade popular” (NEVES, p. 88). Havia a intenção de dar à música um caráter funcional dentro de uma estética nacionalista evitando maior rebuscamento técnico.

Os anos iniciais do modernismo são, portanto, ricos em debates e pesquisas. Mas, o sacrifício exigido pela causa da nova estética foi difícil de ser mantido com o rigor que se exigia inicialmente. Busca-se, então, pelo estudo e pela impregnação com o material do folclore “atingir um clima de clara procedência nacional” sem fazer “obra de folclorista” (NEVES, p. 90). Faz-se a transfiguração da temática folclórica e, deixando o nacionalismo descritivo que seguia de modo direto as normas do modernismo, os compositores passam a se orientar pelo chamado nacionalismo

essencial, e a temática com sabor do folclore brasileiro é trabalhada em estruturas musicais mais ricas e em linguagem universalista.

Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993) fez parte do grupo de nacionalistas que seguia a orientação cultural e estética de Mario de Andrade. Guarnieri escreveu em 1943 sobre os encontros com o mentor:

Passei a frequentar a sua residência assiduamente. Jantava em casa dele todas as quartas-feiras. Essa convivência ofereceu-me a oportunidade de aprender muita coisa. A casinha da rua Lopes Chaves se agitava como se fora uma colmeia. Discutia-se literatura, sociologia, filosofia, arte, o diabo! Aquilo, para mim, era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade (*apud* NEVES, p. 101).

Nesse período de intenso contato com as ideias nacionalistas de Mario de Andrade, Guarnieri compõe uma obra fundamental. A **Sonatina** para piano demonstra domínio técnico do compositor das formas clássicas e um clima bem brasileiro sem necessitar de citações folclóricas. Substitui, ainda, “os termos internacionais de designação de andamentos e expressões por termos brasileiros mais ou menos equivalentes: molengamente, com alegria, bem dengoso, ponteados, depressa e outros” (NEVES, p. 102).

Mario de Andrade critica esta obra ao apontar vícios que, no entanto, não a prejudicam. Reconhece o domínio do *métier* por Camargo Guarnieri, mas afirma que a dificuldade de execução da obra e o estilo contrapontístico usado destruía o caráter nacional da composição, pois a música típica brasileira não utiliza a concepção polifônica da música erudita europeia. Assim, Mario de Andrade criticava os compositores, assumindo por vezes posição diametralmente oposta mesmo que com eles concordasse; estimulava, desse modo, os compositores e os demais artistas a defenderem de forma pessoal e com firmeza sua adesão ao movimento nacionalista e sua convicção estética.

A presença de excelentes instrumentistas atuando nas orquestras do Rio de Janeiro e de São Paulo, eixo cultural do Brasil, fez com que os compositores começassem a lhes dedicar obras. José Botelho narra, no segmento abaixo, seu primeiro encontro com o compositor Francisco Mignone e lembra a composição que lhe foi dedicada pelo maestro em razão desse encontro.

Mignone, eu convivia muito com ele. Ele foi a São Paulo reger. O meu conhecimento com o Mignone foi através do pai dele. O pai dele mandou uma carta para São Paulo, para o maestro Belardi, o Alferio Mignone, em que ele ligou a rádio e, ondas curtas, conseguiu pegar um clarinetista tocando o Concerto nº 1 de Weber. Pensava que era de um país europeu, mas viu que era um tal de José Botelho com a orquestra da Gazeta tocando o Concerto de Weber. Ele ficou entusiasmado. Aquela carta devia estar em minha mão e não peguei ela. E, aí o Mignone foi em São Paulo reger, e eu estava na orquestra. Ele disse: “meu pai gostou muito de você”, e no meio dos ensaios, ele disse assim: “eu vou escrever um Concertino pra você”. E escreveu o concerto para Clarineta. Antes do de fagote. (JB: 185/868 a 882)

Botelho, ainda, nos dá preciosa informação sobre o interesse dos músicos em tocar e divulgar a música brasileira contemporânea.

É isso a sorte que eu tive aqui no Brasil, foi me juntar com esses músicos, não só europeus, mas a maioria brasileiros, que estavam interessados em tocar diferente, fazer coisas diferentes. A gente fez música de câmara. A primeira audição do **Trio** de Villa-Lobos para oboé, clarinete e fagote, fui eu que fiz com o Devos e com o (Paolo) Nardi. Essa gravação é antológica, está lá no Museu Villa-Lobos, até eles querem relançar, e fez um sucesso no mundo inteiro. O trio da **Fantasia Concertante**, que vai ser lançada agora num disco meu, também fomos nós que começamos a tocar, eu, Devos, a primeira audição foi eu e o Devos que fizemos. Então você vê, no Brasil não tinha composições pra instrumentos (de sopros). Só começou a fazer composições quando, comigo, com o Devos e outros mais que começou. (JB: 178/478 a 493)

Por sua técnica e maneira diferenciada de interpretar e, principalmente, por seu interesse pela música brasileira, Noël Devos chamou a atenção dos compositores para o seu instrumento, o que contribuiu grandemente para o aumento de composições para fagote escritas no Brasil. No segmento abaixo, Devos fala de sua relação com Villa-Lobos e com Francisco Mignone; este último, o compositor brasileiro que mais escreveu para o fagote.

É, de repente ele (Villa-Lobos) perdia controle e aí ele começava a dar um grito. E ele falava tudo o que ele queria, Pô, é [com olhar de quem está vendo a cena naquele momento]. [...] Mas comigo ele sempre foi muito delicado. O compositor quando vê que um músico respeita a obra dele, eles respeitam também. [...] ele pediu para eu tocar a peça dele, falou para o Eleazar: “tem um fagotista francês, dá uma oportunidade para ele tocar a minha composição [Ciranda das Sete Notas]”. Ele falava assim pra Eleazar. Aí eu fui com Eleazar lá no negócio de canto orfeônico, no Conservatório na Avenida Pasteur. E foi assim que eu conheci realmente o Villa-Lobos mais perto. (ND: 271/1244 a 1261)

Ele [Francisco Mignone] ficou interessado quando eu tocava as coisas dele. Minha sonoridade e a maneira interpretativa, como ele queria, ele achava. E foi assim que a gente teve mais (proximidade). Aí depois ele veio falar comigo. Eu perguntava se estava certo. “Não, tá bom, tá bom. Ah, vou escrever um negócio”. Aí começou (risos), e uma certa amizade. É porque ele estava vendo que eu respeitava. [...]. (ND: 274/1387 a 1394)

A segunda e terceira gerações de compositores nacionalistas, segundo o critério de José Maria Neves, são formadas por compositores nascidos no início do século XX e dentre eles se destacam Radamés Gnattali (1906 – 1988), os irmãos João Baptista (1906 – 1992) e José Siqueira (1907 – 1985), Luis Cosme (1908 – 1965), José Vieira Brandão (1911 – 2002) e Mario Tavares (1928 – 2003). Nesse grupo, o nome de José de Lima Siqueira (1907 – 1985) se projeta na história da música brasileira em duas vertentes complementares: o músico compositor voltado ao nacionalismo de caráter regional e o líder com eficiente projeção na condução dos interesses da classe dos músicos com a “criação de organismos de propulsão da atividade musical e de estruturação da profissão” (NEVES, p. 112).

Nascido em Conceição do Piancó, na Paraíba, José de Lima Siqueira iniciou sua vida musical como instrumentista na Banda Cordão Encarnado dirigida por seu pai, ambiente que lhe proporcionou acesso a diversos instrumentos de sopro como o saxhorne alto, o bombardino, a tuba e o trompete. À procura de uma formação musical plena, aos 20 anos José Siqueira se transfere para o Rio de Janeiro e, por concurso, ingressa na Grande Banda Sinfônica da Escola Militar de Realengo.

A música dos seresteiros do subúrbio carioca, dos terreiros de candomblé, das rodas de choro, dos grupos de ritmos africanos, além do folclore praiano dos pescadores e do samba dos morros da Mangueira e do Salgueiro interessam a Siqueira. Todos estes elementos e informações são decisivos no seu estilo composicional (RIBEIRO, 1963).

O Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, propiciou a Siqueira o encontro com Francisco Braga e Walter Burle-Marx, professores com os quais construiu sólida formação musical. Em 1933, encerrando seus estudos sistemáticos, recebeu diploma de compositor e regente, e, em seguida, por concurso, ingressa como docente de composição e catedrático na escola que o diplomou. Siqueira integrou o quadro docente desta instituição com

alguns dos mais importantes músicos e compositores brasileiros de sua época, como Francisco Mignone [regência], Lorenzo Fernandez [harmonia], Oscar Borgeth [violino], Iberê Gomes Grosso [violoncelo] e Arnaldo Estrela [piano].

Siqueira produziu obras baseadas na ideia de música nacional de temática autóctone com técnica elaborada, que procuraram refletir as características do povo brasileiro. A temática mestiça e os ritos religiosos afro-brasileiros, utilizados, sobretudo, nas cantatas e oratórios, são características marcantes em sua obra, mas também motivo de crítica em razão de um extremado regionalismo folclorizante (NEVES, 2008).

Décadas antes, José Siqueira já havia escolhido seu caminho estético. Sua técnica apurada estava voltada para um propósito imutável: o nacionalismo pleno de inovações que surpreendiam os modernistas e incomodavam os conservadores. O mestre já cristalizara a sua linguagem musical, impregnada de ritmos brasileiros, escalas nordestinas e harmonias arrojadas com acordes por superposição de quarta. Enfim, sua música era, definitivamente, a miscigenação do Nordeste de suas origens, com os saberes do povo urbano e com a erudição da academia (ANTUNES⁷⁰, *Revista Brasileira* de junho de 2007, p. 35).

A conscientização política de Siqueira é fruto de sua convocação para o serviço militar aos 18 anos. Ainda morando no Estado da Paraíba, Siqueira serviu no batalhão do exército brasileiro, o 22º Batalhão de Caçadores da Paraíba, encarregado de combater a Coluna Prestes. Esta experiência foi fundamental no desenvolvimento de seu pensamento prático, político e social, pois o jovem músico conheceu de perto o sofrimento do povo nordestino e as injustiças enraizadas no sistema oligárquico dos coronéis. “Impressionado com o sofrimento do povo, José começou a admirar aqueles revolucionários que lutavam contra as fraudes eleitorais, as ingerências imperialistas de potências estrangeiras e a prepotência dos latifundiários” (ANTUNES, 2007, p. 36). A falta de valorização da classe musical e a ausência de um estatuto jurídico, que conferisse ao profissional da música condições dignas de sobrevivência e maior auto-estima, foram percebidas por Siqueira. Aos 26 anos, formado em composição e regência pela Escola Nacional de Música, Siqueira vislumbrou no estudo do Direito a bagagem de que necessitava para a defesa da classe musical. Bacharel em Direito, definiu o caminho para a regulamentação da profissão de músico.

⁷⁰ Jorge Antunes, nascido em 1942, é compositor e estudou nos anos 1960 com José Siqueira.

Na entrevista que realizei com José Botelho, perguntei sobre a organização da classe e se havia reivindicações para melhorias. Botelho respondeu, citando Siqueira, da seguinte maneira:

Eu acredito que sim, que começou aí com o Siqueira. Siqueira era um cara que dizia: “não tem problema”, e sempre resolvia. Fundou a Orquestra Sinfônica Brasileira, criou a Ordem dos Músicos. Deu dignidade ao músico, juridicamente falando. Então, isso começou a unir a classe. Não sei se isso ainda hoje acontece mais, porque eu estou meio afastado, mas havia. [...] quando eu cheguei no Brasil, a profissão do músico não existia. Só saiu quando foi fundada a Ordem dos Músicos. Não existia. (JB: 182/685 a 737).

Identificado com os ideais de sua época, José Siqueira se destacou como líder de sua classe na luta pela criação de instituições relevantes tanto para a categoria dos músicos quanto para a cultura nacional. A trajetória artística e política de José de Lima Siqueira traduz o período e o contexto histórico estudado por ser a de um homem que trabalhou efetiva e eficientemente para o desenvolvimento do ofício do músico erudito brasileiro na então capital federal do Brasil.

Iniciada no Estado Novo de Vargas e terminada em 1969, quando de sua aposentadoria compulsória pela ditadura militar, a atuação de Siqueira foi determinante para conquistas trabalhistas e institucionais da categoria dos músicos em um período de intenso debate ideológico. Sua vocação de organizador se manifesta em sua participação direta na criação da Orquestra Sinfônica Brasileira (1940), da Academia Brasileira de Música (1945), da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro (1949), da União dos Músicos do Brasil (1957), da Ordem dos Músicos do Brasil (1960), da Orquestra Sinfônica Nacional (1961) e da Orquestra de Câmara do Brasil (1967). E, interessado em manter o Rio vinculado a grandes centros culturais da Europa, Siqueira fundou a Sociedade Artística Internacional, que encaminhava músicos brasileiros ao exterior e trazia os expoentes estrangeiros ao Brasil.

José Siqueira é citado nas narrativas de meus entrevistados. José Botelho me informou que tudo que Siqueira escreveu para clarineta foi a ele dedicado. Botelho, Devos e Odette tocaram na Orquestra de Câmara do Brasil, criada por Siqueira em 1967, pouco antes de o maestro ser proibido pela ditadura militar de lecionar, gravar e reger no Brasil, o que o fez empreender viagens à extinta União Soviética, onde regeu a

Orquestra Filarmônica de Moscou, participou como jurado de grandes concursos de música internacionais e teve boa parte de sua obra editorada. Devos lembra estes fatos, “a gente sentia que ele ficava magoado, foi cassado. Quando ele estava ensaiando de manhã, o diretor da Sala Cecília Meirelles (falou): ‘não, o senhor não pode mais ensaiar aqui’, e ele ficou chateado. Aí foi embora batendo os pés”. (ND: 276/1487 a 1491)

A partir da segunda metade do século XX verifica-se o aumento da atuação política dos músicos, estando José Siqueira entre seus principais representantes. Em torno da arte, ideais e ações desse músico, se conhece, em parte, o contexto artístico e político da chegada de músicos imigrantes ao Rio de Janeiro.

3.3 OS DEZESSETE ANOS DA DÉCADA DE 1950

O período democrático que o país viveu entre 1946 a 1964 é marcado, fundamentalmente, pelo embate capitalismo *versus* socialismo. Estados Unidos e União Soviética polarizam a discussão ideológica e procuram conquistar e afirmar suas zonas de influência. É a chamada “guerra fria”. Ricardo Tacuchian (2006, p. 7), em seu texto “As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições”, apresenta este período como “uma época de certezas radicais, manifestos contundentes e muito autoritarismo, todas elas, manifestações que seriam, hoje, inaceitáveis”.

A polaridade que se instalou entre norte-americanos e soviéticos após a Segunda Guerra Mundial gerou corrida tecnológica voltada para a guerra, que se refletiu na criação e no aumento de sofisticado arsenal atômico. Foram as disputas ideológicas e científicas que levaram o homem à lua e causaram impacto renovador nos meios de comunicação, na informática e na cultura.

Em termos práticos, EUA e URSS ocupavam o espaço mundial, apoiavam financeira e militarmente os países que compartilhavam suas posições ideológicas, ou intervinham para derrubar governos opositores. Na URSS, Stalin promovia extermínios e deportações para campos de trabalhos forçados na Sibéria para silenciar seus opositores e a insatisfação de etnias inteiras, minando qualquer resistência a seu

governo⁷¹. Nos EUA, houve verdadeira histeria e patrulhamento anticomunista. O senador Joseph McCarthy tornou-se notório pela intensa patrulha ideológica que ajudou a promover e que se materializava em perseguições políticas baseadas em investigações agressivas e superficiais que justificavam o desrespeito aos direitos civis.

O termo “macartismo” foi cunhado para criticar as ações do senador e depois para fazer referência a toda conduta de patrulhamento político e ideológico que punha em risco as instituições democráticas. Na área cultural, o macartismo promoveu a chamada “caça às bruxas” que atingiu atores, diretores e roteiristas, sendo o caso mais famoso a perseguição a Charlie Chaplin. Esta prática persistiu de 1940 a meados de 1950 quando a opinião pública americana se indignou com os excessos nas flagrantes violações aos direitos individuais.

O termo foi utilizado durante a nossa ditadura militar em carta de José Siqueira dirigida a Jorge Antunes, que lhe havia confidenciado as perseguições políticas que vinha sofrendo em Brasília. Siqueira sugere a seu amigo “que suporte com resignação as injustiças. Uma onda de macartismo, a mesma que puniu Carlitos, Paul Robson e milhões de outras grandes personalidades, invadiu o Brasil em 1964 e ainda está por aí” (ANTUNES, 2007, p. 42).

O Brasil, por suas dimensões continentais, importância na América Latina e seu potencial para o fornecimento de riquezas naturais, era um país estratégico onde ocorreram os desdobramentos da política e da cultura internacional. A esse respeito, diz Tacuchian:

A vida musical brasileira, de certo modo, reflete o quadro político nacional e internacional. Foram tempos de grande sectarismo político (e estético), de revoluções e ditaduras, de guerras e desenvolvimento tecnológico, de

⁷¹“Durante e depois da Segunda Guerra, Stalin conduziu uma série de deportações em grande escala que acabaram por alterar o mapa étnico da União Soviética. Estima-se que entre 1941 e 1949 cerca de 3,3 milhões de pessoas foram deportadas para a Sibéria ou para repúblicas asiáticas. Separatismo, resistência, oposição ao governo soviético e colaboração com a invasão alemã eram alguns dos motivos oficiais para as deportações. Durante o governo de Stalin os seguintes grupos étnicos foram completamente ou parcialmente deportados: ucranianos, poloneses, coreanos, alemães, tchecos, lituanos, armênios, búlgaros, gregos, finlandeses, judeus entre outros. Os deportados eram transportados em condições espantosas, frequentemente em caminhões de gado; milhares de deportados morriam no caminho. Aqueles que sobreviviam eram mandados a Campos de Trabalho Forçado”. Em **Regimes totalitários e o resguardo dos direitos humanos**, monografia de Humberto Ramos de Oliveira Júnior. Disponível em: <http://www.conteudojuridico.com.br/pdf/cj031957.pdf>. Acesso em 20/10/2011.

paradoxos e perplexidades, manifestos e cartas abertas (TACUCHIAN, 2006, p. 7).

Politicamente, o continente sul-americano oscilava entre as ditaduras militares e o populismo, termo identificado com os fenômenos políticos da América Latina, principalmente a partir dos anos 1930, que tentavam incorporar as massas populares ao processo político sob a liderança de um líder carismático e com o controle do Estado. O nacionalismo brasileiro era paradoxal e curioso.

O mundo tinha acabado de sair de uma Guerra Mundial, onde os aliados lutaram pela liberdade contra as potências do Eixo que professavam uma filosofia ultranacionalista, racista e centralizadora. Ao mesmo tempo que o nacionalismo era cultivado pelos governos fascistas, os comunistas aditavam, também, a prática nacionalista, como reação contra a influência do imperialismo norte-americano. Portanto, coexistiam dois tipos de nacionalismo: um de esquerda e outro de direita (TACUCHIAN, 2006, p. 10).

Os artistas e compositores tinham de se manifestar politicamente. Suas obras deveriam refletir o seu alinhamento ideológico. A “política de boa vizinhança” norte-americana tentou cooptar personalidades do meio cultural. Villa-Lobos e Carmen Miranda tornaram-se ícones da aproximação do Brasil com os EUA. Cláudio Santoro adotou a linha nacionalista, tanto estética quanto política, depois de participar do Congresso de Compositores e Críticos de Música de Praga, em 1948. Por ser membro do Partido Comunista Brasileiro, ao ser contemplado com uma bolsa Guggenheim, o governo norte-americano recusou-lhe visto para ingresso no país.

Para Tacuchian, musicalmente, trata-se de uma “década” de dezessete anos, pois começa com o Manifesto Música Viva de 1946 e se estende até o Manifesto Música Nova de 1963. “Muitos músicos acreditavam que seus manifestos estéticos poderiam interferir no rumo de uma sociedade e os personagens da época eram vistos, por alguns críticos, como verdadeiros apóstolos de um ideário redentor” (TACUCHIAN, 2006, p. 7).

O Manifesto Música Viva (1946), assinado por vários artistas (Anexo 6), em sua declaração de princípios, traz a ideia da música como produto da vida social e reflexo da realidade, sujeita, portanto, à lei da evolução:

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical - como todas as outras artes - aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material.

A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.

Música é movimento.

Música é vida

Este manifesto foi assinado por Heitor Alimonda, Egídio de Castro e Silva, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Gení Marcondes, Santino Parpinelli e Cláudio Santoro. Artistas radicados no Rio de Janeiro, orientados pelo compositor e musicólogo alemão Koellreutter (1915 – 2005), no Brasil desde 1937, apresentam claramente a opção pela prevalência da “concepção utilitária da arte” sobre a tendência da “arte pela arte”. Afirmam que a "Música Viva" compreende que o artista é produto do meio e que não há arte sem ideologia. Acreditam no poder da música como linguagem substancial, estágio na evolução artística de um povo, e combatem, por outro lado, o falso nacionalismo em música, aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas (TACUCHIAN, 2006, p. 12).

Koellreutter abandonou a Alemanha em 1937 em pleno nazismo e prestes a iniciar a Segunda Guerra Mundial. No Brasil, atuou como flautista – foi flautista da primeira formação da OSB e participou do primeiro concerto da orquestra em 17 de agosto de 1940, e compositor. Mas foi como professor, “organizador dinâmico dos movimentos de renovação e líder absoluto da nova geração de compositores brasileiros” (NEVES, ano, p.129) que se notabilizou. Suas aulas de harmonia, contraponto, fuga e composição no Conservatório Brasileiro de Música atraíram músicos interessados no cultivo e divulgação da música contemporânea, surgindo, daí, o grupo Música Viva e a possibilidade de libertação da orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo. Entre seus alunos estavam Cláudio Santoro, Cesar Guerra-Peixe e Edino Krieger, e ainda nomes como Tom Jobim, Severino Araújo, Cipó, Moacyr Santos e K-chimbinho, esses últimos referidos à música popular.

O Koellreutter esteve aqui, introduziu o Dodecafonismo, aquela coisa toda. Ele fez de uma certa forma uma escola, deu aula pra muita gente, mas as pessoas, cada um, acabava se separando. O próprio [Claudio] Santoro, [...] O próprio Kaximbinho, o Severino Araújo. [...] Cada um voltou à sua própria personalidade, quer dizer, [...] Ele botou uma coisa assim, botou uma coisa, mas ninguém copiou Koellreutter, porque finalmente compositor, ele não é um compositor assim, ele estimulou as pessoas, mas todo mundo acabou se destacando. Como, por exemplo, o Guerra-Peixe, eu toco uma peça dele, Melopeia, são três, as duas primeiras anteriores são fracas, isso eu já não (toco), completamente dodecafônicas, serial, o terceiro Melopeia, bem seresteiro, ele voltou. (OED: 243/2223 a 2243)

A analogia que se pode fazer entre Mario de Andrade e Hans-Joachim Koellreutter está na orientação que desejavam dar a seus discípulos para “a complementação indispensável da reflexão estética, justificando cada um a seu modo as posições tomadas – Mario de Andrade pelo nacionalismo pragmático e populista, Koellreutter pelo indispensável compromisso com as conquistas técnicas da música contemporânea” (NEVES, 131). A escola dodecafônica pouco ortodoxa que apareceu no Brasil pelas mãos de Koellreutter foi a mais importante na América Latina. O compositor argentino Juan Carlos Paz expôs suas considerações a respeito do trabalho pedagógico de Koellreutter, revelando, ainda, “o clima de luta existente entre os adeptos do nacionalismo e o movimento de renovação” (NEVES, p. 132):

A música e as lições de Koellreutter tendem a demonstrar aos tradicionalistas, folcloristas e demais plagiadores do passado que abundam no ambiente musical latino-americano que a música é uma estruturação sonora, e que dirigir a fantasia criadora valendo-se de um plano construtivo previamente organizado é infinitamente mais eficaz – e mais difícil – do que abandonar-se docilmente a improvisações descontroladas, filhas de desordem mental e estética lamentável; muito bonitas, às vezes, enquanto duram, mas incapazes de resistir a uma análise rigorosa assim que deixam de ser ouvidas (PAZ *apud* NEVES, 2008, p. 132).

Os grandes nomes da música brasileira de então eram Camargo Guarnieri, em São Paulo, e Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez, no Rio. Heitor Villa-Lobos, embora tenha sido inicialmente considerado o Presidente de Honra do grupo, realizava frequentes viagens aos EUA e se manteve afastado dos debates (TACUCHIAN, 2006).

Camargo Guarnieri tomou para si a tarefa de liderar a oposição dos compositores nacionalistas às ideias e conceitos apresentados pelo Grupo Música Viva

e em postura “paternalista e salvadora” (TACUCHIAN, p. 13), inicia a sua “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” nos seguintes termos:

Considerando as minhas grandes responsabilidades como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional de nossa música – tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil. (São Paulo, 1950 – Anexo 7)

O debate se desenvolveu na imprensa, gerando querela em torno da música brasileira. Nesta época, já havia as dissidências de Cláudio Santoro e de César Guerra-Peixe no Grupo Música Viva e a saída destes importantes compositores adiou “para a década de 1960, o florescimento das sementes lançadas por Koellreutter. Os anos 50 são anos de nacionalismo e de populismo na música brasileira e o último momento da presença maciça do folclore na música de concerto” (TACUCHIAN, 2006).

Mas uma vez eu questioneei [Devos refere-se a Guerra-Peixe] esse negócio do professor Koellreutter. Todo o mundo queria estudar composição com ele. “Mas e você? Você tinha o seu próprio talento, sua própria compreensão, como é que ficava esse negócio, então? Bom você diz que você estudou com o Koellreutter, e como é que ele fazia?”, “Ahh, não, não tinha problema. Ele dizia “olha, escreva uma frase”. Bah, eu escrevia a frase, escrevia a frase. Aí depois, “e agora?” “Vai escreva uma outra em cima”. E eu escrevia. “Agora escreva outra embaixo (risos) dessa frase. É isso, pronto”. (risos) Um troço assim. Ele escreveu o trio e tem uma sonata, não é? Agora me deram, foi o Otacílio [Ferreira Lima] que me deu, ele tinha, veio de Bruno (Gianesi), foi dedicada a Bruno, a sonata, sonata dodecafônica. (ND: 277/1532 a 1546)

Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri, Gnattali, Siqueira, Guerra-Peixe e Santoro, compositores nacionalistas, dominaram a década de 1950 onde o ideário de Mario de Andrade ganhou nova força em coloração fortemente folclórica. Mas o grupo Música Viva, a partir de sua fundação em 1939, promoveu eficazmente a música contemporânea por dez anos. Os resultados concretos desse trabalho não foram medidos quando da dissolução do grupo no início dos anos 1950, mas “derivam diretamente do trabalho pessoal de Koellreutter e do espírito do Música Viva os movimentos de renovação que nasceram e se desenvolveram em diversas regiões do

país nas décadas de 1960 e 1970, dando origem a uma nova geração de compositores de enorme valor” (NEVES, p. 148).

3.4 A DÉCADA DE 60 - transição e ruptura

A morte de Villa-Lobos em 1959, a discreta aventura de Mignone na música atonal e a perda de fôlego do nacionalismo musical contribuíram para a germinação das sementes deixadas por Koellreutter. “A década de 60 representa, na música brasileira, um período de transição e ruptura que vai ser plenamente implantado nos anos 70”, década em que a Música Nova (Contemporânea ou de Vanguarda) “dominou a cena musical brasileira com versões mais ou menos radicais de experimentalismo” (TACUCHIAN, 2006, p. 12).

Em 1961, ocorre, no Rio de Janeiro, a I Semana de Música de Vanguarda organizada por Jocy de Oliveira que trouxe importantes nomes da música contemporânea e, pela primeira vez, foi apresentada música eletrônica no país. A ruptura começa a se esboçar. Jorge Antunes foi pioneiro em seu estúdio doméstico a compor música eletroacústica “com instrumentos toscos construídos por ele mesmo”. As ideias de Koellreutter são difundidas e atualizadas no Manifesto Música Nova de 1963 (Anexo 8). Apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semicolonial em que o país está inscrito, os compositores Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal, entendem que “participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem”.

O grupo paulista defende a renovação da linguagem musical, vincula-se ao concretismo em oposição ao idealismo nas artes, faz uma reavaliação crítica dos meios de informação, analisa a influência nas artes dos novos avanços da ciência como a Relatividade e a Cibernética, rejeita o culto da personalidade do artista, tão comum na arte idealista, e substitui a dimensão lógico-dedutiva da

música tradicional pela dimensão analógico-sintético representativa da dialética homem/mundo (TACUCHIAN, 2006, p. 16).

No âmbito político e social, o Brasil iniciava um novo ciclo industrial e urbano com a migração para o interior provocada pela mudança da capital para Brasília. Os meios de comunicação de massa, com o aumento da importância da televisão introduzida no Brasil por Assis Chateaubriand em 1950, passam a exercer enorme influência na cultura nacional, e a maciça penetração da cultura norte-americana acaba por justificar a perda de força das ideias de Mario de Andrade.

A guerra fria justificava a política intervencionista na tentativa norte-americana de consolidar sua hegemonia política e econômica no hemisfério ocidental. A instabilidade política provocada pela renúncia de Jânio Quadros e a posse do vice-presidente João Goulart precipitaram o fim do período democrático brasileiro em 1964. “A aliança de testas de ferro do capital estrangeiro com a burguesia brasileira, amedrontadas com as propostas de ‘reforma de base’ do governo Goulart, precipitaram o golpe militar de 1964 que durou 21 anos, com trocas de generais ditadores” (TACUCHIAN, 2006, p. 13).

Em 1966, surge o Grupo de Compositores da Bahia orientado pelo suíço Ernst Widmer (1927 – 1990). Devos e Odette conheceram as obras e os compositores desse grupo e manifestam, nos segmentos abaixo, suas impressões em nível musical e pessoal.

Eu não me entusiasmava para tocar esse tipo de música. Porque, é como esse que dirigia o Curso da Bahia, como é que se chama? [...] Suíço-alemão. [...]. (Ernst) Widmer. Lá no Curso de Férias de Curitiba, a gente tocou as peças dele assim mais modernas, esse negócio, essa técnica assim [...] Dodecafônica, serial. Mas ele fazia as coisas mais complicadas ainda. Coisa assim um pouco improvisada também. Bom, aí a gente tocou e ele gravou. Tá bom. Depois ele estava chateado, tudo isso, porque tinha umas coisas que ele achava que não estavam saindo muito bem. Bom, esse pessoal gosta de caprichar, não é? Aí a gente disse: “não, a gente pode ver isso”. Bom, não tinha muito tempo. Ele disse: “ah, só pode abrir a sala domingo à tarde, pra fazer isso”. “Bom, a gente vai”. Aí eu pensei que ia fazer logo assim, né. Ahh, começou a fazer experiência. “Não, não, se senta aí. Agora senta aí [Devos aponta para outro lugar] faz uma experiência. Agora bota aí, faz assim”. Aí eu comecei a perder a paciência. Eu comecei a falar o que não devia (risos). Engraçado, a gente vai lá para ajudar, domingo e tudo isso, pra fazer, não para parar assim. (ND: 278/1557 a 1582)

Eu tive uma grandíssima amizade com Lindemberg Cardoso, com (Ernst) Widmer, pessoa [...] Da Bahia. São pessoas assim que são simples, muito simples. Você pode falar de música [...] Cultas. Widmer é cultíssimo. Lindemberg é um amor de pessoa, a sensibilidade, tudo. Acho que todos que realmente têm nome, são pessoas simples. (OED: 237/1891 a 1899)

Widmer foi convidado em 1956 por Koellreutter a integrar o corpo docente dos Seminários Livres de Música em Salvador (atual Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia) e seu grupo apresentou “uma declaração de princípios não só iconoclasta mas, acima de tudo, em tom de farsa”. O manifesto, em tom jocoso, reconhece e aceita manifestações em seus concertos em forma de “vaias, assobios, tomates e ovos podres (...)”; sendo que “o que ocorrer de normal não será de nossa responsabilidade”. Estas declarações escondiam, na realidade, um grupo de compositores de sólida formação musical, o que ficou provado pela produção gerada (TACUCHIAN, 2006).

Para a música de concerto brasileira, o século XX representou um período extremamente rico, não apenas pelo nascimento e pela sedimentação de suas mais importantes instituições, mas, sobretudo, pelo debate instaurado que a conduziu por caminhos diversos, o que gerou uma produção musical rica e variada.

Como vimos, havia correntes ideológicas e musicais divergentes nas décadas de 1950 e 1960, justamente no período em que chegaram ao Brasil os entrevistados dessa dissertação. Odette, Devos e Botelho participaram ativamente de todo período. Veremos no capítulo que segue como eles discursivizaram sua contribuição para a música brasileira e como eles constroem suas identidades através de suas narrativas.

4 METODOLOGIA e ANÁLISE DAS NARRATIVAS

Nesse capítulo apresento a metodologia adotada para a realização, transcrição, categorização e análise dos dados obtidos nas entrevistas. Acredito que a explanação metodológica não seria completa se eu não expusesse a minha dificuldade em entrevistar músicos amigos, muito próximos, pelos quais nutro sentimentos de carinho e admiração moldados em muitos anos de convivência. Assim, será comentada a particularidade da relação que eu mantinha com os meus entrevistados antes do início desta pesquisa; e abordarei ainda informações relevantes sobre a renovação ou a transmutação de nossa relação a partir deste trabalho, pois acredito que a interação contínua que mantivemos ao longo de todo o período da pesquisa contribuiu para que minha dissertação alcançasse um resultado final diferenciado. O local das entrevistas e sua duração, o equipamento utilizado e os eventuais percalços no processo da coleta de dados são outras informações importantes que serão aqui apresentadas.

O conceito de narrativa que adoto não é aquele que a considera como representação direta e transparente do passado, mas o que a entende como uma construção social (LOPES, 2001 e 2009; FABRICIO e BASTOS, 2009). Ao narrarmos um evento passado, podemos rever e criticar nossa atuação; transformar ou recriar nossa experiência, atribuindo novas emoções originadas pelo distanciamento ou por filtros vinculados a valores e crenças; selecionar e contextualizar nossas lembranças, reforçando ou suavizando determinada interpretação e a forma de relatá-la. Não se recria o mundo real, e a representação do evento passado não é direta; mas cria-se um mundo da narrativa, no qual se introduzem personagens, ações e falas localizadas no tempo e no espaço. Fala-se em socioconstrução da narrativa, pois as estórias são construídas em função da situação de comunicação em que nos encontramos (quando, onde e para quem contamos) e de nossos filtros afetivos, sociais e culturais.

Os segmentos das narrativas transcritos ao longo de todo o texto da dissertação foram selecionados após cuidadosa escuta, transcrição e categorização (adiante explicarei esta etapa) do material de áudio coletado e serão identificados pelas iniciais dos entrevistados: JB para José Botelho, ND para Noël Devos e OED para

Odette Ernest Dias, e demais convenções, conforme já apresentado ao leitor na página 18 desta dissertação,

Cabe informar que José Botelho me concedeu duas entrevistas. Da primeira (Anexo 2), concedida em 16 de maio de 2010, transcrevi apenas um segmento que foi utilizado em exercícios de análise e trabalhos para a disciplina Memória e Linguagem. Por considerá-lo relevante, aproveitei este segmento neste texto e o identificarei com as letras EP de entrevista-piloto, separado por ponto, logo após as iniciais JB de José Botelho. No mais, utilizo a mesma forma de identificar o segmento como acima exposto (Ex.: JB.EP: 200/02 a 16).

O interesse crescente pelas histórias de vida e o desenvolvimento da análise das narrativas, vistas “como a forma de organização básica da experiência humana, a partir da qual pode-se estudar a vida social em geral” (BASTOS, 2005, p. 74), integram o paradigma qualitativo de base interpretativista que é adotado nesta pesquisa. Outros pesquisadores das diversas disciplinas das ciências humanas e sociais tomaram as narrativas em situação de entrevista como objeto de estudo (MISHLER, 1986 ou 2002; PINTO, 2001; RIBEIRO e DANTAS, 2001; GRINGS, 2007). Não se limitando apenas às estruturas narrativas, esses estudiosos buscam compreender, através da análise sociointeracional do discurso, como os indivíduos em interação coconstroem as suas identidades e a ordem social que os cerca (BASTOS, 2005).

4.1 AS ENTREVISTAS, O TRATAMENTO DOS DADOS E A RELAÇÃO PESQUISADOR/ENTREVISTADO

A relação que mantenho com Noël Devos e José Botelho foi construída em mais de vinte e cinco anos de convivência. Fui aluno desses dois músicos na minha graduação na UNIRIO, na Escola de Música Villa-Lobos e em cursos de férias. Como profissional, atuei ao lado deles na OSN e em trabalhos de música de câmara. No Duo de Fagotes Rio de Janeiro toquei com Devos durante dois anos. Acrescida à relação profissional e acadêmica, há anos compartilhamos situações pessoais que são comuns àqueles que se consideram amigos. Já a relação com Odette era mais distante;

encontrávamo-nos eventualmente em concertos ou por intermédio de sua filha, Andrea Ernest Dias (Deda), colega flautista da OSN, mas isto não impediu que rapidamente nos aproximássemos e desenvolvêssemos uma relação de amizade que teve desdobramentos profissionais e pessoais que serão adiante explicitados.

Embora eu houvesse preparado roteiro para conduzir uma entrevista semi-estruturada (Anexo 5), a proximidade que mantinha com os meus entrevistados fez com que nossos encontros tendessem para uma conversa informal de colegas que compartilham esquemas de conhecimento (TANNEN; WALLAT, 2002). Era comum, durante a entrevista, a menção a fatos ou a citação a pessoas do mundo da música que o entrevistado supunha ser também do meu conhecimento. Assim, o guia de entrevista, previamente discutido com minha orientadora, auxiliou-me apenas para que não houvesse muita dispersão durante os encontros. Temas como família, música, orquestra, profissão, política, relação com os compositores, os colegas e os maestros, balizaram nossa conversa sem, contudo, restringi-la ou cercear eventual assunto que o entrevistado desejasse propor. As entrevistas foram realizadas em suas residências e tiveram duração variada, mas todas excederam os sessenta minutos planejados.

Cabe comentar, também, pois é um elemento crucial da metodologia, a série de circunscrições e exigências institucionais para a realização das entrevistas e utilização dos dados coletados. Inicialmente, foi necessária a aprovação de minha pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UNIRIO, e me foi determinado que fizesse a leitura do chamado “Termo de Consentimento Informado” e obtivesse a assinatura do entrevistado nesse documento antes da realização e gravação das entrevistas. Contudo, acredito que normas que homogeneízam os procedimentos a serem adotados em pesquisas de campo podem ser problemáticas para entrevistas como as que aqui foram realizadas. Como apresentar, antes de iniciar a entrevista, um instrumento legal a pessoas próximas que me recebem como amigo sem criar uma situação de constrangimento e erguer barreiras que atrapalhariam a interação pretendida? A minha relação com os entrevistados antecedia de muito qualquer situação de pesquisa, o que me permitia solicitar em outro momento, informalmente, a assinatura do termo exigido pela instituição. Então, a leitura para os entrevistados do “Termo de Consentimento Informado” só foi realizada alguns meses após a gravação de nosso encontro. Odette

assinou e datou com o dia da realização da entrevista; Devos não achou necessário assiná-lo, disse simplesmente: “ah, não precisa não”, e eu não insisti; e Botelho, por telefone, me disse ser desnecessária a assinatura do termo, mas eu passei em sua casa e lhe dei uma cópia do documento. De qualquer maneira, o exercício de entrevistar e gravar o depoimento de pessoas tão próximas não me foi muito cômodo, mas o enfoque (interacional/experiencial) aqui adotado me permitiu lidar com esse tipo de situação e dela tirar proveito. Importante destacar que me foi autorizada, pelos entrevistados, a manutenção de seus nomes nas transcrições, mas os nomes de algumas pessoas foram suprimidos e substituídos por colchetes com a palavra omissão [omissão] quando nós, entrevistador e entrevistado(a), achamos que o assunto tratado ou a informação revelada poderia causar qualquer constrangimento.

Os equipamentos utilizados para fazer os registros foram um gravador digital Sony (ICD-PX720) e uma máquina fotográfica Panasonic (DMC-FZ18) que permite a gravação de vídeo, mas essa gravação ficou prejudicada porque a memória da máquina admitia gravação contínua em vídeo de apenas quinze minutos e não permitiu a gravação de toda a entrevista. Em razão deste fato, e porque a gravação em áudio foi realizada sem problemas, decidi utilizar como fonte principal este material, usando o material em vídeo como fonte secundária apenas para informar-me sobre os comportamentos não verbais dos entrevistados, apresentados ao leitor sempre que contribuírem para o esclarecimento da análise dos segmentos.

A primeira entrevista, uma entrevista-piloto, como dito acima, foi realizada com o professor José Botelho no dia 16 de maio de 2010. Essa entrevista serviu-me para testar a câmera fotográfica, cujas limitações me obrigaram a comprar um gravador digital, e minha habilidade como entrevistador. Apenas um pequeno trecho da entrevista foi transcrito (Anexo 2) e, após ter servido em exercícios de análise, a utilização do equipamento me possibilitou a familiarização com o enfoque adotado nesta pesquisa. A segunda entrevista foi realizada na tarde do dia 16 de novembro de 2010. A gravação teve a duração total de oitenta minutos (80'), havendo pausas para acerto do equipamento, para que Botelho atendesse a solicitações de familiares e telefonemas, e para o nosso tradicional e frequente café com bolo. Botelho e sua esposa, Bruna, jamais deixam de me oferecer este prazer; então aproveitamos para

colocar alguns assuntos em dia, em especial sobre a nova fase da família após o casamento de seu filho, José Maurício. Como de costume, Botelho estava com sua clarineta à mão e, enquanto eu preparava o equipamento, ele aproveitava para executar trechos de concertos, sonatas, ou simplesmente improvisava, como dizemos, preludiava. Raras vezes, em anos de visitas, o vi sem sua clarineta à mão.

A segunda entrevista ocorreu no dia 19 de novembro de 2010 na casa de Odette. Eu havia estado em sua casa uma única vez, fazia muito tempo, logo que ela comprou o apartamento em Santa Teresa. Eu a encontrava sempre através de sua filha Deda, que me forneceu seu telefone atual. Tínhamos pouca intimidade, mas fui muito bem recebido. Odette me apresentou sua casa, seus quadros, algumas aquarelas pintadas por ela mesma, objetos de arte, livros, elepês, CDs, a estante de música dupla face (jamais eu havia visto igual; dois músicos podem ler suas partituras, um em frente ao outro, em uma mesma estante), construída por seu pai em uma de suas visitas ao Brasil; tudo tinha significado especial para ela. Ouvimos algumas passagens do elepê de Silvio Caldas, do qual ela havia participado como flautista, e do seu novo projeto, um CD de flauta solo com músicas de Bach e Paul Horn⁷² que foi lançado em julho de 2011. Vimos fotos de família espalhadas sobre seu piano e folheamos livros antigos, entre eles, um de La Fontaine com lindas gravuras. Por fim, Odette me ofereceu um suco de goiaba com biscoitos folheados e começamos a entrevista. A gravação teve a duração de cento e quarenta e dois minutos (142'), sendo que cerca de 32' foram por mim excluídos da análise por tratarem de natação em águas abertas, assunto que foge ao objeto dessa pesquisa, o que evidencia o caráter altamente conversacional da entrevista. Sugere, ainda, o quanto era tênue a linha que separava o pesquisador/entrevistador do colega e amigo, razão dos deslizamentos constantes em meus alinhamentos enquanto entrevistador, pesquisador, admirador, ex-aluno, um dos motivos pelos quais adotei, nas análises, a abordagem interacional performática (a ser detalhada adiante) que dá destaque à construção coletiva do sentido na interação pesquisador/pesquisado.

⁷² Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) e Paul Horn, nascido em 1930 em Nova York, é flautista e compositor.

A terceira e última entrevista aconteceu no dia 23 de novembro de 2010 na residência de Noël Devos. Devos tem, em sua sala, uma poltrona confortável na qual se senta para receber suas visitas. Sempre disposto, reservamos alguns minutos para um cafezinho e para colocar a conversa em dia. Eu lhe expus, com detalhes, o objeto de minha pesquisa e lhe solicitei ajuda em um repertório que desejo preparar (acertamos aulas mensais). Devos jamais deixa de receber quem o procura para falar de música, das dúvidas com o repertório (ele tem centenas de partituras em seu arquivo) ou a respeito de alguma dificuldade técnica com o instrumento. A entrevista demorou cento e cinquenta e três minutos (153’).

Dos três entrevistados, Devos é aquele que me parece ver o mundo de maneira mais peculiar, digamos, artística. A proximidade de anos me permite apreciar sua maneira de se expressar. Ao falar de qualquer assunto, seu olhar mira o “infinito” e seus olhos fazem constantes movimentos laterais, como que enxergando algo invisível. Botelho é mais pragmático e objetivo, mas sempre jovial e brincalhão. Odette, “é uma andarilha”, sempre viajando pelo Brasil e pelo mundo, é curiosa, demonstra interesse e necessidade em experimentar e realizar novos projetos. A característica comum aos entrevistados é o tom bem-humorado e a disposição para a narração de suas histórias. Eu os considero exímios narradores. Como veremos na seção 4.3, utilizaram estratégias de envolvimento (TANNEN, 1989), entre elas, a do diálogo construído (quando o narrador insere diálogos em sua exposição) que traz vivacidade e colorido à narrativa, para inserir o ouvinte no mundo da história. E demonstraram ter ciência da riqueza de suas experiências, pois as guardam vividamente registradas em suas memórias. Nas transcrições das narrativas, tentei reproduzir a forma como esses músicos articulavam as palavras e expunham suas histórias. Haverá alguns momentos em que será possível perceber alguma hesitação no relato dos três entrevistados e a presença de suas respectivas línguas maternas – o francês, no caso de Devos e Odette, e o português europeu, no caso de Botelho – na narração de suas vidas.

Após o final do processo de transcrições, procurei identificar alguns temas recorrentes nas entrevistas para organizá-los em categorias. Finalmente, fiz a distribuição dos segmentos mais significativos ao longo das categorias elencadas e, depois de algumas reuniões com a minha orientadora, escolhi alguns segmentos que

mais representassem a categoria observando a maior frequência e recorrência dos temas nas narrativas dos entrevistados e sua pertinência para a resposta de minhas questões de pesquisa. Uma das minhas principais preocupações foi a inserção de trechos das narrativas ao longo de todo o meu texto. A integração de segmentos das narrativas no texto do capítulo da teoria (em **2 Memória social e identidade coletiva**) e no capítulo da história da música (**3 Historiografia musical e contextualização histórica**), apesar de ser de difícil realização, é, para mim, um exercício que me seduz. É como incrustar uma madrepérola no trabalho de entalhe da escultura. Neste compasso, há análise das narrativas por todo o corpo do trabalho, mas isso não impediu que uma seção específica de análise fosse escrita para justificar todo o material teórico que será apresentado e utilizado a seguir.

Por fim, como já comentado, me cabe aprofundar e dar ao leitor maiores informações sobre o universo de interações que resultou de minha aproximação com os entrevistados. Os dados coletados nas entrevistas passaram a representar apenas parte de meu *corpus*, pois a intensificação e/ou retomada de minha relação pessoal e profissional com Botelho, Devos e Odette em outro patamar, agora como pesquisador, me permitiu conhecê-los melhor e, creio, contribuiu para a minha melhora como músico e como pessoa.

Do ponto de vista holístico, à experiência de ler, reler e discutir com a minha orientadora os dados coletados, se somaram momentos de efetiva interação com meus entrevistados: da possibilidade de simplesmente pegar o telefone ou me dirigir à casa de um de meus amigos/colegas e tirar alguma dúvida de seu depoimento ao convite que fiz a Botelho e Odette para que participassem do encerramento do seminário de nossa linha de pesquisa no ano de 2011. Ao longo da pesquisa, tive a oportunidade de atuar ao lado de Odette em uma série de concertos com a Camerata Acácia Brasil e pude conviver com ela por alguns dias no Seminário do Caraça/MG em um encontro de músicos profissionais; participei também das comemorações do aniversário de oitenta anos do Botelho; e partilhei, ainda, de momentos difíceis relacionados a doença ou a outras situações específicas que não cabe aqui relatar. Estou ciente de que todos esses acontecimentos e experiências me colocam em uma posição de pesquisa privilegiada e única, diferente daquela de quando eu comecei. Trata-se de uma

pesquisa processual por natureza, na qual as experiências e vivências, trocadas e construídas, com meus entrevistados, ampliaram o meu *corpus* na medida em que ele passa a ser constituído por outro tipo de “material” que não apenas as entrevistas. Em termos de metodologia, creio ser inovadora e rica a experiência vivida. O pesquisador passa a refletir sobre o objeto e sobre como a interação constante com este objeto ao longo do processo de pesquisa transmuta o seu olhar e o modifica pessoalmente.

4.2 A NARRATIVA E SUAS ABORDAGENS DE ANÁLISE

Nesta seção, apresentarei brevemente o desenvolvimento dos estudos da narrativa, sua importância como objeto de estudo para vários campos das Ciências Humanas, a chamada “virada narrativa” (BASTOS, 2005; RIESSMAN, 2008; LINDE, 2009), e as abordagens que serão utilizadas para a análise das entrevistas. Do ponto de vista da Linguística, podemos abordar a narrativa sob, pelo menos, três perspectivas: a Análise Temática, a Análise Estrutural e a Análise Interacional. Detalharei, nas próximas seções, as duas últimas, em consonância com os preceitos apresentados por Catherine Kohler Riessman (2008) no livro **Narrative Methods for the Human Sciences** e leituras complementares citadas ao longo do texto. O objetivo da Análise Temática, nas palavras de Riessman (2008, p. 53), “*is to excavate concrete practices or ways of working with narrative data where primary attention is on “what” is said, rather than “how”, “to whom”, or “for what purpose”*”⁷³. Esta abordagem enfatiza “o que” é dito, ou seja, o conteúdo do que é comunicado é seu único foco, e não “o como”, “para quem” ou “para que propósito” é dito, não atentando para as informações que podem ser obtidas quando a narrativa é entendida como coconstruída na interação. Outra característica deste enfoque é que as histórias “*are presented as if they dropped*

⁷³ Em tradução livre: O objetivo da análise temática “é escavar práticas concretas ou maneiras de trabalhar informações de narrativas nas quais a atenção primeira está “no que” é dito, ao invés de “como”, “para quem”, ou “para quais propósitos”. Outra característica desse enfoque é que o leitor aprende pouco da vida do narrador além daquilo que o pesquisador deseja focar, tematizar.

*from the sky*⁷⁴ (2008, p. 62) e o leitor aprende da vida do narrador apenas aquilo que o pesquisador deseja focar.

O modelo interacional/experiencial de estudo da narrativa apresentado por Elliot Mishler (2002), por sua concepção de tempo não cronológico e não linear, foi por mim o escolhido para esta pesquisa por ser aquele que melhor se adapta à capacidade variável de memória dos seres humanos que, a partir do presente, constroem sua narrativa em um ir e vir no tempo, ressignificando eventos e enredos, em uma constante construção de suas identidades. Mishler chama a abordagem de experiencial no sentido de romper com a questão do tempo cronológico. Para este autor, o que importa é como o narrador conta a experiência e que tipo de relação se desenvolve ao contar sua experiência para o outro. Nas palavras de Mishler, “o passado não está gravado em pedra, e o significado dos eventos e experiências está constantemente sendo reenquadrado dentro dos contextos de nossas vidas correntes e em curso” (p. 105). Esta ideia se completa quando se entende

[...] que o uso de um modelo de tempo do relógio para estudar sujeitos humanos – e outras espécies vivas com capacidade variável de memória, consciência, etc. – somente se justifica se os despirmos, teoricamente, é claro, dessa capacidade e os tratarmos como objetos materiais (2002, p. 104 e 105).

Nesta perspectiva de tempo e de construção de narrativa na interação face a face, verifiquei ser inviável, como comentei acima, restringir o recorte temporal aos anos de 1940 a 1960, pois o ir e vir no tempo nas narrativas acabava por expandir naturalmente este período. Afinal, “ainda estamos vivos”, me disse Odette uma vez. O modelo interacional/experiencial do tempo admite, assim, a utilização e análise das narrativas de forma livre e sem maiores preocupações cronológicas. Para a Memória Social, o processo de apropriação de representações coletivas, que o indivíduo faz ao narrar uma história, constrói e atualiza a sua memória e a memória do grupo, o que faz da narrativa (e de sua análise) um importante instrumento para compreender o caráter coletivo da memória.

⁷⁴ Em tradução livre: As histórias “são apresentadas como se tivessem caído do céu”.

4.2.1 Construção da Narrativa - a análise estrutural

A Análise Estrutural tem interesse no conteúdo do que é comunicado, mas a atenção principal está em como o conteúdo é organizado pelo falante. Esta forma de análise possibilita esclarecimentos além daqueles que podem ser apreendidos apenas pela exposição do conteúdo da narrativa⁷⁵. A forma como a narrativa é estruturada é importante para a comunicação humana. Assim, a pergunta que o analista faz é: “como a narrativa foi organizada para alcançar os objetivos estratégicos do narrador?”⁷⁶. O linguista William Labov propõe, em 1972, o modelo estrutural de análise de narrativa segundo o qual a narrativa se constitui em um processo de recapitulação de vivências passadas organizadas em enunciados temporalmente ordenados que remetem a eventos ocorridos de fato. O objetivo da abordagem estrutural é correlacionar as formas de contar a estória às variantes linguísticas (gênero, classe social, escolaridade)⁷⁷.

Para Labov, a “*fully formed narrative includes six elements*”⁷⁸ (Riessman, 2008, p.84): o resumo inicial (*abstract*), que abre a narrativa com enunciado que a resume; a seção de orientação (*orientation*), que contextualiza o evento; a ação complicadora (*complicating action*), que é a estória propriamente dita, aquilo que leva a ação adiante; a avaliação (*evaluation*), na qual o narrador se distancia da ação para comentar eventos e expor emoções; a resolução (*resolution*), etapa de finalização da série de eventos da ação complicadora, ou seja, da trama; e a coda (*coda*), que finaliza a narrativa e traz a ação para o presente. Abaixo, ilustro com um segmento da entrevista de Odette as partes da narrativa sugeridas por Labov.

(OED: 201/01 a 16)

01	Cosme:	Como foi o seu primeiro contato com a música?	
02	Odette:	Você estava falando de família, justamente é muito	RE
03		importante porque o meu primeiro contato com a música	
04		realmente foi com a família, foi dentro de casa, né?	

⁷⁵ “[...], *but attention to the form adds insights beyond what can be learned from referential meanings alone*” (Riessman, 2008, p.77). Em tradução livre: “[...], mas atenção na forma traz discernimentos além daqueles que podem ser apreendidos apenas dos significados”.

⁷⁶ Em inglês: “*How are narratives organized – put together – to achieve a narrator’s strategic aims?*” (Riessman, 2008, p. 77)

⁷⁷ O trabalho de Labov é paradigmático, pois é citado, aplicado ou usado como ponto de partida por muitos pesquisadores em distintas áreas do conhecimento, a exemplo da Sociologia e da Saúde.

⁷⁸ Em tradução livre, “a narrativa completamente formada inclui seis elementos”.

05		Agora tem de falar, por exemplo, como era a minha casa. A	OR
06		minha casa, por exemplo era. Eu nasci a Paris em 1929.	
07		Então, Paris capital da França. Mas a minha casa não era	AV
08		uma casa representativa da França. Por quê?	
09		Porque o meu pai era um caminhante, um andarilho, um	OR/AV
10		aventureiro.	
11		Meu pai era da Ilha Maurício, uma ilha do Oceano Índico.	OR
12		E o meu pai era uma pessoa assim, morena, mestiça,	
13		misturado de indiano com <i>malgache</i> . Quer dizer, Madagascar	
14		do lado da mãe. Madagascar é considerada hoje África; era	
15		Índia. Então porque a Ilha Maurício no Oceano Índico.	
16		Bem, eu vou falar um pouco assim para explicar um pouco a	AV
17		minha atitude.	
(RE)Resumo; (OR) Orientação; (AC) Ação Complicadora; (AV) Avaliação; (RS) Resolução e Coda			

Odette abre sua narrativa com um resumo no qual apresenta a sua família como fonte inicial e fundamental para o seu interesse pela música (linhas 02 a 04). Em seguida, passa a utilizar elementos de orientação para contextualizar o evento e a avaliação para comentar e inserir emoção à sua narrativa. Verifica-se, por sua forma de estruturar o relato, que o ponto da narrativa, qual seja, falar sobre o seu primeiro contato com a música, implica uma longa narrativa que apresenta, em detalhes, a sua família através de seções de orientação e avaliação. Odette demonstra, desta forma, que reconhece a importância de seu ambiente familiar em sua formação e em seu direcionamento para a música.

A análise estrutural ajuda a organizar o olhar do pesquisador, mas, quando a pergunta feita possibilita uma resposta mais ampla e aberta, como ocorreu nas minhas entrevistas, o pesquisador pode encontrar dificuldade em definir claramente os elementos estruturais da frase e deve redobrar a atenção, pois, em uma mesma frase, podem estar presentes diversos elementos estruturais. Para Labov, a narrativa é definida como uma sequência de ações, representadas linguisticamente pelo componente *ação complicadora*. Então, para o autor, o segmento acima não configuraria uma narrativa. Cabe destacar, contudo, que o elemento *avaliação*, que integra o modelo estrutural proposto por Labov, permite-me identificar como o(a) narrador(a) se posiciona ao contar uma estória, ou seja, é a janela do presente através da qual ele/ela olha para eventos do passado.

A avaliação das linhas 07/08 (Então, Paris capital da França, mas a minha casa não era uma casa representativa da França.), das linhas

16/17 (Bem, eu vou falar um pouco assim para explicar um pouco a minha atitude assim.) e, em especial, a das linhas 09/10 (Porque o meu pai era um caminhante, um andarilho, um aventureiro.), na qual Odette faz uso de adjetivos que projetam discursivamente o seu pai como uma figura ousada, que atravessava territórios e culturas, demonstra que Odette reconhece em si uma identidade multinacional de uma pessoa do mundo que não se identifica com um nacionalismo limitador de uma identidade tipicamente francesa ou parisiense ([...], mas a minha casa não era uma casa representativa da França.). Sua narrativa enfatiza, através dos elementos avaliativos, a riqueza de seu ambiente familiar e sua consciência desta influência em sua maneira de enxergar e se projetar no mundo (Bem, eu vou falar um pouco assim para explicar um pouco a minha atitude.). Percebe-se, desse modo, a dificuldade de estabelecer compartimentos claramente delimitados para os elementos estruturais. As linhas 09/10 são exemplos da dificuldade de obtenção de uma análise unívoca, pois aqui também podemos observar o elemento orientação incorporado à frase.

Em 1972b, Labov reavaliou as partes estruturais da narrativa e percebeu que a avaliação pode estar presente e junto a outras partes estruturais, pulverizada na narrativa. *“For analytic purposes, he keeps narrative segments of longer exchanges intact and closely analyzes their internal structure – components parts of the story and their relationship to one another”*⁷⁹ (Riessman, 2008, p. 84). Para fazer as relações e as referências necessárias, esse pesquisador separava a narrativa em orações e identificava as linhas para facilitar as referências. Nas análises aqui realizadas, segui essa orientação e reuni orações que me pareceram representar um dos elementos estruturais da narrativa (RE, OR, AC ou AV) para melhor visualizar a análise proposta, sem esquecer que a avaliação (AV) pode estar presente em qualquer desses elementos estruturais.

⁷⁹ Em tradução livre: “Para fins analíticos, ele mantinha longos segmentos da narrativa intactos, analisando sua estrutura interna à procura de sequências e partes estruturais recorrentes e da relação entre essas partes”.

(OED: 204/172 a 189)

01	Odette:	[...] Aí a música que eu ouvia dentro de casa, na minha	OR
02		casa não tinha piano, não tinha rádio, não tinha toca-	OR/AV
03		discos, não tinha nada.	
04		Era o meu pai cantando, às vezes coisas em <i>créole</i> , mas	AC
05		também cantando árias de ópera e a minha mãe cantando uns	
06		<i>lieder</i> em alemão, canção de natal em alemão alsaciano.	
07		Então, as canções populares francesas eu tive acesso na	OR
08		escola, entende? As canções tradicionais do folclore	
09		francesas.	
10		Na minha casa, na minha casa, no natal, a minha mãe	AC
11		cantava <i>Stille Nacht</i> em alemão (trata-se da tradicional	
12		canção Noite Feliz), aí meu pai cantava coisas em <i>créole</i>	
13		e cantava árias de ópera. Então, em pequena eu cantava	
14		árias de ópera e de opereta assim, <i>Ne parle pas, Rose, je</i>	
15		<i>t'en supplie</i> (Odette canta esse trecho da opereta), <i>Les</i>	
16		<i>dragons de Villars</i> ⁸⁰ , que ele aprendeu na Ilha Maurício.	
17		Então, um outro assim. Como é que é? <i>Les Cloches</i> digadiga	
18		di ga digadiga da ⁸¹ .	
19		Aprendi essas coisas, que eram da França, mas na boca de	AC/AV
20		meu pai que era da Ilha Maurício.	
(RE)Resumo; (OR) Orientação; (AC) Ação Complicadora; (AV) Avaliação; (RS) Resolução e Coda			

No segmento acima, após discorrer longamente sobre a trajetória de seus pais e sobre o ambiente cultural de sua casa, Odette chega ao ponto da narrativa, ou seja, à sua mensagem central. Essa parte da entrevista, por si só, já responderia à pergunta formulada (Como foi o seu primeiro contato com a música?). Na ação complicadora (linhas 04/06 e 10/18), Odette explica que seu primeiro contato com a música foi através das canções cantadas em *créole*, árias de ópera e canções francesas que seu pai cantava para ela com o seu sotaque das Ilhas Maurício, e as canções alemães (*lieder*) que sua mãe lhe transmitia, sendo que as canções tradicionais francesas eram também aprendidas na escola. Importante apontar que muitas elocuições, estruturalmente falando, como as das linhas 01 a 03, classificadas, de maneira ampla, como elemento de orientação da narrativa, comportam outras maneiras de classificação e podem funcionar, em determinados momentos, como ação complicadora (Aí a música que eu ouvia...), orientação (dentro de casa, na minha casa não tinha piano) e avaliação (não tinha piano, não tinha rádio, não tinha toca-discos, não tinha nada). A repetição é um recurso de avaliação e a ênfase no “não” demonstra que Odette deseja reforçar o

⁸⁰ **Les dragons de Villars** é uma ópera cômica em três atos de Aimé Maillart (1817-1871) composta em 1856.

⁸¹ **Les cloches de Corneville** é uma opereta em três atos composta por Robert Planquette em 1876.

ambiente familiar desprovido de bens materiais, mas rico em informação e cultura. Nesse ponto, a identificação e a análise da avaliação me foram de grande utilidade, pois através delas percebi como Odette construiu o cenário familiar que funciona como o contraponto daquele que cerca os profissionais, artistas e professores com projeção nacional e internacional do campo da música. É pela negação, construindo o vazio, que Odette enaltece os personagens de sua narrativa, o pai, a mãe e a si própria, como pessoas capazes de superação e conquistas. A sua casa não tinha quase nada, mas a riqueza cultural e humana lhe deu elementos para torná-la a pessoa que é hoje.

(OED: 204/191 a 218)

01	Odette:	[...] Então, a primeira coisa musical assim lá em casa.	AC
02		[...]Aí meu pai tinha tocado numa banda, clarinete.	OR/AV
03		Então numa ocasião ele resolveu comprar uma clarineta de	
04		novo. Ele era perfeccionista, logo tinha que estudar,	
05		arrumou professor, método, ele ficava tocando em casa.	
06		Ele tocava umas músicas assim que são músicas de dança	
07		tarapapapapapapapapapa pih rah, <i>La Marche des Petits</i>	
08		<i>Pierrots</i> que ele aprendeu na Ilha Maurício.	
09		Então eu ouvia umas músicas francesas via Ilha Maurício	AC
10		lá em Paris.	
11	Cosme:	Um pouquinho de sotaque.	
12	Odette:	Com sotaque, era. A minha mãe só cantava coisas, só	OR/AV
13		cantava em alemão. Porque quando ela, ela falava francês	
14		com sotaque germânico muito forte. Meu pai tinha um leve	
15		sotaque <i>créole</i> , meio arrastado, mas o francês dele era	
16		perfeito. Ele falava francês muito melhor do que a minha	
17		mãe. Minha mãe pensava em alemão. Então era o ambiente.	
18		Mas a música, a primeira coisa que eu cantei no colo de	AC
19		meu pai, cantei umas canções assim. O meu irmão mais	
20		velho, a gente fazia duo. Essa foi a primeira coisa com	
21		a música.	
22	Cosme:	Você é a filha do meio?	
23	Odette:	Sou do meio.	OR
24		Então a minha iniciação musical foi assim, cantando.	RS
25		[...] Meu pai deu oportunidade, deu educação, tudo. Isso	AV
26		é muito importante justamente na minha questão com o	
27		Brasil.	
28		Não foi uma educação musical nem tipicamente francesa	CD/AV
		nem acadêmica.	
(RE)Resumo; (OR) Orientação; (AC) Ação Complicadora; (AV) Avaliação; (RS) Resolução e (CD)Coda			

Nesta extensa narrativa, Odette reiteradamente enfatiza a importância do ambiente familiar em sua formação. Todas as ações complicadoras foram enriquecidas pelos detalhes apresentados em grandes seções de orientação, nas quais Odette

contextualiza o início de seu interesse pela música, pontuadas pelo elemento avaliativo. A coda, com um elemento avaliativo inserido, finaliza esta parte da narrativa. Podemos depreender das avaliações como Odette se alinha e alinha os demais personagens. Sua mãe, francesa e falante de alemão, lhe transmitiu canções e algo da cultura alemã. O pai falava bem o francês, se interessava por música, tocava clarineta, e representava um *status* cultural que foi ratificado por Odette, que é fruto desse conjunto. Finaliza a narrativa sobre como foi o seu primeiro contato com a música, informando que sua educação musical não foi nem tipicamente francesa nem acadêmica, fazendo-nos entender que sua educação excede qualquer rótulo limitador.

Labov abriu o caminho para a pesquisa da narrativa através da abordagem estrutural. Mas este enfoque foi alvo de críticas; dentre elas, a constatação de que este viés descontextualiza a narrativa, tomando-a como uma estrutura autônoma, o que limita a força analítica de sua abordagem e o potencial da narrativa como lugar privilegiado para entender o mundo que nos cerca (BASTOS, 2005). Na verdade, minhas análises subscrevem as perspectivas interacional e experiencial de análise de narrativas na medida em que estas perspectivas me possibilitam investigar o processo de coconstrução discursiva das narrativas ao longo das entrevistas, examinando a maneira através da qual os narradores/entrevistados reconstroem suas memórias ao interagirem comigo. De toda forma, como expus acima, acredito que a análise estrutural, complementar, através do elemento avaliação, o material a ser analisado pelo viés interacional, foco de meu interesse para a dissertação.

4.2.2 Narrativa e Identidade - a perspectiva interacional

Passo a apresentar conceitos formulados e desenvolvidos teórica e empiricamente pelas diversas correntes da Linguística que contribuíram para a construção da abordagem da Sociolinguística Interacional para a análise do discurso. Essa vertente compreende que os participantes organizam o encontro social ao introduzirem e/ou sustentarem mensagens que orientam sua conduta e atribuem significado às elocuições. Afirma-se, portanto, que identidade e discurso são

coconstruções resultantes da interação face a face dos participantes e que o significado é sempre produto de negociação. Assim, segundo Branca Ribeiro e Pedro Garcez (2002, p. 8), “não há, portanto, significado que não seja situado”.

A vertente sociointeracional foi construída através da contribuição das diversas correntes da Linguística que se debruçaram sobre o estudo da língua em uso. Com este novo enfoque, noções clássicas como as de falante e de ouvinte foram revistas e novos conceitos foram propostos. Os conceitos de *estrutura de participação* e de *formato de produção* (GOFFMAN, 2002) permitiram captar a dinâmica do processo de contínua modificação nos papéis sociais e discursivos que falantes e ouvintes desempenham ao interagirem face a face.

Diferentes tipos de falantes são definidos. O autor, que seleciona as elocuições, o animador, que anima as palavras e o responsável, aquele que está comprometido com as palavras de outrem. São formatos de produção que se relacionam com diferentes tipos de ouvintes. A estrutura de participação distingue o ouvinte ratificado, para o qual o discurso é endereçado ou não, do ouvinte não ratificado, aquele circunstante (eventual) ou o sub-reptício (ou intrometido).

Segundo Pinto (1995, p. 15), Erving Goffman foi:

o primeiro a demonstrar que a comunicação face a face requer engajamento por parte de todos os participantes, na medida em que demanda trabalho tanto da parte do falante como da parte do ouvinte (Goffman 1981). Neste sentido, desconstrói a concepção tradicional de falante e ouvinte quando introduz a noção de ratificação, a sustentação do falante pelo trabalho do ouvinte. O autor chama a atenção para a complexidade da estrutura de participação, pois mesmo quando não somos oficialmente os receptores de uma dada mensagem, podemos contribuir para o direcionamento daquele encontro, na medida em que nossa presença, de algum modo, contribui para a constituição do evento em questão.

Esta nova perspectiva, na qual falante e ouvinte estão sempre em interação e em constante interpretação de si, do outro e do ambiente, forneceu a base estrutural para a análise da mudança de postura ou da projeção do eu de um participante na sua relação com o outro, consigo próprio e com o discurso em construção. Os enquadres e alinhamentos que se apresentam possibilitam ao analista identificar, através do discurso, como as identidades emergem na situação comunicativa. Essas mudanças de projeção do eu fizeram com que Goffman dinamizasse o conceito de *enquadre*,

inicialmente cunhado por Bateson (1972), ao propor o conceito de *footing* (ou alinhamento), ou seja, as constantes mudanças que os falantes assumem na produção e recepção de enunciados. Os conceitos de enquadre e *footing* serão apresentados mais detalhadamente adiante.

A pergunta que os sociolinguistas interpretativos se fazem é: “o que está acontecendo aqui e agora nesta situação de uso da linguagem?”. A situação social teve sua importância ressaltada por Goffman em seu texto “A situação negligenciada” (1964), no qual o autor a define como “um ambiente que proporciona possibilidades mútuas de monitoramento, qualquer lugar em que um indivíduo se encontre acessível aos sentidos nus de todos os outros que estão ‘presentes’ e para quem os outros indivíduos são acessíveis de forma semelhante” (2002, p. 17).

O ato de fala em interação, assim, passa a ser compreendido como um evento no qual ocorre uma sucessão de atividades em um contexto. Regras culturais de convivência organizam e limitam socialmente o comportamento daqueles presentes à situação em suas diversas combinações sociais. Pressupõe-se que os participantes não são emissores e receptores isolados de mensagens, pois todos os comportamentos verbais ou não verbais, ações e intenções são fontes potenciais de comunicação, mas “a interação somente pode ser entendida em contexto: em um contexto específico” (TANNEN e WALLAT, 2002, p. 186).

Entre as vertentes da Linguística que contribuíram para a formação da abordagem sociointeracional está a Etnografia da Comunicação. John Gumperz e Dell Hymes foram os primeiros a investigar o uso da língua na fala do dia a dia, verificando como o conhecimento sociocultural de um determinado grupo se revela no ato da fala e de que maneira o como e o que é dito são delimitados por seus valores e normas culturais. Esta corrente apontou para a existência de regras e regularidades presentes no repertório linguístico compartilhado que determinam como a língua é empregada por um grupo social.

Nas narrativas colhidas, verifica-se que Odette, Devos e Botelho cantarolam, solfejam, fazem menção a músicas, citam maestros, compositores e músicos que são conhecidos das pessoas que circulam no meio musical a que pertencem, além de utilizarem termos técnicos. Esse conhecimento compartilhado na hora da entrevista faz

com que haja uma maior aproximação e interação entre os presentes, o que, provavelmente, não ocorreria em uma situação em que o entrevistador pertencesse a outra área que não a da música clássica. Aqui temos o conceito de *esquema de conhecimento* que é utilizado para nos referir às “expectativas dos participantes acerca de pessoas, objetos, eventos e cenários no mundo [...] (que) são continuamente comparadas à experiência de vida e, então revistas” (TANNEN e WALLAT, 2002, p. 189).

(JB: 181/623 a 639)

01	<i>Botelho:</i>	[...] Eu tive até uma brincadeira. O Moacir Freitas, que é
02		oboísta, um dia acabou o ensaio e o Isaac estava vendo a
03		partitura, olhando a partitura. Mas fiquei eu, Devos e o
04		Moacir. O Isaac tinha a mania de pedir “inaudível, muito piano,
05		muito piano”. Aí (o Moacir) disse ele assim, “Botelho, eu vou
06		sair daqui”, o Moacir, “e vou jogar na loto”. Naquele tempo era
07		a loto (risos). “E se eu acertar, eu vou fazer uma orquestra
08		sinfônica pra mim”. Então eu, Devos, ele, e o Isaac olhando
09		assim, ouvindo a conversa. E disse assim, “e imagina quem vai
10		ser o meu primeiro oboé?” Eu logo percebi que o Isaac tocava
11		oboé (risos), e comecei a rir. “O Isaac lá”. E eu, “por que,
12		pra puxar o saco do maestro?” Ele disse, “não, é porque eu vou
13		ficar assim em cima dele. Quer ver? O maestro sou eu,
14		‘inaudível, pianíssimo, pururu pururu’, pra ele ver o que é bom
15		pra tosse, tocar como ele quer” (risos).

No segmento acima, compartilho do entusiasmo de Botelho ao narrar uma brincadeira ocorrida ao final do ensaio da orquestra, pois sei que o maestro Isaac Karabtchevsky, de fato, toca oboé. Sei, também, que os instrumentistas das madeiras (flautas, oboés, clarinetas e fagotes), normalmente, são os últimos a guardarem seus instrumentos nas caixas, pois precisam secá-los por dentro com um pano, passar uma flanela nas chaves do instrumento que, em geral, são banhadas em prata, juntar as ferramentas que utilizam para dar o ajuste final em suas palhetas, fechar suportes onde apoiam os instrumentos; os clarinetistas, às vezes, utilizam duas clarinetas (em si bemol e em lá), os oboístas, às vezes também tocam corno inglês, e assim como os fagotistas, têm inúmeros apetrechos e correias a guardar. Enfim, as madeiras são as últimas a sair do palco. É nesse momento que ocorrem as conversas e brincadeiras como a narrada por Botelho acima. No caso, sei que o Isaac (Karabtchevsky) é conhecido no meio musical por pedir pianíssimos quase que inaudíveis e que esse pedido é difícil de executar em algumas regiões do instrumento, como Moacir

(Freitas) expôs em forma de brincadeira (o conceito de enquadre será introduzido adiante na p. 106). Enfim, havia esquemas de conhecimento compartilhados que permitiam a Botelho omitir certos detalhes da estória e narrar o episódio acima na expectativa de que eu estivesse compreendendo o seu conteúdo sem que houvesse a necessidade de maiores explicações para as ações descritas.

A fala ocorre em diversos arranjos sociais - no jogo de cartas, no ambiente de trabalho, no consultório médico – , e é socialmente organizada em um sistema de ações face a face mutuamente ratificadas e ritualmente governadas. Em relação às entrevistas realizadas com os meus colegas músicos, procurei propor as perguntas e deixá-los livres para desenvolverem suas respostas. Sabia, no entanto, que minha mera presença como entrevistador já causaria alguma interferência no rumo da narrativa. Compreender que a conversa se desenvolve em sequências de *turnos* - aquilo que um falante faz ou diz ou cala enquanto tem a palavra (incluindo o silêncio) – , organizadas em abertura, desenvolvimento e fechamento, com marcadores conversacionais para estimular a dinâmica da conversa, tudo para estabelecer a coesão discursiva, é compreender que a conversa não se funda exclusivamente na produção individual de cada falante, mas na produção conjunta e é resultado de uma dinâmica de negociação.

Foi a corrente da Análise da Conversação que demonstrou existirem regras universais que ordenam este gênero simples da interação humana. A conversação pode apresentar alternância de turno composta de sequências coordenadas e cooperativas, ou apresentar dinâmicas mais complexas onde os participantes utilizam diversos mecanismos e formas de conquista e manutenção do turno. Os analistas propõem o conceito de *par adjacente*, "sequência de dois turnos que co-ocorrem e servem para a organização local da conversação" (MARCUSCHI, 1986, p. 35). A conversa é concebida como resultado do esforço conjunto de seus participantes, contribuindo para o surgimento da noção de discurso tomado pela Sociolinguística Interacional. No segmento abaixo, verifica-se uma sequência de turnos típica de uma conversa.

(ND: 271/1208 a 1232)

01	Cosme:	Me conta o primeiro contato que você teve com Villa-Lobos. Como
02		foi esse contato? Porque você ficou pelo menos sete anos aqui
03		antes dele falecer, né?

04	Devos:	Pois é.
05	Cosme:	Como foi esse contato?
06	Devos:	Bom, o contato? Eu não me aproximava dos maestros não. Mas eu gostava de Villa-Lobos. Agora, tinha sempre problema porque, os músicos, sabe, tinham uma política. Que ele achava que a Escola (de Música) era muito acadêmica, todo mundo sabe disso. E ele dizia mesmo que não queria passar nem na calçada da Escola (risos). E tinha músico na orquestra, bom músico, que dizia que ele não podia. Como é que se diz? Fazer um ditado a duas vezes. Assim, não tinha condição nenhuma.
14	Cosme:	Havia uma certa rixa.
15	Devos:	Eles falavam dele como se fosse charlatão. Entendeu? Como eu não conhecia bem o ambiente, porque, afinal, Villa-Lobos estava no meio de uma turma muito boa. Tinha gente assim como Arnaldo Estrela [pianista], Iberê Gomes Grosso [violoncelista], pessoal todo lá, Alceo Bocchino [maestro e compositor], a elite, aí ele estava lá. Mas o pessoal acadêmico, que não aceitava, aí passava isso às vezes para os alunos.
22	Cosme:	Certo.

O conhecimento linguístico passa a ser entendido apenas como parte de um conhecimento sociocultural maior, pois a interpretação do que foi dito depende do contexto e da experiência social de quem ouve. Entender o que é implícito na comunicação foi uma das preocupações da Sociolinguística Interacional. John Gumperz propôs o conceito de *convenção de contextualização* para explicar como atribuímos significados às nossas elocuições mesmo quando somos indiretos ao usarmos a linguagem e de que forma interpretamos os outros e preenchemos os vazios da comunicação. As convenções de contextualização “são pistas de natureza sociolinguística que utilizamos para sinalizar os nossos propósitos comunicativos ou para inferir os propósitos conversacionais do interlocutor” (RIBEIRO e GARCEZ, 2002, p.149). Gumperz acredita que processos mentais nos permitem evocar nosso *background* cultural e as expectativas necessárias para interpretar a fala, inferindo significados e limitando interpretações. Assim, os vazios, em nossas elocuições, são preenchidos (ou não) por processos inferenciais ativados por um conjunto de pistas de contextualização que orientam falantes e ouvintes a atribuir sentidos às ações (verbais ou não verbais) de seus interlocutores no curso da interação. Os esquemas de conhecimento constituídos por nossas experiências passadas são, assim, evocados para interpretarmos mutuamente uns aos outros, em um processo contínuo de negociação de sentidos que resulta em constantes modificações e atualizações dos esquemas de conhecimento. Partindo do pressuposto de que uma elocução pode ser

compreendida de diversas maneiras e de que uma determinada interpretação é resultado, por um lado, de nossos esquemas prévios e, por outro, da interação em curso, Gumperz ressalta que os participantes de um evento de fala têm expectativas de como sua mensagem será interpretada durante o processo interativo em determinado contexto.

As convenções de contextualização são recursos usados para negociar as inferências e sinalizam que, nas elocuções, há mais significados implícitos do que explícitos. Essas pistas são produtos de processos sociointeracionais e são culturalmente limitadas e circunscritas. Podem ser sociolinguísticas, capazes de sinalizar intenções comunicativas ou de permitir a inferência das intenções do outro; linguísticas, observáveis pela alternância de código, pela escolha das palavras, pelo uso de dialeto ou expressões formulaicas; paralinguísticas, percebidas no uso de pausas, nas hesitações, no tempo da fala, na sobreposição ou no tom da voz; prosódicas, detectáveis pelo acento, a entonação, a altura, a ênfase, a curva melódica; e não verbais, definidas pelo olhar, a postura, a distância entre os participantes, em conformidade com um uso que não é aleatório, mas culturalmente monitorado.

No discurso, as pistas são processadas em conjunto para produzir efeitos comunicativos, estabelecendo uma relação constante de figura e fundo. São apresentadas à luz das convenções compartilhadas pelo grupo, por vezes através de fórmulas que se repetem como parte de intercâmbios interativos rotineiros, e são estratégias conversacionais que favorecem o contato pessoal, modificando a projeção do eu em relação ao outro (*footing*).

Os participantes de uma conversa, por exemplo, têm expectativas convencionais sobre o que é considerado normal e o que é considerado marcado em termos de ritmo, volume da voz, entoação e estilo de discurso. Ao sinalizar uma atividade de fala, o falante também sinaliza as pressuposições sociais em termos das quais uma mensagem deve ser interpretada (GUMPERZ, 2002, p. 153).

A dinâmica do processo de comunicação se altera à medida que os participantes interagem, e são essas pistas, baseadas em convenções sociais, e o contexto que orientam a atividade de fala e ajudam o ouvinte a inferir certas interpretações. Para Goffman (2002, p.15), “o indivíduo gesticula usando o seu ambiente imediato”. Portanto,

diversos outros fatores que não os linguísticos compõem a situação de fala e se tornam relevantes para a análise da comunicação.

A noção dinâmica de contexto surge através do conceito de *enquadre*, moldura onde o discurso é construído, sinalizando não apenas a situação social onde ocorre o ato de fala, mas um conjunto de instruções para que o ouvinte entenda uma dada mensagem através da interpretação de mensagens implícitas. O sentido do termo *enquadre*, tomado neste trabalho, é o introduzido por Gregory Bateson (1904 – 1980). O *enquadre* sinaliza e delimita o espaço no qual o discurso é construído, e o contexto deixa de ser apenas o local dos participantes, dos tópicos, do cenário, do momento, para se tornar, sobretudo, a forma como os interlocutores criam e negociam o discurso de maneira interativa a cada instante. O *enquadre* orienta o uso do registro, o tópico do discurso e a estrutura de participação. As mudanças nesses componentes, mesmo que sutis, ocasionam mudanças de *enquadre* e, quando não compreendidas adequadamente, podem provocar desconforto e problemas de comunicação.

A noção de *enquadre* é fundamental uma vez que a interpretação eleita para compreender a elocução se dá pela definição do que está acontecendo aqui e agora entre os participantes, ou seja, do *enquadre*. Esta contribuição de Bateson sofreu um desdobramento através do conceito de *footing* de Goffman que representa o "alinhamento, a postura, a posição, a projeção do 'eu' de um participante na sua relação com o outro, consigo próprio e com o discurso em construção" (RIBEIRO e GARCEZ, 2002, p. 107). O ato de fala não é um evento coeso, mas uma sucessão de atividades em contexto e *enquadres* específicos, onde mudanças e retomadas de *footing* (alinhamentos) são observadas, direcionando e dinamizando o evento de fala. "A interação face a face tem seus próprios regulamentos; tem seus próprios processos e sua própria estrutura, e eles não parecem ser de natureza intrinsecamente linguística, mesmo que frequentemente expressos por um meio linguístico" (GOFFMAN, 2002, p. 20). Trata-se, em suma, de uma produção social que se dá via discurso.

Os conceitos apresentados são a base para o entendimento da narrativa como construção social e orientam a análise que será realizada a seguir, na qual o discurso foi coconstruído na interação face a face dos participantes e o significado das elocuições foi produto de negociação no encontro social.

A chamada “virada narrativa” ocorreu com a mudança de paradigma científico que, fugindo do modelo das ciências exatas, atribuiu à pesquisa uma abordagem de natureza qualitativa e interpretativista, mais humanística, cujo elemento catalisador seria a narrativa, objeto de estudo e interesse de diversas disciplinas das ciências humanas e sociais.

A necessidade e a adequação do uso das duas abordagens apresentadas se justificam: a Análise Estrutural, através do elemento “avaliação”, fornece-me uma janela para conhecer como as identidades dos músicos foram construídas em sua forma de narrar; e a perspectiva interacional (ou experiencial) permite-me analisar como o discurso foi coconstruído na interação entrevistador/entrevistado.

4.3 APRESENTAÇÃO DOS ENTREVISTADOS ATRAVÉS DE SUAS NARRATIVAS

Volto a apresentar os meus entrevistados, agora, por suas próprias palavras através de segmentos de suas narrativas. Aqui, procuro compreender a trajetória de vida de Botelho, Odette e Devos em relação à música antes de sua efetiva profissionalização e sua vinda para o Brasil. Nas próximas seções, acredito que aprofundarei o meu entendimento em relação aos entrevistados para construir a resposta de uma de minhas questões de pesquisa, a que assim se enuncia: como são construídas as identidades desses músicos em suas narrativas?

Entre as categorias definidas, escolhi as de gênero, de nacionalidade, de família, de iniciação musical e a de formação artística, selecionando alguns segmentos das narrativas que foram associados a essas categorias para apresentar um panorama dos entrevistados e analisar como estes construíram suas identidades. Frases como: “eu nunca abri a caixa da flauta com desprazer”, “que som bonito tem o guarda-roupa”, “eu descobri que realmente era o meu mundo”, “eu gostei da música e queria que repetisse outra vez, eu chorei porque não conseguia fazer repetir”, entre outras, chamaram a minha atenção para a riqueza do mundo da narrativa, em nuances e profundidade.

Narrar uma experiência ao outro abre as portas de uma memória afetiva, uma memória subterrânea, e faz o narrador alcançar áreas de sua experiência que seriam inalcançáveis sem a narrativa. “Essas coisas assim que a gente vai se lembrando”, frase de Devos, nos dá a dimensão da importância do exercício de narrar. Creio que a pesquisa possibilitou aos entrevistados reviver, não no sentido de repetir, mas no de viver de novo, experiências que foram extremamente importantes na construção de suas memórias e identidades. Na busca do passado para a construção da memória no aqui e agora da interação, não importa a sequência dos fatos, ou mesmo se os fatos realmente aconteceram desta ou daquela forma; a importância está em como os entrevistados selecionam os fatos que lhes são relevantes e os transmitem para seu interlocutor. Verificamos, também, a busca do coletivo para a construção da memória dos entrevistados.

4.3.1 “Que som bonito tem o guarda-roupa”- Uma questão de gênero

A questão do gênero aparece predominantemente nas narrativas de Odette e se evidencia fortemente através de uma cronologia, por vezes, baseada na maternidade ou na gravidez. Para o analista do discurso, apesar da maternidade ser em nossa sociedade uma das coisas mais representativas do gênero feminino, interessa saber como a narradora a elege como ponto de referência e lhe atribui centralidade para comentar e situar os fatos de sua vida.

Odette é mãe de seis filhos e, dos entrevistados⁸², é a única que cita os nomes de seus filhos ao longo das narrativas, sugerindo um forte vínculo entre sua vida pessoal e profissional. Apesar de Devos e Botelho serem pais, eles não tematizam em narrativas as suas relações familiares e domésticas de forma relevante, diferentemente do que ocorre com Odette.

⁸² Botelho tem dois filhos, Janice e José Mauricio, e Devos tem uma filha, Marie.

A maior boa lembrança foi com a Tabajara⁸³, eu toquei com a Tabajara [...] Porque era na Mayrink Veiga⁸⁴. Era no ano em que a Beth⁸⁵ nasceu, me chamaram para a Mayrink Veiga, 55. (OED: 232/1618 a 1622)

Eu não tinha tempo, eu aproveitava cada momento e eu tinha muitos alunos no Rio, [...], toquei vários programas [na Rádio MEC]. Então ele (o primeiro aluno no Brasil) me procurou, eu morava até aqui em Santa Teresa, tava grávida, não sei, acho que era do Jaime⁸⁶, deve ser. (OED: 238/1943 a 1954)

A narrativa de Odette sobre sua experiência musical e suas várias atividades profissionais vem permeada pelo seu universo pessoal e familiar, alternando alinhamentos; Odette ora alinha-se como mãe, ora alinha-se como profissional da música. Observo que a questão da maternidade e das gravidezes está presente mesmo que a pergunta proposta evoque apenas aspectos de sua atuação profissional, o que demonstra que o desejo e a necessidade de equilíbrio entre sua vida pessoal e sua atuação profissional são, para ela, questões fundamentais. Sua narrativa acrescenta um ponto importante para o entendimento da atuação feminina no mercado de trabalho da música de concerto, mercado este que, ainda hoje, é tradicional e majoritariamente dominado pelos homens.

[...] Você vê uma coisa, veja os meus filhos, por exemplo; quando eu vi, todo mundo fazendo vestibular pra música. Bem, a Irene⁸⁷ que não fez, fez pra Letras. Mas pra música, todos eles. Eles criam família também. Eu tenho um monte de netos, tenho dezessete netos, tenho neto já formado, fazendo mestrado e tudo, muita gente. [...] Justamente. Essa questão foi uma escolha deles, eu não falei, “agora você vai fazer música”. Porque eles perceberam que para mim não era um sacrifício aprender. Poxa, a minha vida cotidiana era uma loucura antes de ir para Brasília Ficava tocando na Sinfônica, na Rádio Nacional, na Mayrink Veiga, gravando e tudo, com um monte de filhos e tudo. Isso aqui, bom, isso aqui tudo mundo sabe, uma loucura, mas eu nunca abri a caixa da flauta com desprazer, nunca “ahhh, eu tenho de tocar agora!” NÃO, o primeiro som, entende, sempre é o som, né? (OED: 218/917 a 935)

No segmento acima através das elocuições “essa questão foi uma escolha deles, eu não falei: ‘agora você vai fazer música’”, Odette alinha-se como uma mãe não

⁸³ Orquestra Tabajara, inspirada nas *big bands* americanas, foi criada em 1934 em João Pessoa/PB. Sob a direção de Severino Araújo desde meados dos anos 1930, a Tabajara atua no cenário carioca desde 1945. Mais informações em: <http://www.orquestratabajara.com.br/>

⁸⁴ Rádio Mayrink Veiga, rádio carioca, ícone da chamada Era do Rádio, que permaneceu no ar de 1927 a 1964.

⁸⁵ Beth, nascida em 1955, é a primeira dos seis filhos de Odette; são quatro mulheres e dois homens.

⁸⁶ Jaime é o segundo filho de Odette, nascido em 1957.

⁸⁷ Irene é a quarta filha de Odette, nascida em 1961.

autoritária e que não interferiu na escolha profissional dos filhos. A ideia do prazer como motivação para a escolha profissional dos filhos aparece na elocução “porque eles perceberam que para mim não era um sacrifício aprender”. Outro alinhamento de Odette, nas elocuições “poxa, a minha vida cotidiana era uma loucura antes de ir para Brasília” e “ficava tocando na Sinfônica, na Rádio Nacional, na Mayrink Veiga, gravando e tudo, com um monte de filhos”, é o de mãe trabalhadora e profissional dedicada em meio de seu dia a dia corrido. Fundamentalmente, o que vemos no segmento acima é a convivência nem sempre fácil entre as funções de mãe e de instrumentista de orquestra. Uma frase merece ser destacada na narrativa acima – “eu nunca abri a caixa da flauta com desprazer” – , por traduzir sintética e perfeitamente a relação prazerosa de Odette com seu instrumento e sua profissão. A experiência profissional era atravessada pela experiência da maternidade, mas em suas narrativas ela se apresenta como alguém competente para administrar e conjugar essas experiências. Como estratégia, Odette utiliza o diálogo construído para estruturar a sua narrativa. Ela se projeta discursivamente como “uma outra”, a Odette dizendo “ahhh, eu tenho de tocar agora!”, introduzindo sua própria voz, em posição de alteridade, para dar dinamismo e colorido à narrativa. E, ao rebater, em seguida, aquele lamento com a palavra “não!”, Odette confirma e reforça a ideia de superação e prazer que sempre imprime às suas narrativas.

[...], as pessoas perguntam “como é que você fazia?” Para dar uma ideia de administração do tempo, para estudar, por exemplo, teve uma época que eu não estudava, tocava na rádio, mas não tinha muito tempo. Eu sei que um dia, [...] o maestro na época era Rinaldo Rossi, [...], “ah, eu quero que todo mundo toque um concerto”, do naipe⁸⁸. Eu falei, “bom, tocar, mas eu estou sem tempo para estudar um concerto”. “Não, você vai tocar o concerto de Jacques Ibert⁸⁹”. Eu falei, “logo Jacques Ibert? Bom, tudo bem. Então eu tenho de estudar”. Mas eu estudava, sabe como eu estudava de noite? Abria o guarda-roupa e estudava dentro do guarda-roupa para abafar. Aí um dia tinha um papel, “que som bonito tem o guarda-roupa”. A minha filha⁹⁰ escreveu. Eu não tinha tempo, eu aproveitava cada momento [...]. (OED: 238/1928 a 1944)

⁸⁸ Odette informa que o maestro queria que, de cada naipe (madeiras, metais, violinos, violoncelos), um dos músicos se responsabilizasse por tocar um concerto. Normalmente, essa incumbência fica para o líder do naipe.

⁸⁹ Trata-se de um concerto para flauta e orquestra considerado difícil pelos flautistas.

⁹⁰ A filha era a Beth, hoje flautista aposentada da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília e professora de flauta na Escola de Música de Brasília.

No segmento acima, através do diálogo construído, a narradora apresenta o maestro Rinaldo Rossi e sua determinação para que ela se apresentasse como solista em um concerto difícil. Esta determinação implica estudo dobrado e árduo, o que, a princípio, pode ser incompatível com a vida corrida de uma mãe que cuida de seis filhos e que trabalha em diversas orquestras. A solução que Odette nos apresenta para obter tempo para o estudo do concerto é inusitada. Ela estuda à noite, quando todos dormiam, e “dentro” do armário para evitar que o som de sua flauta acordasse os filhos e os vizinhos. O elemento avaliativo da narrativa é inserido através das palavras de sua filha que ainda pequena lhe dissera “que som bonito tem o guarda-roupa”. Em sua avaliação, através da apreciação positiva da filha, Odette constrói uma imagem de si como mãe e musicista capaz de interagir com o mundo encantado infantil no qual a matriz de experiências estéticas pode advir de elementos de um mobiliário estático. Fica para o ouvinte de tal estória que, além de superar as dificuldades do dia a dia, ela ainda conseguiu transmitir aos filhos sua relação prazerosa com a música.

A relação música/família na vida de Odette, construída para nós através de suas narrativas, parece-me ser bem trabalhada e bem experimentada. Tanto é assim, que cinco de seus seis filhos são músicos. Em se tratando do tempo de dedicação que o músico profissional necessita para a sua atividade, a maternidade poderia ser narrada como um fato impeditivo, mas em nenhum momento Odette a trata como uma dificuldade, pois ela a integra a suas diversas funções. A questão de gênero, como dito acima, aparece predominantemente nas narrativas de Odette e se justifica, em parte, pela demarcação dos papéis sociais do homem e da mulher em nossa sociedade, em especial a sociedade brasileira dos anos 1950/1960.

4.3.2 “É, eu achava natural, porque, afinal, meus irmãos tocavam”- a família

Um tópico recorrente nas três entrevistas é a importância da família na iniciação musical dos entrevistados. Nas entrevistas, procurei, inicialmente, obter uma narrativa sobre o primeiro contato com a música. A resposta para esta pergunta foi desenvolvida de diversas maneiras. Botelho e Devos foram mais diretos em suas respostas, como se

verá adiante, mas Odette considerou importante fazer uma longa narrativa na qual ela demonstra a rica diversidade cultural em sua família devido à personalidade múltipla e inquieta de seu pai, nascido em uma ilha no Oceano Índico, e a contribuição de sua mãe, nascida em uma fronteira disputada pela Alemanha e pela França. Esta formação multicultural, para Odette, definiu a sua forma de pensar e de agir. A pergunta – “Como foi o seu primeiro contato com a música?” – foi respondida por Odette no segmento abaixo. Cabe informar, pois não consta das transcrições, que, antes de iniciarmos as gravações, nós conversamos sobre a importância da família na iniciação musical de diversos músicos, razão pela qual Odette inicia sua narrativa com a frase “você estava falando de família”.

Você estava falando de família. Justamente é muito importante porque o meu primeiro contato com a música realmente foi com a família, foi dentro de casa, né? Agora tem de falar, por exemplo, como era a minha casa. A minha casa, por exemplo, era. Eu nasci a Paris em 1929. [...]. Mas a minha casa não era uma casa representativa da França. Por quê? Porque o meu pai era um caminhante, um andarilho, um aventureiro. Meu pai era da Ilha Maurício, uma ilha do Oceano Índico. E o meu pai era uma pessoa assim, morena, mestiça, misturado de indiano com *malgache*. [...]. Bem, eu vou falar um pouco para explicar a minha atitude. (OED: 201/02 a 16)

[...] minha mãe nasceu na fronteira da Alemanha, *Alsace* (Alsácia), que a cada geração mudava de nacionalidade. O pai dela nasceu francês e ficou alemão porque é uma província muito rica na fronteira da Alemanha. (OED: 203/108 a 112)

Odette inicia e baseia todo o seu relato destacando a diversidade cultural de sua casa. Pais nascidos em lugares e culturas diferentes, morando em Paris, tudo contribuindo para que o seu ambiente familiar fosse culturalmente rico, o que lhe permitiu construir uma visão de mundo ampla e ter contato com a música de diversas regiões através da voz e dos sotaques característicos de seu pai e de sua mãe, como se verá a seguir.

[...] Aí a música que eu ouvia dentro de casa, na minha casa não tinha piano, não tinha rádio, não tinha toca-discos, não tinha nada. Era o meu pai cantando, às vezes, coisas em *créole*, mas também cantando árias de ópera e a minha mãe cantando uns *lieder* em alemão, canção de natal em alemão alsaciano. As canções populares francesas, eu tive acesso na escola, entende? As canções tradicionais do folclore francês. Na minha casa, no natal, a minha mãe cantava

Stille Nacht em alemão. O meu pai cantava coisas em *créole* e árias de ópera. Então, em pequena eu cantava árias de ópera e de opereta [...], que ele aprendeu na Ilha Maurício. [...] Aprendi essas coisas, que eram da França, mas na boca de meu pai que era da Ilha Maurício. [...] É. Por outros caminhos. [...] Então eu ouvia umas músicas francesas via Ilha Maurício lá em Paris. (OED: 204/172 a 200)

Odette alinha seu pai como uma pessoa exótica, culta e múltipla e, durante toda sua narrativa, atribui especialmente a ele sua apresentação à música e a manutenção inicial de seu interesse por essa arte. Odette constrói, inicialmente, o cenário de sua infância de forma negativa – “na minha casa não tinha piano, não tinha rádio, não tinha toca-discos, não tinha nada”. Trata-se de um recurso de avaliação, visto na seção 4.2.1 que, ao dar ênfase à repetição do “não”, reforça discursivamente o ambiente familiar desprovido de bens materiais e o contrasta com o universo musical e cultural rico e diverso que lhe foi apresentado por seus pais através de canções multilíngues e de diferentes tipos de músicas. Odette explicitamente conecta música e família, não se referindo durante seu relato a uma aptidão inata ou a um dom pessoal, ou mesmo a uma influência externa. Atribui de forma direta a sua formação musical e, mais que isto, o seu modo de pensar e ver o mundo à riqueza de seu ambiente familiar e à importância que era dada à música em sua família.

Na construção das narrativas de Odette, podem-se notar recorrências e um constante ir e vir no tempo que nos permite atribuir coerência aos segmentos e eventos mesmo quando retirados de sua ordem na narrativa, justificando o uso do modelo interacional/experiencial de tempo adotado nesta pesquisa. Em minha visita à sua casa, Odete me apresentou ao seu último trabalho, um CD em que une a música de Johann Sebastian Bach e a do compositor e flautista americano Paul Horn. A união desses dois músicos, mesmo separados no tempo por mais de duzentos anos, me pareceu intuitiva e coerente com a curiosidade diante da vida que Odette manifesta a cada momento. Ela ainda me informou de suas pesquisas sobre a música colonial em arquivos em Diamantina (MG) e de seu interesse por poesia. Mostrou-me também alguns quadros por ela pintados e presenteou-me com o CD **Bach Sonatas** (1986)⁹¹ e o filme curta-metragem **A vida na flauta**, de Sergio Bloch (2005), no qual ela é

⁹¹ Neste CD, Odette executa obras de Bach ao lado da pianista Elza Kazuko Gushikem e de seu filho violonista, Jaime Ernest Dias.

retratada circulando por várias cidades do Brasil e em Paris, narrando a sua trajetória. A riqueza de sua formação parece materializar-se nos seus múltiplos interesses e em sua produção intelectual e artística, que se estende até os dias de hoje.

A pergunta “Qual a sua primeira lembrança em relação à música?” foi, assim, respondida por Botelho:

Minha família não tem nenhum músico. Nada. Tem tudo quanto é (profissão), atualmente têm até empresários, tem enfermeira-chefe lá em Portugal, uma sobrinha minha, na psiquiatria. (JB.EP: 200/02 a 05)

Botelho inicia sua narrativa ressaltando não haver outro músico em sua família. Desta forma, exclui a explicação de herança genética para justificar sua aptidão musical. Implicitamente, sugere ao interlocutor o seu dom especial para a música. De início, observamos que o interesse pela música na família de Botelho não era relevante a ponto de ser uma atividade educativa e cultural central como visto anteriormente na narrativa de Odette.

Eu, quando era criança, uma vez eu estava acompanhando a minha irmã ouvindo o rádio e eu gostei da música e queria que repetisse outra vez. Eu chorei porque não conseguia fazer repetir, e minha irmã me convenceu que não podia fazer na rádio isso. E uma vez eu estava na, Portugal gostava muito de música e uma banda de música chegava lá, meu pai era sócio benemérito da banda e todo ano, no aniversário da banda, a banda vinha e parava na porta do meu pai, onde eu morava, e marchando, mas aí parava, tocava uma parte do dobrado e ia andando, fazia a volta no quarteirão. E eu, eu quando via aquilo, saía correndo pra ouvir a banda. (JB.EP: 200/07 a 18)

No segmento acima, Botelho introduz o tópico infância e família para alinhar-se como uma pessoa que já demonstrava interesse pela música desde sua infância (“eu, quando era criança, uma vez eu estava acompanhando a minha irmã ouvindo o rádio e eu gostei da música”). Botelho desenvolve uma narrativa na qual dá voz aos personagens familiares (“uma sobrinha minha”, “minha irmã” e “meu pai”) e apresenta a irmã como a figura a quem atribui discursivamente o acompanhamento inicial de seu despertar para a música. A cada trecho da narrativa, Botelho explicita sua aptidão para

a profissão de músico. Reiterando seu dom, podemos perceber que a construção de sua identidade como músico iniciou-se ainda criança.

Elliot Mishler afirma que há “um consenso geral, embora não universal, entre os investigadores, de que a ordem temporal é o critério fundamental que distingue as narrativas dos outros gêneros do discurso” (2002, p. 98). Reconhece, contudo, que, embora necessário, o critério temporal não é suficiente. Nas narrativas de Botelho, há uma forma de conexão entre os episódios, que, tomados em conjunto, têm um propósito. É o que se verifica no trecho a seguir, quando, ainda no enquadre infância, ele reconhece a sua percepção auditiva privilegiada (“eu tinha ouvido”), pois reconhecia a diferença de timbres dos instrumentos e se interessava em descobrir aquele que produzia o som que lhe agradava. Alinhando-se, ainda, como irmão mais novo, reforça a importância da colaboração de sua irmã para a compreensão do objeto de seu interesse, a música.

Aí eu ouvi um barulho assim tchin, tchin, tchin, tchin, mas eu tinha dois, três anos de idade por aí assim, no máximo, quatro anos de idade, [...] Então, eu ouvia aquele tchin e via o bumbo tocando tchin. [...], no lugar onde a baqueta bate (no bumbo) fica escuro, um pouco manchado. Eu pensava que era quando o bumbo batia ali fazia tchin, tchin. Aí eu tinha um bumbo pequenininho que me deram de presente, [...], eu me lembrei dessa mancha, peguei um carvão, risquei de preto e bati pum, não saía prato, não saía nada. Aí minha irmã [...] me explicou como é que era, pegou duas tampas de panelas dizendo que é um instrumento que faz assim, mas o som não é o mesmo! Você veja que já naquele tempo eu tinha um bom ouvido, porque ela mostrou como o prato tocava, mas o som não era o mesmo. Eu tinha ouvido. [...] Eu esqueci o assunto, até que um dia a banda voltou lá outra vez e a minha irmã me pegou no colo e disse “ó, olha lá” e tchin, tchin eu vou tocar isso, eu vou ser músico, vou tocar prato (risos). (JB.EP: 200/19 a 43)

Onomatopeias (“eu ouvi um barulho assim tchin, tchin, tchin, tchin”), diálogos construídos (“Então ela me explicou: quando a banda passar daqui a alguns dias você vai ver!”) e personagens estão presentes na narrativa acima, bem como mudanças de alinhamento, e conseqüentemente, de enquadre; ora o entrevistado se alinha como criança (“quando era criança, [...], eu chorei porque não conseguia fazer repetir”), como irmão mais novo (“minha irmã me pegou no colo”), como filho de portugueses em um país que valoriza a música e a banda de música (“Portugal gostava muito de música e uma banda de música chegava lá, meu pai era sócio benemérito da banda”), ora como

músico competente (“mas o som não é o mesmo! Você veja que já naquele tempo eu tinha um bom ouvido porque ela mostrou como o prato tocava, mas o som não era o mesmo. Eu tinha ouvido.”) e, no presente, como um homem de 80 anos que ainda tem uma memória bastante firme e confiável (“E eu, eu me lembro. Eu tenho uma memória lá pra trás, hoje eu estou meio esquecido, mas eu me lembro de muita coisa”). Em sua construção discursiva, portanto, projeta diferentes identidades de acordo com os alinhamentos apresentados e demonstra ser um exímio narrador pela ampla gama de recursos discursivos que utiliza.

Cabe aqui relembarmos o pressuposto teórico que embasa a análise de narrativas na perspectiva interacional. De acordo com Mishler (2002), apoiando-se em Ricoeur (1984), “o final de uma história [tem] a função primordial no processo de construção da história ou do seu enredo” (MISHLER, 2002, p. 101). Ambos os autores destacam que as histórias são construídas a partir de seus finais e a narrativa se desenvolve e é governada pelo modo como termina. Com este pressuposto em mente, observei que, a cada trecho da narrativa, Botelho constrói sua identidade como músico a partir do reconhecimento de um interesse e de uma habilidade que lhe são inatos. A relação direta da música com a família, tema que se destacou na análise realizada nas três entrevistas, no caso de Botelho, se restringe à relação afetiva que mantinha com sua irmã Palmira que percebeu e estimulou o seu interesse pela música.

Outro entrevistado, Noël Devos, enfatiza a importância de seu pai e de seus irmãos para a sua apresentação à música. Devos refere-se ao cotidiano de sua casa, em que se praticava a música em família, como determinante para a sua profissionalização. Perguntei: “Por que a música em sua vida? Qual a primeira lembrança de música que você tem?”

[...] meu pai era bom músico amador. E os filhos, ele fez os filhos estudar. Quer dizer, não obrigou, não. Ele facilitou para eles estudarem. Então, para poder (estudar música), como não tinha muito dinheiro, ele fazia uma coisa, (para) os professores dos instrumentos que tinham orquestra, o meu pai tocava de graça na orquestra, aí eles davam aulas de graça para a gente. (ND: 248/04 a 11)

Toda a narrativa de Devos quanto à sua formação musical inicial está baseada na condução e facilitação por parte de seu pai e no seu contato com os irmãos mais

velhos, pois todos os seus irmãos tocavam algum instrumento e formavam a bandinha da casa.

[...] é porque o meu pai facilitou justamente assim, os meus irmãos queriam estudar música. René estudou violoncelo, Charles estudou piano, Henry, que é o mais velho, ele tocava, ele estudava violino. Aí já fazia um trio, né?. Você já viu? Talvez eu já tenha mostrado a você a fotografia, tem a bandinha da casa também. Eu tô tocando trompete com quatro anos. Eu tô fazendo só fotografia. . (ND: 248/36 a 43)

É, eu achava natural (a música), porque, afinal, meus irmãos tocavam, e eu comecei a tocar. Meu pai tocava em orquestra, tudo isso. Aí depois, quando acabou a guerra em 45, bom, o que ia fazer? Eu já estava tocando bastante, um pouquinho de fagote, já tinha um prêmio lá de Calais. (ND: 252/208 a 213)

Havia um ambiente altamente propício ao desenvolvimento musical da família como um todo, e todos os filhos desenvolveram-se técnica e musicalmente em seus instrumentos. Devos demonstra a importância do ambiente familiar e a naturalidade do estudo de música para sua identidade devido ao acolhimento recebido. “É, eu achava natural (a música), porque, afinal, meus irmãos tocavam, e eu comecei a tocar”, pois já aos quatro anos de idade integrava a bandinha da casa, “tocando trompete” na foto, mesmo antes de saber tocar o instrumento, “só fotografia”.

As narrativas enunciadas pelos três entrevistados variam quanto à origem de seu interesse pela música, mas a conexão entre a música e a família está sempre presente. Na narrativa de Odette, a ênfase está na riqueza da formação multicultural de sua família. Botelho, por sua vez, reconhece a sua aptidão musical, desde a mais tenra infância, e nos apresenta a contribuição inicial de sua irmã mais velha. No caso de Devos, a música era uma atividade familiar corriqueira exercida por seu pai e por seus irmãos, o que a tornava naturalmente presente em sua vida. A análise dos segmentos acima sugere que a música sempre esteve tão atavicamente presente em suas vidas que sentir-se músico e fazer da música profissão parecem decorrer de processos de socialização nos quais a música ocupou um papel central. Parece-me que, para Odette, Botelho e Devos, a música, mais que uma atividade ou profissão, organiza as suas vidas, molda suas ações e suas maneiras de pensar e refletir sobre o mundo.

A música exige um vocabulário específico para que possamos expressar em palavras o que sentimos e tocamos. No caso do professor de música/instrumento, este vocabulário é fundamental para transmitir ao aluno as múltiplas e complexas nuances envolvidas no ato de tocar para que ele possa entender e executar o que lhe é solicitado. Pedir um som mais doce, um crescendo (ou diminuendo) mais orgânico e intenso, uma escala mais ligada, um *staccato* bem seco ou mais *tenuto* e outras designações que me fogem à memória constitui formas de colocar não apenas em palavras, mas também em gestos, em olhares e em posturas o que parece impossível de ser expresso. Assim, há convenções peculiares aos músicos que, certamente, fizeram parte do ambiente ao qual os entrevistados foram expostos desde cedo e durante toda sua vida. A expressão musical, que está intimamente associada às demais atividades artísticas, orientou, desde sempre, a construção das identidades desses músicos.

4.3.3 “Mas isso aí vem de Clouet” - O estudo formal

O estudo formal da música, segundo os entrevistados, ocorreu com professores particulares e em conservatórios de música. Nos segmentos que serão apresentados a seguir, Devos credita a Monsieur Julien Clouet importância fundamental em sua formação artística.

[...] Bom, então, quando eu fui estudar com Monsieur Clouet, eu sofri um pouquinho. Porque o Clouet [...], ele tinha uma formação de ouvir, assim, uma maneira artística muito forte. [...] Passei quase seis meses a afinar um tetracorde. Seis meses, já viu? Depois que afinou o tetracorde em função da outra (nota), aí ele “tá vendo aí, como é que é uma afinação artística? Em Paris eles não fazem isso não, você não ia conseguir fazer, você ia talvez entrar, mas não ia fazer isso aí, não, ia ficar para trás na formação artística”. Então [...], com isso ele conseguiu me pôr na cabeça os princípios da perseverança e do conceito artístico da coisa. (ND: 258/ 546 a 560)

Porque o Monsieur Clouet tinha uma formação cultural muito boa e era um professor de flauta que todos os alunos dele passavam sempre em primeiro lugar, tudo isso, e muito amigo do meu pai. [...] ele sabia muito bem o som do fagote [...] (ND: 257/502 a 524)

Aí eles [a banca] deram um prêmio também [para o outro candidato]. Aí o compositor disse, “não, espera aí. Não, não é bem assim, não, não tem comparação. Ele [Devos] tocou muito melhor do que o outro. Depois, é o *unique* deles todos que entendeu a minha obra. Eu dou os meus dois ou três votos”, que ele tinha direito, “dou para ele, para o Devos”. Aí ganhei o primeiro prêmio por unanimidade. [...] Ele falou, “é o *unique* que entendeu a minha composição, de todos mesmo”. Aí que está, isso é muito importante. Porque sempre que eu toquei uma coisa em primeira audição, o compositor já achava que eu entendi mais que os outros. [...] Interessante, né? Fica isso aí. Mas isso aí vem de Clouet. Julien Clouet. (ND: 262/729 a 773)

Julien Clouet, mesmo sendo professor de flauta, foi determinante para a formação artística de Devos. Ele o alinha como o responsável por fazê-lo “sofrer, mas só um pouquinho”, para depois lhe creditar a perseverança e o conceito artístico que desenvolveu e que ancora sua vida de músico profissional. Ao mesmo tempo, Devos demonstra que soube ter paciência e maturidade para entender as propostas de Clouet para a construção de sua estrutura artística diferenciada (“Passei quase seis meses a afinar um tetracorde. Seis meses, já viu?”). Devos se constrói discursivamente na narrativa através do diálogo construído no qual insere a voz do compositor da peça de confronto do concurso (“Não tem comparação. Ele (Devos) tocou muito melhor do que o outro”), como um músico que tem sua qualidade musical reconhecida. Essa marca distintiva, segundo Devos, o acompanha ao longo dos anos e é reconhecida por outros compositores (“Porque sempre que eu toquei uma coisa em primeira audição, o compositor já achava que eu entendi mais que os outros”) e colegas. A convivência com Clouet é um ponto de virada (MISHLER, 2002: 117) em sua vida por ter definido diretrizes duradouras para a sua trajetória profissional.

Como mencionei anteriormente, o *corpus* de minha pesquisa não se limita apenas às entrevistas coletadas. A convivência com meus entrevistados, que perdura até hoje e se intensificou ao longo dessa pesquisa, me possibilitou informações e conversas que se somam às narrativas aqui transcritas. A importância de Clouet é evidente não só pelas narrativas, como a exemplificada acima, mas também pela foto que Devos mantém em sua estante do quarto de estudos, pela referência constante nas inúmeras conversas que tivemos e, ultimamente, através do vídeo de sua neta, Tatiana Devos, **Meu avô, o fagote**, no qual Devos lê duas cartas de seu antigo professor, uma do período de seu estudo em Paris e outra quando de sua vinda para o Brasil.

Emocionado, Devos confirma a importância de Clouet em sua trajetória pessoal e profissional. Sua persistência para o seu aprimoramento técnico e artístico no instrumento, mas, sobretudo, sua busca constante para o aprofundamento de sua compreensão musical, qualidades reconhecidas por todos que com ele convivem, têm origem, para Devos, em sua relação inicial com Clouet.

Diferentemente de Odette, para quem o Conservatório de Paris foi fundamental para a sua formação artística e capacitação profissional, para Devos, o Conservatório foi apenas uma etapa necessária para a obtenção de um diploma de prestígio para poder atuar profissionalmente. A dificuldade de se manter em Paris, somada a uma doença pulmonar, que afastou Devos do Conservatório por quase dois anos, impulsionaram-no para fazer as provas necessárias e concluir o curso mais rapidamente (ND: 259/581 a 644). Devos nos conta que, apesar das dificuldades enfrentadas durante todo o período de estudos em Paris, sempre se destacou e obteve nota máxima nas provas a que se submeteu no Conservatório. Devos ganhou seu diploma com “o primeiro prêmio por unanimidade”, sempre atribuindo sua forma diferenciada de tocar aos ensinamentos passados por Clouet e, implicitamente, à sua capacidade compreendê-los.

Nos segmentos abaixo, Odette alinha-se inicialmente como uma pessoa tateante e que ainda não estava segura de sua capacidade artística, exprimindo sua insegurança de então em um diálogo construído no qual insere o elemento avaliação, “Pensei, ‘bom, eu não vou entrar, né’”. Adiante, com outro elemento avaliação, “eu descobri que realmente era o meu mundo”, Odette deixa evidente a importância do Conservatório de Paris em sua vida, pois esta instituição faz parte do percurso para sua capacitação e seu desenvolvimento musical e artístico. Na elocução “Passei quatro anos, tudo o que eu podia fazer lá dentro, eu fiz”, se percebem o seu grau de determinação e sua vontade de ampliar horizontes, complementando, com maiores informações, a construção discursiva de sua identidade.

Eu procurei o Crunelle, durante um ano tive aula. Ele disse, “você está indo muito bem. O que que você vai fazer?” Aí falei, “acho que eu vou fazer Medicina”. Ele aí falou, “você está indo muito bem. Por que você não se apresenta no *Conservatoire*?” Pensei, “bom, eu não vou entrar, né”. Porque eram três vagas e quarenta pessoas. Mas eu entrei. Foi uma surpresa pra mim. (OED: 212/568 a 575)

[...] eu fiz um curso (no *Conservatoire*) muito bom, aí fiz outro curso, esse com Marcel Beaufils e (Alexis) Roland-Manuel. Era um curso de Estética e Pedagogia, um outro curso, eu fiz o curso superior de História da Música com Norbert Dufourq também. Então eu descobri que realmente era o meu mundo. Passei quatro anos, tudo o que eu podia fazer lá dentro, eu fiz. (OED: 212/ 605 a 611)

Nos dois segmentos abaixo, percebe-se que Devos alinha-se como alguém consciente da difícil situação em que se encontrava em Paris quando da época de seus estudos. Com o elemento avaliação, “não vai dar para continuar, tinha de fazer força para sair” e “para mim era difícil (viver em Paris)”, Devos permite-me identificar sua posição ao contar a estória, e sugere que não havia outra solução a não ser precipitar a sua saída do Conservatório para poder atuar profissionalmente.

E quando eu estudei em Paris, na verdade, eu saí no fim do mês, do ano, eu nem passei um ano. Eu passei dezembro, janeiro, fevereiro, março, abril, maio, junho e em julho tinha de fazer concurso. Quer dizer, sete meses. Por isso que aqui foi difícil porque quando me perguntaram a carga horária, porque são acostumados às universidades, os quatro anos de estudo, tudo marcado, as notas. Aí eu recebi um papelzinho dos sete meses. (ND: 264/877 a 885)

E também eu não queria estudar mais que isso. Ficava assim, em primeiro, era difícil pra viver. Não tinha, eu estava tocando na orquestra junto com meu irmão, na orquestra. Mas assim, só ganhava um pouco de dinheiro quando fazia uns cachês, um balé, uma coisa assim. Mas, eu tinha uma bolsa de estudo. [...]. Dava para pagar a pensão, o quarto de empregada que a gente alugava lá em cima do hotel e também a refeição no restaurante universitário. Mas no resto todo, a gente tinha de se arrumar, aí, não vai dar para continuar. Tinha de fazer força para sair, quer dizer, essas coisas aí que precipitaram um pouco. [...] Interessante, né? Enquanto Odette não tinha esse problema porque vivia em Paris, né?. ela podia ficar o tempo que ela queria. Para mim era difícil. (ND: 265/887 a 903)

No segmento abaixo, ao introduzir, em diálogo construído (“espera, aí. A saúde está melhor?”, aí perguntou assim (risos). “Sim, eu consigo tocar”. “Bom, então vamos lá, vamos ver”) conversa com Claude Delvincourt, compositor e diretor do Conservatório de Paris, pouco antes de realizar o concurso do Conservatório e qualificar-se para o último concurso, tentando obter o primeiro prêmio e um diploma mais qualificado, Devos sugere confiança e demonstra muita segurança pessoal e artística em sua narrativa. Nos dois segmentos anteriores e no segmento transcrito

a seguir, alinha-se como um jovem estudante seguro, consciente das dificuldades e competente para concluir seu curso de forma diferenciada e rápida.

[...] quando eu fiz a prova, essa prova era mais difícil no Natal, tudo isso, já enfileiravam os alunos para poder seguir para o concurso no fim do ano. [...] Mas eles botavam na banca sempre gente, assim, muito importante. E o diretor tava lá, Claude Delvincourt. Claude Delvincourt, compositor. Aí quando foi pra eu tocar, “espera, aí. A saúde está melhor?”, perguntou assim (risos). “Sim, eu consigo tocar”. “Bom, então vamos lá, vamos ver”. [...] Depois, então, eu consegui o primeiro *accessit* ascendente, quer dizer, consegui fazer o concurso para o prêmio. [...] A princípio, Dherin achava realmente, depois desse tempo e tudo, tinham pelo menos cinco que tinha de ter um prêmio, um primeiro prêmio. Mas eu, quando eu fiz o concurso, era um concurso em público, no antigo conservatório, Conservatório de Berlioz. Aí, eu passei (risos), eu passei, o primeiro. Aí na banca, tinha lá todos os fagotistas, solistas, concertistas, tudo isso, e o compositor da peça, (Jules) Semler-Collery. Eu me lembro do nome. O pessoal todo, “bom, o Devos não tem problema, passou.” E então tinha um, [omissão]⁹² se chamava, que era de Toulouse, do sul. Era a última oportunidade que (ele) podia fazer a prova, senão depois tinha de sair. Você não pode repetir, ficar dois anos com a mesma recompensa, tem de sair. Aí eles deram um prêmio também (para ele), Aí o compositor disse, “não, espera aí. Não, não é bem assim, não, não tem comparação. Ele [Devos] tocou muito melhor do que o outro. Depois, é o *unique* deles todos que entendeu a minha obra. Eu dou os meus dois ou três votos”, que ele tinha direito, “dou para ele, para o Devos”. Aí ganhei o primeiro prêmio por unanimidade. (ND: 261/687 a 736)

José Botelho se constrói identitariamente como músico de forma totalmente diferenciada dos demais entrevistados. Apesar de Botelho falar de Albino, um torneiro mecânico que o ensinou as primeiras notas, e do seu professor de clarineta, Costa Santos, não atribui a eles importância fundamental em sua formação.

[...] o meu primeiro professor de música, ele era um torneiro mecânico. Era um professor nato de música. Ele me ensinou a dizer, a ler música, assim, em meia hora eu aprendi. (JB: 169/26 a 29)

[...] com treze anos, isso foi em 44, eu entrei no Conservatório. Mas, eu já tocava na banda, saxofone. Entrei no Conservatório, não houve dificuldade [...] (JB: 169/46 a 48)

[...] eu não tive nenhum problema. Nenhum problema de ler e aprender porque fui rodeado sempre de pessoas capazes que me ajudaram [...]. Logo depois o meu professor de clarineta no Conservatório, que ficou assim uma espécie de segundo pai musical, o primeiro foi o Albino, que era o bombardino, o segundo foi o professor Costa Santos que me ensinou a tocar clarineta e me projetou [...] (JB: 170/70 a 77)

⁹² Omíto o nome do outro concorrente a pedido do Devos.

A ideia do inatismo e do dom está sempre presente em sua narrativa quer atribuindo-a a outro personagem de sua narrativa (“o meu primeiro professor de música, [...] era um professor nato de música”), quer a si próprio. Nos segmentos acima, ao se alinhar como um aprendiz sagaz (“em meia hora eu aprendi” e “Entre no Conservatório, não houve dificuldade”) que não tem dificuldade de aprendizagem e de dominar o discurso musical, Botelho valoriza seu dom ao mesmo tempo em que reconhece a ajuda de alguns professores.

Pode-se perceber como as configurações identitárias se vão conformando a partir dessas histórias. Botelho demonstra ter autoestima elevada. Alinha-se como uma pessoa que tem muita facilidade para a música (“em meia hora eu aprendi”, “não houve dificuldade”), se projeta como alguém diferenciado. Odette, de início insegura e tateante quanto à sua capacidade (“Pensei, ‘bom, eu não vou entrar, né’”), demonstrou ser curiosa e capaz de aproveitar o que o Conservatório de Paris lhe ofereceu (“eu descobri que realmente era o meu mundo”). Devos sempre demonstra segurança, mas diferentemente de Botelho que tem uma musicalidade mais intuitiva, a segurança de Devos parece construída à base de um aprofundamento constante à procura do entendimento musical (“sempre que eu toquei uma coisa em primeira audição, o compositor já achava que eu entendi mais que os outros”).

4.3.4 “A música, uma maneira de me expressar” - O entendimento pessoal da música

Para compreender como Devos, Botelho e Odette constroem suas identidades de músicos, selecionei segmentos da narrativa nos quais os entrevistados apresentassem seu entendimento da música, da profissão e de sua musicalidade. No segmento abaixo, Odette, após longa explanação sobre o ambiente sem censura e preconceitos de sua casa, proporcionado por seu pai, destaca sua opção pela falta de hierarquia e pela equivalência dos diversos tipos de manifestações musicais. Devos, no segmento seguinte, ao ser indagado sobre o ambiente profissional dos anos 1950, entre outras informações, confirma o maior envolvimento e interesse de Odette pela

música popular (“Odette, como flautista, ela tocava mais música popular. Eles gostavam de uma francesa tocando chorinho brasileiro com sonoridade francesa. Achavam interessante”).

[...] a minha atitude em relação à música popular, folclórica, eu sempre gostei muito do momento em que eu estava tocando, eu nunca escolhi, eu nunca fiz obstáculos, são circunstâncias diferentes na música, não tem essa ideia de que uma música é mais nobre do que a outra, por exemplo, música popular, “ah, mas que seja boa”, qual é a boa ou a ruim, eu não sei. (OED: 210/478 a 485)

Aí de vez em quando pediam pra tocar em gravação, mas era muito raro nesse tempo. Mais tarde começou a ter mais, bossa nova e tudo isso, comecei a tocar mais. Odette, como flautista, tocava mais música popular. Eles gostavam de uma francesa tocando chorinho brasileiro com sonoridade francesa. Achavam interessante. (ND: 270/1181 a 1187)

No primeiro segmento acima, Odette alinha-se como uma profissional aberta para diferentes manifestações e estilos musicais. Esse alinhamento é construído e exposto desde o início de suas narrativas quando nos apresenta seu ambiente familiar e a importância de sua formação multicultural para o desenvolvimento de sua identidade e de sua maneira de ver e se posicionar diante das coisas.

[...] quando eu toco assim, quando eu estou bem, é um momento, eu posso tocar, a gente toca muitas vezes não é só pelo cachê, tem muito lugar que você vai tocar de graça, mas de graça, a graça de você poder tocar, não é pela retribuição, claro que você tem de defender o seu ganha-pão também. Mas eu não considero aquilo como uma questão, essa ideia do trabalho penoso, trabalho que santifica, eu não considero aquilo, nada da vida é dessa forma, mas não é só a música, porque a ideia “eu tenho de trabalhar agora”, trabalha e depois descansar, agora eu vou tirar férias, vou sair, entende? NÃO. (OED: 215/757 a 769)

A questão de “defender o seu ganha-pão” e da “graça de você poder tocar”, por vezes difícil de ser equacionada pelo músico profissional, parece ser um ponto resolvido para Odette. No enquadre profissão, ela se alinha como uma profissional que soube resguardar o espírito amador. Enquanto atua, tira o máximo de prazer do tocar e de sua profissão e, acredito, continua atuando até hoje em razão desse equilíbrio conquistado. Como comentado na seção 4.1, a retomada/intensificação de minha

relação com Odette e as experiências e vivências trocadas e construídas me permitiram ampliar o meu *corpus*. Assim, pude entender a relação de proximidade que Odette mantém com seu instrumento e como a música é parte importante de seu dia. Normalmente, Odette carrega seu instrumento na bolsa, o que lhe permite integrar-se e interagir em diversos ambientes através da música. Já a vi montar e tocar sua flauta poucos minutos após um banho de mar no Posto 6 (Copacabana), em uma interação com a Cyclophonica⁹³ em Santa Teresa ou, nas Paineiras⁹⁴, após uma caminhada. Essa relação muito próxima e lúdica com o instrumento é uma característica muito forte em Odette, que não é justificada apenas pela facilidade de transportar a flauta em sua bolsa ou pelo seu interesse em música popular; a justificativa parece estar em sua necessidade de interagir com o ambiente e as pessoas à sua volta, potencializada por ter escolhido um país com outra cultura e língua para viver. Odette complementa a ideia da presença do prazer em seu dia a dia - “essa ideia do trabalho penoso, entende, trabalho que santifica, eu não considero aquilo, nada da vida é dessa forma. Mas não é só a música” - e a música parece ser o instrumento mais importante para alcançá-lo.

Para Botelho, a música está tão presente em sua vida que “é como respirar, como comer, como viver”. Mas, diferentemente de Odette que tem um interesse mais diversificado, Botelho fixa seu interesse na música de concerto e na orquestra sinfônica (“uma orquestra sinfônica para mim, [...], é o ápice que um músico instrumentista de sopro [...] faz de música”).

Uma orquestra sinfônica para mim, do ponto de vista artístico é, praticamente, o ápice que um músico instrumentista de sopro, que a gente faz de música, é numa orquestra sinfônica. Não existe nada mais poderoso do que isto. Agora a gente tem, claro, individualmente, a gente faz muitas coisas, música de câmara, toca concertos. (JB: 179/537 a 543)

[...] Já pensou se tirasse o verde do mundo ou uma cor do mundo? Mas, especialmente o verde? Se tirasse a música, não houvesse mais música no mundo, seria uma desgraça também. [...]. Então você vê, a música passa despercebida, mas todo mundo ouve. É uma coisa tão enrustida na sociedade, que as pessoas ligam em casa o rádio, ligam a televisão para ouvir música, e vai por aí afora. E, por exemplo, eu vejo música assim. [...], Eu às vezes paro,

⁹³ Cyclophonica - Orquestra de Câmara de Bicicletas, dirigida por Leonardo Fuks. Maiores informações em <http://www.cyclophonica.blogspot.com/>

⁹⁴ Santa Teresa é um bairro do Rio de Janeiro. Paineiras, na Floresta da Tijuca/RJ, onde fica o Corcovado.

fico vendo filme assim em que aparece um país lá não sei aonde, e penso, “será que aquele país tem orquestra sinfônica?” (risos) Se não tiver, seria uma desgraça. “Será que naquele lugar eu viveria sem música, que é o que eu faço? Será que eu conseguiria viver?” [...]. Porque a música pra mim é como respirar, como comer, como viver, porque isso é a minha vida. (JB: 190/1093 a 1119)

Como comentei anteriormente, Botelho sempre está com seu instrumento à mão quando de minhas visitas à sua casa. Nessa convivência, raras vezes o vi tocar algo que não fossem passagens de concertos, de sonatas ou do repertório sinfônico, o que demonstra que seu interesse está voltado para a música de concerto, repertório que ele domina e no qual parece sentir-se à vontade.

No segmento acima, Botelho introduz sua própria voz, em diálogo construído, para demonstrar a importância que dá à música sinfônica – “será que aquele país tem orquestra sinfônica? se não tiver seria uma desgraça”. Suas perguntas e respostas dão colorido à narrativa e reforçam sua opção pela música, em especial, pela música sinfônica - “Será que naquele lugar eu viveria lá sem música, que é o que eu faço? Será que eu conseguiria viver? [...], porque a música pra mim é como respirar, como comer, como viver, porque isso é a minha vida”.

A relação de Devos com o seu instrumento é narrada de forma diferenciada, na medida em que ele destaca os efeitos estéticos que o instrumento lhe provoca. Devos é o único dos três entrevistados que fala da beleza de seu instrumento – “eu achei tão bonito o fagote perto dos outros (risos), que eu ficava impressionado com isso” (ND: 256/413 a 415) e da atração que sentiu por seu som. Dos fagotistas que eu vi atuar, Devos é o músico que mais me passou “organicidade” com o instrumento. O fagote parece adaptar-se perfeitamente e fazer parte de seu corpo, pois ele, enquanto toca, não demonstra qualquer tensão nos lábios, ombros, braços ou mãos. No Brasil, Devos é um dos poucos que tocam o fagote francês e é o seu mais importante representante. Sei de sua paixão pelo instrumento, pois ele me falou diversas vezes a razão de tê-lo escolhido e de como ele se identifica com o instrumento. O fagote francês está tão relacionado à sua pessoa que sua neta Tatiana fez um filme com o sugestivo título de **Meu avô, o fagote**, título que, para mim, traduz com perfeição a simbiose que Devos mantém com seu instrumento.

[...] eu fiquei interessado no fagote. Sempre tive uma certa atração para os instrumentos mais graves como violoncelo e tudo isso, mas eu achei o fagote mais humano como diz Stravinsky, o sopro, o instrumento parece mais humano, entende? (ND: 252/247 a 251)

Ele [Homero Magalhães] disse, “olha, você, você nunca vai ter problema porque mesmo se tiver numa ilha sozinho, com seu fagote, você vai se sentir sempre bem, não vai se sentir sozinho”. O Homero tinha uma boa cabeça também. Pois é isto, quer dizer, eu chego aqui e procuro sempre realizar uma frase, tanto do concerto ou então mesmo de um trecho de orquestra que eu achava difícil, eu vou sempre trabalhando para me aproximar do pensamento (do compositor). (ND: 281/1724 a 1732)

Devos sempre faz o paralelo do fagote com o violoncelo⁹⁵, instrumento de som grave que ele admira e que era o instrumento tocado por sua esposa⁹⁶. Em minha longa convivência com Devos, sei que ele procura aproximar a sua forma de tocar à maneira como os cantores interpretam as canções. Para passar aos alunos a interpretação que deseja imprimir à obra, Devos solfeja as notas da partitura e utiliza um gestual muito interessante⁹⁷, sempre sugerindo que seus alunos prestem atenção à forma de interpretar dos cantores. Com a elocução - “eu achei o fagote mais humano como diz Stravinsky, o sopro, o instrumento parece mais humano, entende”, ele implicitamente faz o paralelo, por mim ratificado, do som do fagote com o som da voz humana. Ao introduzir, em diálogo construído, a voz de Homero Magalhães⁹⁸ - “olha, você, você nunca vai ter problema porque mesmo se tiver numa ilha sozinho, com seu fagote, você está, você vai se sentir sempre bem, não vai se sentir sozinho”, Devos sintetiza e alinha-se como um profissional apaixonado e totalmente identificado com seu instrumento.

Porque quando você toca é tão físico, entende? Se o maestro prende você, pra respiração, se você está com medo do cara que vai te humilhar ou falar uma coisa assim, você não toca. [...] Claro, porque você toca com o corpo, o emocional. Então, os melhores maestros, mais conhecidos, são aqueles que mais se comunicam com a orquestra. (OED: 230/ 1533 a 1540)

⁹⁵O fagote e o violoncelo, respectivamente do naipe das madeiras e das cordas, têm extensões semelhantes e se equivalem em seus naves, assim como a flauta equivale ao primeiro violino e a clarineta, à viola.

⁹⁶Ana Maria Devos, a Nani, era violoncelista aposentada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁹⁷Esta característica de Devos de solfejar e reger pode ser vista no filme de Tatiana Devos Gentile, **Meu avô, o fagote**.

⁹⁸Homero Magalhães, pianista e professor já falecido.

Sim, mas ele tinha uma dificuldade, era uma pessoa, no início me tratou bem, depois começava cheio de problemas assim. Acabou que a história da Sinfônica, a OSB, pra mim, foi uma história muito triste. Porque, depois de dezessete anos, o problema lá muito grande assim. (OED: 224/1229 a 1234)

[...] eu fui imediatamente chamada para a Rádio Nacional e tinha contrato com a Mayrink Veiga. Então, esse relacionamento de orquestra era muito diferente porque o maestro não aparece, assim. Tinha o Radamés Gnatalli, o Leo Peracchi, o Alceo Bocchino, entende, eu fui efetiva. O contato na orquestra, então, você chega na Rádio Nacional e você é escalado, programa de auditório, tudo na hora. Aí era completamente diferente da orquestra sinfônica. Você tem de estar presa naquela hora e tudo, mas não fica tão tenso. (OED: 230/1543 a 1553)

A forma de Odette narrar sua relação com a profissão também é diferenciada. Apesar de sublinhar o prazer de sua atividade profissional, ela não deixou de narrar, ao longo das entrevistas, situações de tensão com colegas no período em que tocou na OSB – “que a história da Sinfônica, a OSB, pra mim, foi uma história muito triste”. Ela atribui a tensão existente nas orquestras sinfônicas a disputas e ciúmes entre colegas e ao destaque maior da figura do maestro, destaque que não acontece nas orquestras das rádios e das televisões. Nessas últimas orquestras, as relações entre os músicos são menos tensionadas e o maestro não aparece, pois geralmente ele é o próprio arranjador⁹⁹ - “esse relacionamento de orquestra (das rádios) era muito diferente porque o maestro não aparece”.

Por sua vez, Devos e Botelho, que atuaram predominantemente nas orquestras sinfônicas, narram esse ambiente reforçando o espírito de companheirismo - “era uma família, [...] Então você via, era um por todos e todos por um. O cara que fazia alguma porcaria na orquestra, ela se levantava logo em cima”, e de troca artística – “é o meu trabalho, e também, da comunicação, da ajuda ao reforço artístico aos colegas”.

Porque, a gente é contratado, por exemplo, para [...], preencher a vaga, mas se comunicar com os outros músicos, certo?. Socialmente e artisticamente. Quer dizer, eu acho que, do ponto de vista artístico, o pessoal sempre me respeitou na orquestra. [...]. Então, vai influenciando a maneira, o comportamento artístico, os amigos, se estão gostando disso. [...] É o meu trabalho, e também, da comunicação, da ajuda ao reforço artístico aos colegas. [...]. (ND: 280/1699 a 1713)

⁹⁹ Radamés Gnatalli, Leo Peracchi e Alceo Bocchino eram maestros e arranjadores das orquestras de rádio.

[...] No meu tempo, em que eu estava na orquestra, durante cinquenta anos que eu trabalhei em orquestra, o ambiente entre aquele grupo de músicos, especialmente nos sopros, era muito bom, a gente se dava muito bem. No meu naipe, um dia um colega disse pra mim assim, “eu trabalho aqui nessa orquestra há não sei quantos anos e o ambiente dentro do nosso naipe é muito bom, acho que nunca esteve como está agora”. Aí eu disse, “somos todos educados e calmos, tranquilos, então é por isso”. Ele disse, “não, o culpado é você”, eu, “como? Eu nunca me meti na vossa vida nem me meto na vida de ninguém”, ele, “por isso mesmo”. (JB: 179/544 a 556)

No enquadre profissão, os alinhamentos dos três entrevistados assemelham-se no que diz respeito à valorização e ao amor à profissão. Odette alinha-se como uma musicista interessada em diferentes manifestações musicais e reforça a cada momento a sua relação de prazer com o ato de tocar, mas não deixa de expor o difícil período que passou na OSB. Ser mulher, jovem, estrangeira e sozinha, além de não ter sido contratada como primeira-flauta e líder do naipe, são fatores relevantes que justificam, em parte, as dificuldades enfrentadas por ela no ambiente sinfônico dominado pelos homens. Botelho e Devos, por sua vez, foram contratados como primeiros-instrumentistas e líderes de seus napes na OSB e, pelas informações que tenho, não tiveram concorrentes diretos em seus instrumentos no Rio de Janeiro durante quase todo o período em que atuaram. Através da elocução - “eu acho que, do ponto de vista artístico, o pessoal sempre me respeitou na orquestra”, Devos alinha-se como um profissional consciente do prestígio que gozava no meio musical. Botelho expõe o sentimento de camaradagem existente entre os membros da orquestra. Através do diálogo construído, no qual dá voz a um colega do naipe - “o ambiente dentro do nosso naipe é muito bom, acho que nunca esteve como está agora”, Botelho atribui a si mesmo os créditos pelo bom relacionamento no grupo e se alinha como um líder (de naipe) que consegue criar um ambiente de trabalho respeitoso e bom para todos - “Aí eu disse: ‘somos todos educados e calmos, tranquilos, então é por isso’. Ele disse, ‘não, o culpado é você’. Eu, ‘como? Eu nunca me meti na vossa vida nem me meto na vida de ninguém’. Ele, ‘por isso mesmo’”.

4.4 CONTRIBUIÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA

Das narrativas coletadas, podemos observar que a contribuição dos entrevistados para o desenvolvimento da música ocorreu basicamente em três vertentes complementares e respondem à minha segunda questão de pesquisa: como é discursivizada a contribuição desses músicos para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil em suas narrativas?

Nos anos 1950/1960, a capacidade técnica e artística dos entrevistados em seus instrumentos os destacava no cenário musical brasileiro. A contribuição inicial de Botelho, Devos e Odette foi colocar seus instrumentos em evidência, elevando o nível técnico e artístico encontrado no Brasil, principalmente o da clarineta e o do fagote. Nessa vertente, Odette destacou-se por sua concepção mais ampla de música, pois diferentemente dos outros dois entrevistados, havia bons flautistas atuando no Rio de Janeiro de então. Outra vertente trata da formação de alunos e, a terceira, do relacionamento dos entrevistados com os principais compositores brasileiros da época, o que contribuiu para o aumento do repertório para os seus instrumentos.

Para mim, é evidente que todas as vertentes e seus desdobramentos derivam da primeira. Ao colocarem seus instrumentos em destaque e mostrarem que o fagote, a flauta e a clarineta podiam ser tocados em outro patamar ou com outro foco, Devos, Botelho e Odette tornaram seus instrumentos mais conhecidos do público e com isso atraíram alunos e chamaram a atenção de compositores que escreveram obras direta ou indiretamente a eles dedicadas. Em uma visão mais ampla, contribuíram para o reconhecimento e enobrecimento da profissão no Brasil.

4.4.1 “O instrumento de sopro pode ser solista numa orquestra” - a divulgação do instrumento e a formação de alunos

Hoje em dia, pela minha experiência, posso afirmar que a grande maioria das pessoas desconhece como é a dinâmica do estudo da música. Se há graduação em curso superior, estranham haver mestrado e doutorado nessa área, confundem o oboé

com o fagote, não sabem os nomes da maioria dos instrumentos ou não reconhecem seu som. Enfim, apesar do fascínio que exerce, o mundo da música é desconhecido para a maioria. Nos anos 1950 e 1960, acredito que o desconhecimento era ainda maior. Botelho, no segmento abaixo, nos narra como ajudou a divulgar o seu instrumento e a música de concerto em lugares distantes das capitais, no interior do Brasil.

Eu corri o Brasil inteiro tocando com um piano, com o Miguel Proença, com a Laís de Souza Brasil e outros mais, [...] Eu toquei em lugares onde Judas perdeu as botas. Eu cheguei a tocar uma vez no Acre, em Rio Branco, em que o público não sabia o que eu ia tocar, pensava que eu ia tocar chorinho (risos). [...] Era assim. Hoje não. Hoje, você sabe que o clarinete é um instrumento de sopro, é um instrumento como qualquer outro. [...]. Mudou muito, muito. Tinha colega meu que eu tinha certeza que tinha vergonha de andar com o violino na mão. Então fazia uma caixa que não parecia violino para passar despercebido. (JB: 188/1008 a 1024)

Então, você vê, o que existe na realidade é o desconhecimento. Hoje, o músico já é mais respeitado [...]. Aqui no meu edifício, todo mundo, são dez apartamentos que tem aqui, todo mundo tem um respeito comigo. Falam que “ele é músico”, “músico, é?” “É músico”, e começam a falar o que eu sou. (JB: 188/985 a 992)

Botelho faz um paralelo da época em que seu instrumento e o repertório erudito eram quase que desconhecidos – “Eu cheguei a tocar uma vez no Acre, em Rio Branco, em que o público não sabia o que eu ia tocar, pensava que eu ia tocar chorinho” – e os dias atuais – “Era assim. Hoje não. Hoje, você sabe que o clarinete é um instrumento [...] como qualquer outro”. Botelho se alinha como um músico que difundiu conhecimento e música Brasil afora (“Eu toquei em lugares onde Judas perdeu as botas”) e como alguém orgulhoso que contribuiu para o crescimento e valorização da profissão de músico (“todo mundo tem um respeito comigo. [...] Falam que “ele é músico”, “músico, é?” “É músico”, e começam a falar o que eu sou”). Como contraponto, narra a postura do colega que tinha vergonha de sua profissão – “Mudou muito, muito. Tinha colega meu que eu tinha certeza que tinha vergonha de andar com o violino na mão”.

A divulgação do instrumento está intimamente ligada ao crescimento do interesse dos alunos pelos instrumentos de sopro de meus entrevistados. Outra

vertente da contribuição desses músicos está na formação de alunos, o que ajudou na criação de orquestras sinfônicas pelo país.

Você vê os colegas, os jovens tocando hoje clarinete, de qualquer jeito, eu acredito que eu colaborei pra isso. Podem não ter sido meus alunos, mas eles me ouviram tocar e essa influência que deve ter havido. O Freitas uma vez disse numa entrevista que eu assisti em que ele dizia assim, “eu não fui aluno do Botelho, mas trabalhei com ele e aprendi muito com ele, não só na música, mas na convivência”. (JB: 181/655 a 662)

Dos três entrevistados, Botelho é o que mais narrativiza a sua influência para a formação de novos clarinetistas, mesmo que de forma indireta - “os jovens tocando hoje clarinete. De qualquer jeito, eu acredito que colaborei para isso. Podem não ter sido meus alunos, mas eles me ouviram tocar e essa influência que deve ter havido”. Novamente, através do diálogo construído, introduz a voz de José Freitas¹⁰⁰ para confirmar sua influência também sobre os colegas profissionais - “eu não fui aluno do Botelho, mas trabalhei com ele e aprendi muito com ele. Não só na música, mas na convivência”, evocando, também, o bom relacionamento com os colegas (“não só na música, mas na convivência”) como um dos fatores motivadores para o bom desempenho do grupo, o que transcende o aspecto puramente profissional da música.

No segmento abaixo, Botelho afirma sua preocupação com o ensino e a formação de alunos, creditando a si e à sua geração influência no meio musical que contribuiu para o desenvolvimento da música no Brasil como um todo.

[...] Hoje você não tem dificuldade mais de ter um bom fagotista, um bom clarinetista. Nós nos preocupávamos muito com isso, ensinando, plantando, [...] eu no clarinete, Devos no fagote. A gente foi fazendo alunos, de uma maneira direta ou indireta, nós influenciemos muito os alunos e também os outros instrumentos. Eu ia tocar em São Paulo com a orquestra jovem, com a Orquestra Sinfônica Juvenil de São Paulo, e cada vez que eu tocava lá, os meninos, os garotos de 14, 15, 16 anos diziam, “professor toca sempre, vem sempre tocar conosco aqui, porque a gente vai aprender e o senhor mostra para o público que instrumento de sopro pode ser solista numa orquestra”. (JB: 173/255 a 281)

¹⁰⁰ José Freitas é um importante clarinetista carioca. Considerado ótimo músico pelos colegas e maestros, Freitas trabalhou como assistente de Botelho na OSB durante décadas, tornando-se primeiro-clarinetista da OSB após a aposentadoria de Botelho.

As aulas do instrumento, normalmente, são ministradas individualmente. Exigem percepção aguçada e olhar atento do professor para que ele possa estimular e retirar do aluno o máximo de seu potencial. Há o desenvolvimento de uma relação muito próxima e única entre o professor e cada um de seus alunos. Botelho se alinha como mestre e faz um paralelo do ensino com a jardinagem, pois ambos exigem tempo, trabalho e paciência para darem frutos. Botelho coloca sua narrativa no coletivo. Como pista de contextualização, utiliza a primeira pessoa do plural, ou a primeira pessoa do singular que se refere a mais de um, para referir-se a uma geração de músicos que ajudou a suprir o Brasil de novos profissionais da música – “Nós nos preocupávamos muito com isso, ensinando, plantando, [...] eu no clarinete, Devos no fagote. [...] A gente foi fazendo alunos, [...] nós influenciámos muito os alunos e também os outros instrumentos”. Em outra passagem interessante para ilustrar a sua contribuição, Botelho, em diálogo construído (“professor [...], vem sempre tocar conosco aqui, porque a gente vai aprender e o senhor mostra para o público que instrumento de sopro pode ser solista numa orquestra”), introduz um suposto pedido de jovens estudantes de música de São Paulo que o alinham como um importante divulgador do instrumento e de suas possibilidades técnicas. Botelho, por sua vez, se projeta discursivamente através de frases de outras pessoas como um músico ciente de sua importância para tornar a clarineta e o repertório de seu instrumento conhecidos e valorizados.

A prática da música de câmara é uma atividade extremamente prazerosa e essencial para o desenvolvimento do músico, pois ali ele se expressa da forma mais pessoal e tem total domínio da escolha do repertório e organização do programa, assim como da interpretação que deseja dar às obras. Outra característica dessa forma de fazer música é o estreitamento dos laços afetivos e profissionais dos músicos envolvidos ao longo dos ensaios e concertos realizados, em especial, quando atuam em turnês.

Eu comecei a lecionar. [...] O primeiro aluno que eu tive, era até um alemão. Ele ouviu um programa meu na Rádio MEC, logo quando eu cheguei, toquei um programa com o Homero Magalhães, depois eu toquei com uma pianista chamada Piera Brizze. Com Geraldo Parente, toquei vários programas. Então ele me procurou, eu morava até aqui em Santa Teresa, tava grávida, não sei, acho que era do Jaime, deve ser. [...]. Aí depois me chamaram aqui no Rio, no Conservatório Brasileiro [...] Na Graça Aranha. [...]. Depois, na Pró-Arte teve

uma inflação de flautistas, pessoal da música popular, todo mundo estudou comigo. (OED: 238/1947 a 1961)

No segmento acima, Odette narra que tocava o repertório de música de câmara para flauta com excelentes pianistas como Homero Magalhães, Piera Brizze e Geraldo Parente e o divulgava em programas de rádio. Odette conquistava, desta forma, espaço no cenário musical, era reconhecida pelos colegas, fortalecia seus laços profissionais e afetivos, além de passar a ser conhecida pelo público e procurada por alunos desejosos de estudar a flauta com ela – “O primeiro aluno que eu tive, era até um alemão. Ele ouviu um programa meu na Rádio MEC. Logo quando eu cheguei, toquei um programa com o Homero Magalhães”.

A trajetória de Odette no ensino da flauta tem o diferencial de seu instrumento ser muito utilizado na música popular. Assim, músicos hoje reconhecidos na música popular e outros, atuantes nas orquestras e professores universitários¹⁰¹, tiveram aulas regulares com ela. Dos três entrevistados, Odette foi a professora com maior número de alunos, quer por ser a flauta um instrumento extremamente popular, de fácil aquisição e, normalmente, de custo inferior à clarineta e ao fagote, quer por Odette ter sido professora em diversas instituições - como nos Seminários de Música Pró-Arte (a partir de 1952), no Conservatório Brasileiro de Música (a partir 1966) e na Universidade de Brasília (1974 a 1994), bem antes dos demais entrevistados. Odette também lecionou em inúmeros cursos de férias nos últimos cinquenta anos (Salvador, Brasília, Ouro Preto, Diamantina, Teresópolis, Curitiba, etc.). Por outro lado, sua metodologia de ensino¹⁰² (ou falta de metodologia, como ela prefere) estimulava a curiosidade do aluno para um repertório variado e abrangente, o que lhe permitia alcançar estudantes de música com os mais variados interesses e a diferenciava dos demais professores – “O que eu passei? Uma atitude em relação à música”. Assim, pode-se compreender por que a narrativa de Odette traz mais elementos que a alinham como professora de

¹⁰¹ Em sua tese de doutorado, Raul D’Ávila nos traz um lista dos alunos de Odette na UnB. Além desses alunos, posso citar Mauro Senise, Marcelo Bernardes, Lourenço Baita, David Ganc, Daniel Garcia, Raul Mascarenhas, Danilo Caymmi, Paulinho Jobim, Paulinho Guimarães, Alberto Rosemblytz, todos ex-alunos de Odette.

¹⁰² A metodologia de Odete foi objeto de estudo para a tese de doutorado de Raul Costa D’Ávila intitulada **Odette Ernest Dias** – discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta.

inúmeros flautistas - “Depois, na Pró-Arte teve uma inflação de flautistas, pessoal da música popular. Todo mundo estudou comigo”.

[...] eu procuro é uma maneira de ver a música, uma maneira de ver, de estudar. Não é uma escola, vamos dizer, uma curiosidade com o repertório, né? um repertório diferente. A abordagem da música contemporânea também. O que eu passei, uma atitude em relação à música. [...] É mais uma atitude do que uma técnica. É uma maneira de estudar, o relacionamento com a música, a música como expressão. Uma coisa também sem hierarquia, [...] Então o que eu passei pras pessoas também é confiança que eles têm em si mesmos. (OED: 241/2119 a 2148)

Em conversas que tivemos, Odette me falou do cansaço que sente após as aulas devido ao esforço que emprega para identificar e aproveitar as habilidades do aluno e para superar as suas deficiências. Durante todo o ano de 2011, pude acompanhar o seu trabalho para a preparação do recital de formatura de seu aluno Guilherme Andrea, que ocorreu no dia 10 de dezembro no Conservatório Brasileiro de Música. O nervosismo de Odette antes da apresentação de seu aluno era evidente, mas foi recompensado. Acompanhado por Francisca Aquino ao piano, Guilherme tocou muitíssimo bem. O repertório era variado e difícil, ele tocou músicas de cor, demonstrou segurança e percebia-se que houve muito trabalho envolvendo aluno e professora. Ao final, Guilherme agradeceu longamente à Odette e atribuiu às suas aulas e empenho a evolução que lhe permitiu superar as dificuldade e ser bem-sucedido em seu recital. Creio que Odette conseguiu passar para Guilherme aquilo em que acredita quando leciona, ou seja, “mais uma atitude do que uma técnica”.

Botelho também traz em suas narrativas estórias de concertos transmitidos pelas rádios que o ajudaram a ser conhecido no meio musical e abriram portas para relacionamentos com importantes compositores e maestros, o que acabou por contribuir para o aumento do repertório da clarineta. A relação dos entrevistados com os compositores brasileiros, todos importantes e presentes nos livros de história da música brasileira do século XX (a maioria deles citados no capítulo dedicado à historiografia musical (3) dessa dissertação), será apresentada na seção seguinte desse capítulo. Mas, como comentei ao iniciar a seção da contribuição dos entrevistados para a música brasileira, todas as vertentes acabam por derivar da inicial, ou seja, da divulgação que

Devos, Odette e Botelho fizeram dos seus instrumentos e da música de concerto no Brasil.

O meu conhecimento com o [Francisco] Mignone foi através do pai dele. O pai dele [Alferio Mignone] mandou uma carta pra São Paulo, para o maestro Belardi [...] em que ele ligou a rádio e, ondas curtas, conseguiu pegar um clarinetista tocando o **Concerto nº 1** de Weber e pensava que era de um país europeu, mas viu que era um tal de José Botelho com a orquestra da Gazeta tocando o Concerto de Weber. Ele ficou entusiasmado. Aquela carta devia estar em minha mão e não peguei ela. E, aí o Mignone foi em São Paulo reger, e eu estava na orquestra e ele disse, “meu pai gostou muito de você”, e no meio dos ensaios, ele disse assim, “eu vou escrever um Concertino pra você” e escreveu o Concerto para Clarineta. (JB: 185/869 a 882)

A vinda de jovens instrumentistas estrangeiros (apesar de nascido no Brasil, incluo Botelho entre eles), de técnica refinada e vontade de se expor e integrar o meio artístico brasileiro, dispostos a conhecer e tocar a música brasileira, tudo contribuía para o sucesso alcançado e a rica história de vida dos três músicos em foco. O segmento acima atesta a importância dos entrevistados para o desenvolvimento da música no Brasil. A partir de um programa de rádio transmitido de São Paulo, Botelho chamou a atenção de Alferio Mignone, que, por sua vez, alertou seu filho (Francisco Mignone) para a qualidade de um jovem clarinetista, “um tal José Botelho”. Utilizando o diálogo construído no qual insere, indiretamente, a voz e a impressão de Alferio Mignone através da voz de Francisco Mignone - “meu pai gostou muito de você”, e do próprio (Francisco) Mignone - “eu vou escrever um Concertino pra você”, Botelho se alinha como um músico reconhecido por sua classe, demonstra que conquistou seu espaço no cenário brasileiro por suas qualidades artísticas e que foi merecedor de honrarias dirigidas apenas àqueles que se sobressaem, pois um importante compositor escreveu uma obra e a ele a dedicou.

A importante contribuição dos três entrevistados pelo fato de terem tido obras a eles endereçadas por importantes compositores será aprofundada na próxima seção. No entanto, é indispensável se ter em mente que não se trata apenas de escrever uma obra e dedicá-la a um músico. Há a influência, mesmo que indireta, do músico homenageado nas composições. O compositor escreve a obra pensando no músico, em suas habilidades e no seu domínio do instrumento, às vezes, propondo dificuldades técnicas impensáveis até então, mas sabendo que serão superadas pelo músico

escolhido. Essa contribuição para a música é importantíssima, pois, além de aumentar o repertório específico do instrumento, alarga suas possibilidades técnicas, alçando novos instrumentistas a um novo patamar.

4.4.2 “Bom, na verdade eu pensei no seu professor” - O conhecimento e a interação com os compositores

Nesta seção, através das narrativas colhidas, analiso a vertente que é, para mim, a mais relevante contribuição de Botelho, Devos e Odette para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil, a saber, a influência exercida no cenário musical sobre os colegas e os compositores brasileiros. Como já comentado, a chegada desses jovens músicos europeus influenciou a classe musical pelo fato de eles inaugurarem um novo patamar técnico a ser observado. Nos segmentos abaixo, extraídos das narrativas de Botelho e Devos, podemos detectar que eles têm consciência da influência que exerceram no cenário brasileiro.

A Sinfônica Brasileira, eu trabalhei lá vinte anos, era o Norton [Morozowski], o Emert, Harold Emert, eu, o Devos e o [Zdenek] Svab, quer dizer, o quinteto, a gente se entendia muito bem. Se aqueles solistas tocam de maneira diferente, o outro que vai tocar também tem de tocar igual, senão ele sente-se inferiorizado. É a mesma coisa que você estar tocando aqui comigo, nós dois, e de repente entra o João das Quintas, assim, tocando muito mal, você sente a diferença logo logo. Então, numa orquestra é assim, se tem um solista que toca muito bem, os outros vão ter de tocar igual a ele, senão, (JB: 177/436 a 447)

Os músicos conhecem/reconhecem as habilidades técnicas e artísticas de seus colegas. As notícias circulam e, quando um músico se destaca de alguma forma, todos do meio musical tomam conhecimento. Minha experiência me diz que a simples presença de um músico diferenciado no cenário musical eleva o padrão técnico exigido dos demais músicos. Botelho cita em sua narrativa o nome de diversos músicos solistas da OSB¹⁰³ que “tocam de maneira diferente, o outro que vai tocar também tem de tocar igual, senão ele sente-se inferiorizado”. Ele aqui se alinha como pertencente a um

¹⁰³ Norton Morozowski, flautista, Harold Emert, oboísta e Zdenek Svab, trompista, foram, durante anos, primeiro-solistas e chefes de seus naipes na OSB.

grupo de músicos que exerce influência mútua entre seus pares e sobre todo o corpo orquestral. Finaliza este trecho nos informando a importância do equilíbrio técnico e artístico entre os solistas para que o resultado final do conjunto seja satisfatório -“Então, numa orquestra é assim, se tem um solista que toca muito bem, os outros vão ter de tocar igual a ele, senão”.

Porque, a gente é contratado, por exemplo, para, como é que se diz? pra preencher alguma vaga na orquestra. Mas, também, preencher a vaga, mas se comunicar com os outros músicos, certo? Socialmente e artisticamente. Quer dizer, eu acho que, do ponto de vista artístico, o pessoal sempre me respeitou na orquestra. Quer dizer, gostava assim da maneira, ou então o maestro dizia, “olha, olha”¹⁰⁴ e a orquestra faz assim. Então, vai influenciando a maneira, o comportamento artístico, os amigos, se estão gostando disso, porque, eu não me acho, não que eu não faço questão, eu me acho normal. [...] É o meu trabalho, e também, da comunicação, da ajuda ao reforço artístico aos colegas. Eu acho normal também, que eles tocam muito bem, não é? Tem de aplaudir. (ND: 280/1699 a 1714)

Devos ressalta a importância da sociabilidade e da comunicação entre os músicos como fator de elevação do nível da orquestra como um todo - “[...], a gente é contratado [...] pra preencher alguma vaga na orquestra. Mas, também, preencher a vaga, mas se comunicar com os outros músicos. Socialmente e artisticamente”, e reconhece sua influência sobre o comportamento artístico dos colegas – “eu acho que, do ponto de vista artístico, o pessoal sempre me respeitou na orquestra. [...]. Então, vai influenciando a maneira, o comportamento artístico”. No segmento acima, Devos destacou aspectos formais da profissão como o mandato institucional (“a gente é contratado”), mas tratou fundamentalmente da questão relacional, da comunicação artística entre os músicos. Ciente de sua contribuição para o conjunto, Devos não deixa de reconhecer que todo músico está em constante interação e sofre influência dos demais colegas, a influência é mútua, e se alinha como companheiro disposto a transmitir e receber conhecimento (“É o meu trabalho, [...], ajuda ao reforço artístico aos colegas”). Percebemos, em sua narrativa, a existência de laços de solidariedade e códigos de conduta em um campo onde o profissional é avaliado constantemente pelo grupo, mas sua narrativa não evoca traços de competição, vaidade ou ciúmes.

¹⁰⁴ O maestro referia-se à maneira de Devos executar certo trecho.

Abaixo, transcrevo um segmento no qual Devos, magistralmente, narra a interação constante do músico com o ambiente ao seu redor e com os demais músicos (colegas ou alunos) – “na orquestra também. Às vezes, de repente, o pessoal faz uma coisa assim, uma sonoridade. Então, é isso aí, mesmo o pessoal que não é lá uma maravilha, mas, de repente”. Devos nos passa uma faceta atraente e interessante da profissão.

[...] também o pessoal que a gente pensa que às vezes não tem muita técnica, não é? Mas é como um aluno, a gente vai fazer trabalhar o aluno e às vezes recebe mais do que a gente dá. A troca. Interessante, né? A maneira de pensar, de ver as coisas, aí você abre outros horizontes. Por exemplo, na orquestra também. Às vezes, de repente, o pessoal faz uma coisa assim, uma sonoridade. Então, é isso aí, mesmo o pessoal que não é lá uma maravilha, mas, de repente. (ND: 281/1738 a 1746)

A constante interação entre os músicos e sua atuação no meio musical acaba por influenciar os compositores, que passam a conhecer e dispor de novas possibilidades técnicas e artísticas para utilizar em suas obras. A influência dos músicos sobre os compositores pode ser direta, quando uma relação de amizade e de admiração mútua se instala e o músico solicita aos compositores músicas para o seu repertório ou os compositores, pela proximidade, escrevem especialmente e pensando em determinado músico, às vezes, até assessorados por eles. Nos segmentos abaixo, podemos observar a influência que Botelho e Devos exerceram sobre a escrita de alguns compositores.

O Radamés [Gnattali] também, eu dizia, “maestro, faz alguma coisa pra clarinete e piano”. E ele, “instrumentos sopro com os harmônicos, eu fico todo enrolado”. Eu falava, “escreve que a gente dá um palpite”. Então naquela época, tinha o Radamés que escreveu uma peça para o Sexteto do Rio de Janeiro, ele a dedicou a nós todos¹⁰⁵. (JB: 186/910 a 916)

Botelho demonstra o clima de intimidade que ele mantinha com o maestro e compositor Radamés Gnattali. Inserindo diálogo construído no qual pede uma obra para o seu instrumento - “maestro, faz alguma coisa pra clarinete e piano”, recebe a

¹⁰⁵ O Sexteto do Rio de Janeiro era formado por Heitor Alimonda (piano), Celso Woltzenlogel (flauta), Paolo Nardi (oboé), José Botelho, Noël Devos e Zdenek Svab (trompa).

informação de Radamés sobre sua dificuldade para escrever para a clarineta - “instrumentos sopro com os harmônicos, eu fico todo enrolado”. Botelho, alinhando-se como um músico capaz de auxiliar o compositor e lhe propor soluções, diz: “escreve que a gente dá um palpite”. Desta forma, Radamés “escreveu uma peça para o Sexteto do Rio de Janeiro” e a dedicou a todos os seus integrantes.

Ah, e tem a famosa **Modinha** que é o segundo estudo. O Siqueira, ele escreveu assim, fazia umas coisas sempre difíceis. Quando a gente tocava na orquestra dele, a Orquestra de Câmara Brasileira, não é isso? Aí eu me lembro que, no dia que eu não podia ir, o Airton [Barbosa] ia no meu lugar. Aí tinha um lugar que Airton tocou oitava abaixo, Airton que me contou, “aí não é oitava abaixo não, é acima”. “Olha maestro, o fagote não é pra ser assim tão alto”. “Bom, na verdade eu pensei no seu professor” (risos). Essas coisas assim que a gente vai se lembrando. (ND: 276/1470 a 1480)

Na narrativa acima, compartilho *esquemas de conhecimento* com Devos que me permitiram entender, em sua totalidade, a estória contada. Para o leitor, mesmo para os da área da música, informações complementares são necessárias para que a narrativa possa ser entendida. Lembro, ainda, do conceito de *convenção de contextualização* que explica como o interlocutor consegue interpretar a elocução e preencher os vazios da comunicação mesmo quando o narrador é indireto no uso da linguagem ou omite informações tidas por relevantes por outras pessoas. Airton Barbosa ganhou uma bolsa de estudos no governo de Juscelino Kubitschek e veio de Pernambuco para o Rio para tornar-se um dos primeiros e mais importantes alunos de Devos¹⁰⁶. Airton tocou na Orquestra do Theatro Municipal, foi um dos fundadores do Quinteto Villa-Lobos, e entre outras atividades, foi compositor e diretor do Sindicato dos Músicos. Não conheci Airton, que faleceu em 1980, antes de meu contato inicial com Devos, mas sei do carinho e da admiração que Devos nutria por ele, que podem ser traduzidos pelo texto de uma entrevista de Devos¹⁰⁷.

A frustração de ver, neste período que passamos, o quanto o País perdeu pelo muito que Airton poderia ter feito. Senti sua falta como instrumentista. Até hoje

¹⁰⁶ Maiores informações sobre Airton Barbosa: **Dicionário Cravo Albin**, em <http://www.dicionariompb.com.br/airton-barbosa> e em Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental, em <http://musicosdobrasil.com.br/airton-barbosa>

¹⁰⁷ Entrevista de Noel Devos ao Jornal Megafone transcrita em http://oficinademusicalivre.com/index.php?option=com_content&view=article&id=38&Itemid=39

estou procurando... Sinto a falta da liderança, sinto a falta de uma pessoa que escreve sobre a música. Airton tinha qualidades que não se encontram em qualquer pessoa. Ao mesmo tempo, há nisso um lado positivo: não perdemos a satisfação de ter convivido com ele e ter guardado todos os momentos. Para mim, é como se ele ainda estivesse presente. É como quando morre um pai e ficam conosco os fatos positivos. Continuamos a sentir a força da personalidade. Do Airton, não nos ficou apenas uma lembrança; ficou alguma coisa a mais.

No segmento em análise, Devos traz para a sua narrativa, através do diálogo construído, uma suposta conversa entre Airton e o compositor e regente José Siqueira que lhe foi contada pelo próprio Airton. Nessa narrativa, Devos, inicialmente, nos informa que Siqueira escrevia coisas difíceis de serem tocadas – “O Siqueira, ele escreveu assim, fazia umas coisas sempre difíceis”. A seguir, nos conta que enviou Airton para substituí-lo na Orquestra de Câmara Brasileira, fundada e regida por Siqueira. Ao introduzir o diálogo de Airton com o maestro e compositor, Devos nos informa que Siqueira percebeu que Airton facilitou a execução de um trecho de sua obra, tocando oitava abaixo¹⁰⁸ - “não é oitava abaixo não, é acima”, ao que Airton quis justificar-se, questionando, indiretamente, o conhecimento do compositor em razão da utilização daquele registro tão agudo no fagote - “Olha maestro, o fagote não é pra ser assim tão alto”; por fim, Airton narra a Devos (e Devos a nós) a resposta de Siqueira - “Bom, na verdade eu pensei no seu professor”. Discursivamente, nesse diálogo, Siqueira alinha Devos como um músico excepcional, porque, a despeito da dificuldade técnica extrema para o instrumento, tem certeza de que ele conseguirá superá-la e dará conta do trecho musical na oitava que ele escreveu. Airton, ao descrever toda a cena para Devos, aceita sua limitação e reitera a superioridade técnica de seu professor, projetando-o, também, como um músico que não se intimida, capaz de transpor qualquer dificuldade técnica escrita para o fagote. Devos, por sua vez, projeta-se discursivamente, através do diálogo construído de outra pessoa, como um músico excepcional que passa confiança aos compositores e para quem várias obras foram endereçadas, mesmo que não formalmente dedicadas a ele.

Vemos, nos segmentos até aqui analisados, e no que apresentarei a seguir, que as configurações identitárias de Botelho e Devos relativas ao ofício de músico são

¹⁰⁸ Ao executar o trecho oitava abaixo, Airton tocou as mesmas notas escritas pelo compositor, mas em um registro que soa mais grave e é tecnicamente mais fácil de executar.

construídas de narrativas, ratificadas através do reconhecimento de seus pares - compositores, músicos e maestros que têm enorme projeção no mundo da música, nas quais se projetam discursivamente como excepcionais, solidários e companheiros.

[...] tudo o que ele [Siqueira] escrevia pra música de câmara era dedicado a nós, a mim, ao Devos, ao [Paulo] Nardi. Fizemos muitas primeiras audições, então, um dia, eu perguntei ao Siqueira por que que todo mundo, antes de uma certa data, não tinha nada [escrito para esses instrumentos]. “Ninguém tocava, só vocês que estão tocando”. O Siqueira, tudo que escreveu pra clarineta foi dedicado a mim. (JB: 186/917 a 923)

No segmento acima, mais uma vez é reiterado o fato de grandes compositores terem endereçado obras aos três entrevistados. Botelho nos informa que não havia muitas composições para os instrumentos de sopro – “eu perguntei ao Siqueira por que que todo mundo, antes de uma certa data, não tinha nada (escrito para os sopros)” e, através do diálogo construído, responde com uma frase de Siqueira - “Ninguém tocava. Só vocês que estão tocando”. Botelho, discursivamente, se projeta como parte de um grupo de músicos, com apurada técnica e interesse em tocar e divulgar a música brasileira, grupo que despertou o interesse dos compositores para os instrumentos de sopro. Reconhece, ainda, que essa interação fez aumentar o repertório de música brasileira para o seu instrumento – “tudo o que ele (Siqueira) escrevia pra música de câmara era dedicado a nós, a mim, ao Devos, ao (Paulo) Nardi. Fizemos muitas primeiras audições. [...] O Siqueira tudo que escreveu pra clarineta foi dedicado a mim”. Talvez em razão da valorização que imprime à música sinfônica e de câmara, as narrativas de Botelho trazem uma forte ideia de conjunto. Quando fala de momentos icônicos de sua vida profissional, destaca a competência de um grupo de músicos do qual fazia parte. Percebe-se a construção de sua memória através do coletivo, ainda mais presente quando ele traz para a sua narrativa a fala do outro.

Durante as análises das entrevistas, observei que uma mesma estória era narrada por mais de um narrador de forma semelhante. Os segmentos abaixo tratam da relação de proximidade que Devos e Botelho mantinham com Guerra-Peixe e ainda reforçam a ideia da memória individual construída na memória coletiva do grupo. Nos dois segmentos, primeiro Botelho e depois Devos narram que pediram para Guerra-

Peixe escrever outro duo para clarinete e fagote, tendo em vista que o primeiro duo escrito alcançou enorme sucesso e contribuiu para que o Sexteto do Rio de Janeiro ganhasse um prêmio internacional¹⁰⁹ pela sua execução.

O Guerra-Peixe escreveu aquele **Duo** famoso, eu pedia sempre pra ele, “maestro, faz outro dueto, faz outro dueto”, “não faço”. Até que um dia, “por que você não quer escrever, não gostou da execução?” “O quê? Você e o Devos valorizaram muito a minha obra e eu não pensei que ia chegar a esse ponto se não fossem vocês. Eu não vou escrever outro, sabe por quê?” “Não”. “Porque eu não vou fazer outro igual”. E não escreveu. (JB: 186/901 a 908)

Guerra-Peixe [...] É, a gente tocou a primeira audição dele¹¹⁰. É bonito, né? A gente ganhou o prêmio internacional tocando isso também. [...] Então, o Guerra-Peixe, a gente sempre se deu bem com Guerra-Peixe. Mas a gente pedia as coisas e ele ficava assim teimoso. A gente pedia, o Botelho também, para escrever mais uma peça, todo mundo gosta do dueto, se ele podia escrever outro. [...] Ele respondeu: “ah, não vou escrever não”, “Mas por que não vai escrever?” “Ah, porque eu não vou escrever um tão bom”. Aí ele não escreve. É assim, ponto e acabou. (ND: 277/1510 a 1527)

Nestes segmentos, Botelho e Devos enquadram a estória como “uma estória experimentada por nós dois” e utilizam estratégias discursivas semelhantes. Compartilham competência com Guerra-Peixe – “O Guerra-Peixe escreveu aquele **Duo** famoso” e “a gente tocou a primeira audição dele. É bonito, né?”. Botelho e Devos utilizam o coletivo para demonstrar a experiência conjunta e mostrar a valorização que os dois davam às obras do compositor – “a gente pedia, o Botelho também, para escrever mais uma peça, todo mundo gosta do dueto, se ele podia escrever outro”. Através do diálogo construído, demonstram a relação de proximidade que mantinham com Guerra-Peixe e a esperança de que ele escrevesse outra peça para clarinete e fagote - “maestro, faz outro dueto”. A justificativa de Guerra-Peixe para sua negativa em compor um novo dueto, por sua vez, valoriza a competência de Devos e Botelho – “Você e o Devos valorizaram muito a minha obra e eu não pensei que ia chegar a esse ponto se não fossem vocês”, e satisfeito com o resultado além do esperado, certo de que eles chegaram a uma execução perfeita, Guerra-Peixe finaliza a questão - “ah, não

¹⁰⁹ O Sexteto do Rio de Janeiro, representado por Devos, Botelho, Heitor Alimonda, Celso Woltzenlogel e Watson Clis (violoncelo), ganhou em 1972 o Concurso Internacional promovido pelo Museu Villa-Lobos, tocando as obras: **Assobio a Jato** e **Fantasia Concertante** de Villa-Lobos, e o **Duo para clarinete e fagote** de Guerra-Peixe.

¹¹⁰ Devos refere-se ao **Duo para clarinete e fagote** de Guerra-Peixe.

vou escrever não”, “Mas por que não vai escrever?” “Ah, porque eu não vou escrever um tão bom”.

Os segmentos acima sugerem como a memória coletiva da classe musical é construída na perspectiva dos entrevistados. Percebemos a relação de proximidade entre os três músicos, o compartilhamento de experiências e vivências, o reconhecimento das habilidades individuais e o respeito mútuo que imprimiam à relação. Odette e Devos também narram uma experiência vivida pelos dois, desta vez quando se encontraram pela primeira vez com Villa-Lobos – “Aí, depois que a gente chegou, a Odette, uma das primeiras coisas que ela fez, foi tocar para o Villa-Lobos” (ND: 267/990 a 992).

Com a Odette, a gente aproveitou o pessoal de Gombarg, os pais da Dina Gombarg, a pianista que estava na casa dela, para falar com Villa-Lobos. Ele também tinha esse negócio de pose, tudo isso. Então você vê, o Villa-Lobos estava assim em uma mesa, duas vezes maior que isso aí¹¹¹, um troço assim enorme, charuto, com o rádio ligado, o casal Gombarg falando com a Dona Arminda Villa-Lobos, a mulher do Villa-Lobos, e o Villa-Lobos assim escrevendo e falando com a gente, interessante (risos). Eu com a Odette, Odette e eu. Incrível, né? Eles contam também nesses livros sobre ele, é isso mesmo (risos), conseguir se concentrar assim é impressionante. Villa-Lobos, você vendo ele assim, foi aí que a gente tocou a primeira parte da **Bachiana**. A Odette estava interessada de tocar também em Paris, eu não estava tão interessado, eu queria ficar na província, mas se tivesse de tocar eu ia tocar. Aí ele deu uma carta bonita para apresentar lá para tocar na Rádio Nacional de Paris, e aí ele falou pra gente, “olha, vocês estão bem, mas olha, cuidado, esses franceses, sabe, em Paris, eles querem todas as notinhas bem no lugar, eles querem as coisas certinhas. Agora para mim, vocês vão na calçada, eu fico esperando na casa, na janela, e vocês tocam isso como se fosse uma serenata”. Aí que eu entendi o negócio. Eu falava muito nos cursos isso, esse pensamento de Villa-Lobos. Você vê essas duas maneiras de pensar, você tem de juntar a precisão e também a maneira, o pensamento, o sentimento brasileiro, isso é muito importante, dizer uma frase só, às vezes, se diz muito mais coisas que muita gente. (ND: 272/1267 a 1298)

A gente foi lá no Conservatório, então ele [Villa-Lobos] nos recebeu muito bem. Quem apresentou Villa-Lobos pra gente foi o pai [de Dina Gombarg], era um homem que foi pianista de musical, de show. Era um judeu, imigrante russo, Gombarg. Ele veio antes da guerra, fugindo das perseguições dos pogroms na Rússia e tudo. E a filha dele, por sinal, ficou a Paris, ela até ficou morando com os meus pais, foi um intercâmbio. Então, ele me falou que era amigo de Villa-Lobos. Ah, sim, quando eu cheguei no Brasil, tem duas famílias, tem a Nani, que me recebiam como filha. Era a família do senhor Gombarg e a da Elza Schachter, da Pro-Arte, judeus. Logo me conheceu e me recebeu muito bem, por que eram ligados de amizade e tudo. Alguma vez por semana, eu almoçava

¹¹¹ Devos aponta para a sua mesa retangular de seis lugares.

na casa dele, então ele, “eu vou apresentar o Villa-Lobos a você, *arretée non*, porque é um homem muito simples”. Aí levou a gente no Conservatório na Urca, no Conservatório de Canto Orfeônico, e o Villa-Lobos, “*ah, oui, qu’est-ce que tu veux*, vocês dois jovens franceses”. Nós fomos buscar a música, a **Bachiana**, então a gente leu. Ele falou, “bom, vocês tocam bem, mas vocês têm de fazer muita serenata pra tocar”. [...] Ele foi super gentil. Depois, ele deu cartas pra nós levar. A gente estava voltando de férias, Noël e eu, primeiro ano. [...] Ele deu uma carta pro Florent Schmitt e outra pro Chant du Monde, pra gravar. Eu tenho uma carta dessa ainda. (OED: 235/1792 a 1831)

Essas estórias, quando lidas em conjunto, trazem inúmeras informações a respeito de Villa-Lobos e de sua música. Odette é apresentada por Devos como uma jovem curiosa e destemida – “uma das primeiras coisas que ela fez foi tocar para o Villa-Lobos”, que estava aberta a novas relações e desafios. Através da relação que Odette mantinha com a família do senhor Gombarg, os dois foram apresentados a Villa-Lobos e para ele tocaram a **Bachiana nº 6**, para flauta e fagote. Devos descreve longamente a cena do encontro. A mesa, o charuto, as inúmeras coisas acontecendo ao mesmo tempo. Apesar de tudo, a incrível concentração de Villa-Lobos, para ao final, como um observador privilegiado, ratificar o que é contado nos livros – “Eles contam também nesses livros sobre ele. É isso mesmo”. Odette fornece maiores informações sobre a família Gombarg, imigrantes fugidos dos pogroms russos, cuja filha foi estudar em Paris e ficou hospedada na casa dos pais de Odette. De Villa-Lobos, Odette e Devos falam de sua gentileza e de seu aval para que os dois gravassem a sua música em Paris - “Ele deu uma carta pro Florent Schmitt e outra pro Chant du Monde, pra gravar”, disse Odette, e “aí ele deu uma carta bonita para apresentar para tocar na Rádio Nacional de Paris”, relembra Devos.

De todas as informações que podemos extrair dos segmentos acima, para mim, uma das mais importantes é aquela que traduz como Villa-Lobos entendia a sua própria música. Odette e Devos nos dão a mesma informação através do diálogo construído no qual inserem a voz de Villa-Lobos. Ele falou para Odette, “bom, vocês tocam bem, mas vocês têm de fazer muita serenata pra tocar” e para Devos, disse: “olha, vocês estão bem. Mas olha, cuidado. Esses franceses, em Paris, eles querem todas as notinhas bem no lugar. Eles querem as coisas certinhas. Agora para mim vocês vão na calçada, eu fico esperando na casa, na janela, e vocês tocam isso como se fosse uma serenata”.

A visão de Villa-Lobos de sua obra, ligada às manifestações populares, não poderia ser expressa de maneira mais clara. Devos confirma a importância desse encontro e das informações obtidas ao nos informar que empregava as palavras de Villa-Lobos nos cursos que ministrava, repassando e compartilhando com seus alunos ensinamentos que lhe foram transmitidos em uma conversa privada com o compositor – “Aí que eu entendi o negócio. Eu falava muito nos cursos isso. Esse pensamento de Villa-Lobos. Você vê essas duas maneiras de pensar. Você tem de juntar a precisão e também a maneira, o pensamento, o sentimento brasileiro. Isso é muito importante. Dizer uma frase só, às vezes, se diz muito mais coisas que muita gente”. Outra informação importantíssima nos é passada por Devos em sua narrativa sobre outro encontro que manteve com Villa-Lobos para os ensaios da **Ciranda das Sete Notas**.

[...] ele (Villa-Lobos) pediu para eu tocar a peça dele¹¹², falou para Eleazar¹¹³, “tem um fagotista francês, dá uma oportunidade para ele para tocar a minha (peça)”. Ele falava assim para o Eleazar. Aí eu fui com Eleazar lá no negócio de canto orfeônico, no Conservatório na Avenida Pasteur. E foi assim que eu conheci realmente o Villa-Lobos mais perto. (ND: 272/1254 a 1261)

[...] Eu estava tocando bem devagar, como o pessoal toca lá, porque está escrito. Aí ele disse: “não, não, não, não pode ser. Não é devagar assim. É uma dança, ti rá rá ri rá rá ri [Devos canta o tema da última parte da Ciranda, a partir do número de ensaio 25¹¹⁴]. “Bom, [Devos perguntou] o andamento é menos que isso aí?”. “Ah, não, eu botei menos que o andamento anterior da valsinha, ti ra ri ram pam pam [Devos canta a partir do número de ensaio 13], dois três, menos que isso, tá rá ri ri rá rá tá rá ri [Devos canta, novamente, a partir do número de ensaio 25]”. “Bom, mas aí então está escrito errado”. E eu sempre pedi pra corrigir. Eu falei até no Museu ([Villa-Lobos]), mas nunca corrigiram. Sempre aparece assim. (ND: 273/1301 a 1314)

A parte final da **Ciranda das Sete Notas** tem sido tocada de forma equivocada por diversos fagotistas de renome, entre eles, Milan Turkovic¹¹⁵. Há uma indicação de tempo impressa erroneamente na partitura que faz com que os músicos toquem a parte

¹¹² Devos refere-se à **Ciranda das Sete Notas**, obra de 1933, para fagote e orquestra de cordas.

¹¹³ Eleazar de Carvalho, regente da OSB entre 1951 a 1957, 1960 a 1962 e 1966 a 1969.

¹¹⁴ A edição que Devos utiliza da **Ciranda** é a da Southern Music Publishing Co. Inc.. Para Villa-Lobos, a indicação “meno” da parte final refere-se ao andamento da valsinha (“piu mosso”, número 13 de ensaio) anterior. Assim, segundo Devos, o andamento correto seria menos que os 140 da semínima indicado no número 13, ou seja, a indicação metronômica para o final da música (do número 25 em diante) seria de cerca de 116 a 120 pulsações por minuto para a semínima.

¹¹⁵ CD **Fagotto Concertante** com Milan Turkovic (fagote) e Orquestra de Câmara de Stuttgart (*Stuttgarter Kammerorchester*). Orfeo, C223911A. Alemanha, Munique: 1991.

final em andamento muito inferior ao desejado por Villa-Lobos. Devos nos traz, em sua narrativa, através do diálogo construído, a voz e as indicações do próprio Villa-Lobos sobre o andamento desejado - “não, não, não, não pode ser. Não é devagar assim. É uma dança. [...] Eu botei menos que o andamento anterior da valsinha”. [...]. Devos lamenta a falta de cuidado dos editores – “E eu sempre pedi pra corrigir. Eu falei até no Museu (Villa-Lobos), mas nunca corrigiram. Sempre aparece assim”. Assim, a memória desse compositor importantíssimo para a música universal está guardada nas memórias desse fagotista excepcional, compartilhada conosco parcialmente na entrevista.

É, aconteceu isso [comporem para eu tocar] com o [Francisco] Mignone, que estava dirigindo bastante também nesse tempo, música brasileira. É, Francisco Mignone, ele ficou interessado quando eu tocava as coisas dele, minha sonoridade e a maneira interpretativa, como ele queria, ele achava. E foi assim que a gente teve mais. Aí depois ele veio falar comigo, eu perguntava se estava certo. “Não, tá bom, tá bom, Ah, vou escrever um negócio”. Aí começou (risos), e uma certa amizade. É porque ele estava vendo que eu respeitava [sua música] [...] Mignone era, como dizer? Era quase torturado pelos músicos, né? alguns músicos faziam o diabo com ele também. Como Mignone fazia declaração também. Mignone, quando falava, ele não escondia os pensamentos, fazia declaração, por exemplo, “ah, o músico não pode ser funcionário”. Bom, não podia ser funcionário daquele jeito. Aliás, na casa dele, eu me lembro que eu falei com ele, “bem, o senhor acha assim, mas quando a gente faz um concurso, a gente vê o pessoal que é bom músico e o pessoal sociável, tudo isso, não é?” “Não, mas não pode, não pode., porque depois faz como no Theatro, deixa o paletó e vão fazer outro trabalho, tudo isso”. “Pois tem lei assim para ser respeitada”. “Mas, justamente, essas leis o pessoal não presta atenção, aí quando vem um maestro, fica nisso”. “Ah, bom, aí falta organização”. Mas, aí com Mignone, então, por isso que ele escreveu tanta coisa [para o fagote]. (ND: 274/1385 a 1410)

Dentro da contribuição para o desenvolvimento da música brasileira, os entrevistados eram vistos como aqueles para quem eram compostas as peças que depois entraram na memória musical brasileira. A narrativa acima passa um clima de intimidade entre Devos e Mignone que, de alguma maneira, se afasta do tipo de relação preconizada pela mídia que coloca o maestro/compositor em uma relação de superioridade. A habilidade do Devos em transmitir a ideia se dá, novamente, através da utilização do recurso do diálogo construído, fazendo dos leitores espectadores de uma cena real. Trazendo vivacidade e colorido, é uma estratégia de envolvimento. O ouvinte fica mais atento, pois o discurso construído tem certa sonoridade, e acaba

envolvendo o leitor com o que está acontecendo. Aqui essa estratégia é colocada para ressaltar um clima de camaradagem, de intimidade e de confiança, porque a escrita de uma música dedicada a um músico se configura como uma marca de distinção.

Temos, ainda, diversas informações inseridas na narrativa acima. Em razão do prestígio de que os músicos do Theatro Municipal gozavam, havia grande oferta de posições no mercado de trabalho, em especial nos estúdios de gravação. A falta dos músicos aos ensaios para atuarem em outros trabalhos explica a reação de Mignone e a afirmativa de que os músicos não deviam ser funcionários (públicos) - “Não, mas não pode, não pode. Porque depois faz como no Theatro, deixa o paletó e vão fazer outro trabalho, tudo isso”. Devos foge ao padrão sugerido por Mignone e alinha-se como um músico ciente de suas obrigações - “Pois tem lei assim para ser respeitada”. Identifico nesse segmento outra razão para que Devos fosse merecedor do interesse dos compositores. Além de sua capacidade técnica e artística – “Francisco Mignone, ele ficou interessado quando eu tocava as coisas dele. Minha sonoridade e a maneira interpretativa”, os compositores identificaram nele seriedade para com a profissão, respeito aos compositores e suas obras e entusiasmo pela música brasileira – “É porque ele estava vendo que eu respeitava (sua música)”. Através da inserção do diálogo construído, Devos alinha Mignone como alguém que reconhece o seu valor e se rende à sua qualidade artística, que se materializa na sonoridade que ele consegue tirar de seu instrumento e na interpretação que imprime à obra - “Não, tá bom, tá bom. Ah, vou escrever um negócio”. A relação de Devos com Mignone foi altamente profícua, pois há uma ligação tão forte entre ambos que os nomes dos dois estão intimamente ligados e frequentemente são citados em conjunto. Francisco Mignone escreveu e dedicou a Noël Devos várias peças para fagote, entre elas, as 16 valsas para fagote solo. A gravação das valsas em 1981, aos poucos, tornou Devos, as valsas e Mignone¹¹⁶ conhecidos internacionalmente.

¹¹⁶ Acredito que a gravação de Devos das **16 Valsas Solo** (disco MMB 82.026 Funarte/INM/Pro-Memus, 1981) ajudou a projetar o nome Mignone, ainda mais, no cenário internacional, chamando atenção para outros compositores e para a música brasileira. As partituras das 16 valsas foram editadas em 1983 pela Funarte.

Já Odette, em suas narrativas, talvez por eu não tê-la direcionado para esse tema e não lhe ter feito uma pergunta nesse sentido, pouco fala de sua interação com os compositores.

[...] o [Francisco] Mignone era uma pessoa super simpática, eu o conheci logo. Gentilíssimo, simples, então escreveu. O [Cesar] Guerra-Peixe, mal encarado assim, relacionamento ótimo com ele, passou as músicas. A gente foi até professor no curso que ele fez no Museu da Imagem e do Som, [...] O Camargo Guarnieri também. Era uma pessoa mais distante, mais difícil, mas também ele morava em São Paulo. [...] O Osvaldo Lacerda. Agora esses aqui, o Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Mignone, o Radamés [Gnatalli], que era todo mal encarado assim, super gentil. Toquei obras dele também muito boas, flauta e violão, [...] pessoas que têm essa capacidade toda. O Alceo Bocchino, uma pessoa adorável e tudo, mas sem ter intimidade assim de ir na casa deles. Mas quando encontrava assim, pessoas muito simples. (OED: 236/1861 a 1878)

Porém, como o meu *corpus* não se limita às entrevistas colhidas no final de 2010, liguei para Odette no dia 17 de dezembro de 2011 e pedi que me narrasse a sua relação com os compositores. Odette me informou que esteve mais ligada à música de vanguarda, em especial a dos compositores de Brasília e de Salvador. Lindemberg Cardoso, Jorge Antunes, Gilberto Mendes, Ernest Widmer e Raul do Vale escreveram e dedicaram músicas a ela. Em nossa conversa, percebi que Odette era vista pelos compositores de vanguarda como alguém interessada e em quem podiam confiar para executar suas obras que, em geral, exigiam um engajamento especial, pois incorporavam elementos teatrais, textos e cenas à execução musical. Odette também inspirou composições de Egberto Gismonti e de Rui Quaresma, que a ela dedicou a música **Pour Odette**.

Talvez se eu estivesse no Rio de Janeiro, como ele escreveu a **Ciranda das Sete Notas** para o fagote, tivesse escrito alguma coisa pra mim também. Mas não houve convivência entre nós dois, ele em 59 morreu, eu vim em 58 para o Rio de Janeiro e ele estava muito doente já com o negócio de câncer, né?. Não houve convivência, praticamente foi nula. (JB: 184/822 a 828)

Eu tenho impressão que o Villa-Lobos poderia ter escrito mais coisas para fagote, talvez como Mignone fez, não tanto, mas, aliás, o dueto que ele escreveu para oboé e fagote é uma de suas últimas obras, né? (ND: 275/1415 a 1419)

A contribuição de Botelho e Devos para o aumento do repertório de seus instrumentos, segundo eles, poderia ainda ter sido maior. Ambos acreditam que Villa-Lobos poderia ter escrito mais obras para os seus instrumentos e, de certa forma, lamentam a falta de oportunidade de estimulá-lo a compor devido à pouca convivência que tiveram com ele. Villa-Lobos faleceu em 1959. As narrativas acima confirmam e resumem a ideia desenvolvida nessa seção. Os entrevistados se identificam como agentes que estimulavam os compositores, de diversas formas, a criarem novas obras para os seus instrumentos e reconhecem em suas narrativas sua contribuição para o aumento do repertório da música brasileira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de construção do texto de minha dissertação se conclui nesta seção. Acredito que as entrevistas coletadas, mais que um recurso metodológico, guardam e expõem importantes memórias de parte da música de concerto vivida e experienciada no Brasil na segunda metade do século XX. O músico de orquestra, pouco ouvido, foi representado aqui por três músicos que narraram suas experiências e deram voz a intérpretes, compositores e maestros que atuaram e atuam no dia a dia da música sinfônica e de concerto que se produz no Brasil. Suas narrativas iluminam passagens associadas à historiografia da música que foram por eles vivenciadas e trazem as relações sociais guardadas em suas lembranças. Percebe-se a imensa generosidade dos entrevistados em compartilhar suas memórias, e o seu olhar presente ajuda-nos a compreender a classe e a construir a memória dos músicos.

As décadas de 1940 a 1960 foram privilegiadas e estudadas nesta dissertação por serem, a meu ver, fundamentais para a consolidação da música de concerto e de suas instituições em nosso país. No capítulo (3) em que contextualizo historicamente o período estudado, introduzo segmentos das narrativas que em muito contribuem para esclarecer e dar sentido ao ambiente musical da época e para visualizar a participação e contribuição dos músicos entrevistados em um momento histórico que foi fundamental para o desenvolvimento da música clássica no Brasil. Mas, como mencionei algumas vezes ao longo do texto, quando se visita um período através da memória, não se consegue observar estritamente o recorte temporal desejado, pois há um constante ir e vir no tempo para que o narrador consiga dar forma e sentido às suas narrativas. Lidar com pessoas vivas e atuantes significa lidar com memórias vivas e atuantes. A emoção faz com que o narrador reviva a sua estória em um processo constante de apropriação, desapego, reformulação e reordenamento da memória que justifica todo o material teórico desenvolvido pela vertente sociológica que, em Halbwachs, nos deu o conceito de memória social apropriado por esta dissertação.

De início, acreditei que, ao escolher e reunir os três personagens, estaria trazendo para estudo músicos próximos, competentes, que tinham muito a narrar sobre o ambiente musical no Brasil pós-Segunda Guerra e que contribuiriam para o

conhecimento da classe. Mas, ao longo da construção de meu texto e das análises das narrativas, conhecendo mais profundamente esses três músicos tão presentes em minha vida, percebi que suas narrativas me emocionavam de maneira muito especial, fazendo-me refletir sobre temas fundamentais para o meu autoconhecimento e para o conhecimento do ambiente que escolhi para desenvolver a minha atividade profissional. A vivacidade e a vontade que os entrevistados tiveram de participar, permitindo-me acesso livre a eles e possibilitando interação constante entre entrevistador e entrevistados, são evidências da capacidade de mobilização e reflexão que este trabalho gerou tanto no pesquisador quanto nos pesquisados.

Não sou linguista. O referencial teórico utilizado nas análises, inicialmente, deixou-me apreensivo e praticamente paralisado. Algumas análises me foram apresentadas em detalhes que só linguistas conseguem observar e realizar. Mas, nesse novo mundo, situei-me como aluno da memória social, conhecimento construído na interdisciplinaridade, e a análise do discurso foi utilizada operacionalmente, sem o compromisso do profissional da linguagem. Assim, a análise do discurso revelou-se um instrumento eficaz à observação de detalhes e intenções nas narrativas inseridas nas entrevistas a fim de que eu pudesse responder às questões de pesquisa por mim formuladas.

A discursivização das experiências abarca o primeiro contato com a música, os momentos de prazer e conflito vivenciados na orquestra, a relação com compositores, maestros e colegas, os momentos marcados como fonte de memória, e ainda, contradições, afirmações e hipóteses que nos permitiram visualizar, sob novos ângulos, diversas categorias da música de concerto.

O interesse focado na forma como a história é narrada e em como ocorre a interação entrevistador/entrevistado no aqui e agora dá o suporte para compreender as experiências como parte da memória coletiva e não apenas como parte destacada de uma história pessoal e oral.

O título inicial de minha dissertação, **O músico e sua ópera** – a imigração pós-Segunda Grande Guerra de músicos europeus, seu olhar e sua influência no cenário musical brasileiro, transmutou-se logo que percebi que a imigração não era tema indispensável à dissertação. A música de concerto é uma atividade transnacional e a

circulação dos músicos é uma das características dessa profissão. Portanto, o estudo aprofundado da imigração e de outros tipos de deslocamentos de músicos deixou de ser relevante à proposta aqui desenvolvida. Por sua vez, manter a Segunda Guerra Mundial em meu título continuou sendo relevante por se tratar de acontecimento que é um marco histórico e um signo do século XX, deflagrador de profundas mudanças na sociedade. Os entrevistados e sua geração viveram essa experiência e as consequências desses anos dramáticos da história recente que começou na recessão dos anos 1930, passou pelo período de escassez, morte e destruição da Segunda Guerra e se estendeu aos anos do pós-guerra, marcados pela necessidade e pela reconstrução. Essa experiência aparece vívida em suas narrativas e transparece, em suas identidades, na perseverança de resistir e estudar música durante a guerra e na atitude firme diante do desafio de construir suas carreiras, muito jovens, em outro país e em outra cultura.

Os três entrevistados são, hoje, brasileiros. Quer por terem se naturalizado, no caso de Devos e Odette, quer por terem construído suas histórias no Brasil ou marcado seus nomes na história da música no Brasil. São brasileiros. Acredito que o fato de terem chegado ao país como estrangeiros, desconhecendo até mesmo a língua, como ocorreu com Devos e Odette, os fez aguçar os sentidos e ficar atentos a detalhes que normalmente passam despercebidos aos brasileiros natos. A questão da língua, dos sabores e odores, do que existia e era produzido no Brasil, da falta de bons queijos e vinhos (Odette e Devos reconhecem que o Brasil, hoje, produz excelentes vinhos e queijos), dos sons das ruas, do calor, da brisa do mar, do povo brasileiro, da música popular, tudo isso era novo, e era sentido e apreciado de forma intensa e diferenciada. O Brasil exerceu fascínio nos entrevistados e ajudou a torná-los o que são. A experiência da vinda e as primeiras impressões merecem ser expostas por suas palavras.

[...] “o que voce acha? Voce vai? Por que me ofereceram um lugar na Normandia, em Caen”. “Mas Noël, lá chove o tempo todo você imagina Copacabana, praia, [...] olha aqui essa coisa, esse chão horrível [neve suja e derretida]”. Aí ele falou, “se você for, eu vou”. [...] “Tudo bem, então vamos”. [...] Ninguém tinha viajado de avião, era a primeira viagem de avião, Aerolineas Argentinas, Trinta horas de viagem com escalas assim pra chegar aqui. Ahh,

que coisa incrível¹¹⁷. [...] A gente chegou em Natal, o avião pousa no campo, aí chega um cara, cheééé [Odette gesticula imitando uma mangueira], desinfetante assim, dentro do avião, com todo mundo (risos). Aí a gente sai e vai para um galpão do tempo da guerra, devia ser uma base americana, galpão. Chega lá, policiais, aqueles homens com bigode assim [Odette faz uma cara de mau-encarados]. Eu disse pro Noël, “nossa, que coisa horrível, imagine eu um dia casar com um camarada assim”. Eu falei, “nunca”. E eu casei com um homem moreno de bigode. [...] A gente entra no galpão e vai lá no banheiro, não tinha água, “Que é isso? Não tem água”. Depois tinha uma mesa imensa assim cheia de frutas, abacaxi. Aí já melhorou a situação¹¹⁸. [...] eles deram à gente laranjas, bonitas assim. Eu achei fantástico o gosto, tudo isso. Depois nunca mais eu encontrei no Brasil laranjas assim, interessante, né? [...]. Aí quando a gente chegou aqui, fazia mais calor (que em Natal). Era diferente o calor, abafado, dava impressão de que a gente tava entrando num negócio assim, uma bacia cheia de algodão ou milho quente. [...]. Eu fiquei impressionado com o Corcovado, a gente não imagina que o Corcovado fosse ficar suspenso lá, porque a gente não sabe que está lá em cima do morro. E também o pessoal todo de blusa, todo de branco, todo mundo agarrado nos bondes, e é a impressão da chegada¹¹⁹. A gente chega no Rio, já coisa de meia-noite, calor, a gente desceu. Então tinha o Eleazar de terno de linho, se abanando. [...]. Vamos pra Copacabana. O cheiro que tinha [na saída do Galeão], na ocasião, o cheiro de podre melhorou um pouco, mas era horrível, “Meu Deus, onde é que a gente veio?” [...] Mas era horrível, insuportável, cheiro de podre, “Oh meu Deus”, meia-noite, “Onde é que a gente está?” Calor assim, chega em Copacabana. O Eleazar tinha reservado dois quartos [...] na esquina da Fernando Mendes. Ainda vejo o prédio lá. [...] Entrei no quarto, abro o armário, aquele cheiro de mofo, maresia. Eu disse, “meu Deus, onde eu estou?” [...] Aí, de manhã, eu abri a janela, a praia. Aí mudou tudo¹²⁰. A gente chegou [na OSB], então imediatamente tinha gente falando francês¹²¹. [...] nesse tempo, o pessoal estudava não estudava inglês, estudava francês no colégio, e eles queriam praticar também¹²². A Sinfônica Brasileira importou muita gente muito boa do exterior. O Devos é um exemplo, a Odette, e essas sementes foram plantadas¹²³. [...], Rio de Janeiro soa muito bem, né? É o resumo do país. Então, é esse o atrativo¹²⁴.”

Inseri-me nesse universo da narrativa durante o curso de mestrado. Percebi, como nunca antes, a riqueza em informação e emoção que a narrativa pessoal nos proporciona. Trata-se de expor ao outro suas memórias de vida que, no caso de Botelho, Devos e Odette, são riquíssimas. Quando introduzi uma fala de Odette para me auxiliar a desenvolver a seção 2.2, percebemos, minha orientadora e eu, que houve a ampliação natural de meus dados. Em termos de metodologia, isso nos pareceu

¹¹⁷ OED: 220/1019 a 1040

¹¹⁸ OED: 222/1089 a 1103

¹¹⁹ ND: 267/1026 a 1042

¹²⁰ OED: 222/1112 a 1142

¹²¹ OED: 223/1171 a 1172

¹²² ND: 268/1054 a 1056

¹²³ JB: 173/252 a 255

¹²⁴ ND: 265/927 a 929

inovador e rico; portanto, tinha de ser explicitado na medida em que meu *corpus* passou a ser constituído por outro tipo de interação que não apenas a das entrevistas. Foi o que eu fiz no capítulo da metodologia, no qual refleti sobre como a interação constante com o objeto, ao longo do processo de pesquisa, transmuta esse mesmo objeto e modifica o próprio pesquisador. Trazendo a pesquisa para o meu dia a dia, pensei as questões a partir desse novo ângulo. Epistemologicamente, acredito estarmos diante de algo, de fato, inovador que merece destaque. Trata-se, também, de mostrar para o futuro músico/pesquisador como é importante visitar outro campo para olhar o próprio campo sob outras perspectivas.

Para responder à minha primeira pergunta de pesquisa, tratei, na seção 4.3, da questão de gênero, da família, do estudo e de como os entrevistados compreendiam a música em suas vidas. As análises de segmentos me permitiram responder à pergunta: como são construídas as identidades desses músicos em suas narrativas?

Odette, ao longo de suas narrativas, traz a questão do gênero ao citar os nomes de seus filhos e baseia sua cronologia na maternidade ou na gravidez. Alternando alinhamentos, ora como mãe, ora como profissional, sugere que sua experiência profissional era atravessada, sem dificuldades, pela experiência da maternidade. Odette reforça a ideia de que o prazer sempre marcou sua relação com a música e sua profissão, o que parece ter motivado a escolha profissional dos seus filhos. Em diversas passagens, ela nos narra a sua inserção no universo masculino da música ao afirmar ter sido a única mulher entre os alunos de sua turma no *Conservatoire* e entre os músicos contratados para várias orquestras e trabalhos no Brasil. De sua geração, posso afirmar que Odette é uma das poucas, senão a única, profissional dos sopros no Brasil, visto que, para as mulheres, eram reservados o piano, o violino e, eventualmente, o violoncelo.

Nessa seção do trabalho, verifiquei a marcante presença da família, contribuindo para a construção da identidade de músico nos meus entrevistados, especialmente nas narrativas de Devos e Odette. Botelho constrói discursivamente sua identidade de músico como consequência de aptidão inata que se desenvolveu naturalmente em direção à profissionalização. Em suas narrativas, o interesse de sua família pela música não me pareceu relevante quando comparado com o interesse da

família dos demais entrevistados. Odette, por sua vez, expôs longamente a rica diversidade cultural de sua família. Ela não faz menção a qualquer aptidão inata ou a dom pessoal; atribui, explicitamente, seu interesse pela música e, ainda, sua forma de pensar e de agir ao que lhe forneceu seu ambiente familiar. Mesmo a contribuição de Madame Heumann foi iniciada e desenvolvida no seio de sua família. Para Noël Devos, a música era uma prática cotidiana em sua família, estimulada por seu pai, o que propiciou o seu desenvolvimento musical e o de todos os seus irmãos. Este ambiente foi determinante para a iniciação e construção de sua identidade de músico.

A educação formal dos três entrevistados é diferenciada. Odette credita principalmente a uma instituição, ao Conservatoire National de Musique de Paris, a sua formação artística e capacitação profissional. Assim, reforça em sua narrativa a busca do conhecimento de forma mais ampla e demonstra ter inúmeros interesses. Por sua vez, Julien Clouet significou o ponto de virada para a formação artística de Devos. Devos credita a Clouet a perseverança e a competência que o diferenciam e fundamentam a sua vida de músico profissional. Constrói-se identitariamente como um artista seguro de sua compreensão musical diferenciada, marca distintiva reconhecida por seus pares, que o acompanhou ao longo de sua carreira. Para Devos, o Conservatório de Paris foi apenas uma etapa obrigatória para a obtenção de um diploma de prestígio.

José Botelho não se alonga na narrativa sobre o seu estudo formal. Narra rapidamente as primeiras aulas com Albino, um torneiro mecânico, e cita seu professor de clarineta, Costa Santos, sem, contudo, atribuir-lhes, como Devos o faz com Clouet, importância fundamental em sua formação. A questão do dom artístico parece ser o ponto central de sua construção identitária de músico. Percebe-se, em Botelho, constante autorreferenciação e valorização de seu dom para a música como marca individual de sua genialidade. Mas ele suaviza o conteúdo de sua fala ao utilizar constantemente o enquadre brincadeira ou ao reconhecer o valor e a contribuição dos colegas para a sua evolução e o seu bom desempenho como músico. Botelho reconhece que seu talento só pode ser operacionalizado através de um grupo de músicos competentes que, em determinado momento, chama de família, o que transcende o aspecto puramente técnico da profissão.

O entendimento da música e da profissão discursivizado por Devos, Botelho e Odette também contribuiu para a compreensão de suas identidades. Odette destacou sua opção pela não hierarquização dos diversos tipos de manifestações musicais. Resguardando o espírito amador, equaciona o prazer que a música lhe proporciona com a sua atuação profissional. Uma característica muito forte em Odette é sua relação próxima e lúdica com a flauta, o que parece estar ligado à sua necessidade de interagir com o ambiente e as pessoas à sua volta. Odette utiliza seu instrumento musical como seu instrumento de socialização – “quando eu toco, eu sei que eu me comunico, [...] é uma coisa incrível, porque eu fui uma criança tímida e tudo. Mas não é só questão de timidez. É a sensação que você tem de poder se comunicar”¹²⁵.

Botelho não diversifica seu interesse musical; ele o direciona para a música de concerto. As relações profissionais na orquestra sinfônica, para Botelho, jamais foram tensionadas. Ele e Devos reforçam o espírito de companheirismo e de solidariedade existente, tratando, no caso de Botelho, a orquestra como uma grande família. A música “é como respirar, como comer, como viver”¹²⁶ e a prática do instrumento fazem parte de seu dia a dia e parecem ser fundamentais para o seu bem-estar. Diferentemente de Odette, não se percebe, nas narrativas de Botelho e nas de Devos, a utilização de seus instrumentos como veículos de socialização fora de seu ambiente profissional. Devos, dos três, é o único que destaca os efeitos estéticos e sonoros que seu instrumento nele provoca, identificando-se plenamente com o fagote.

As análises me permitiram concluir como Odette, Devos e Botelho constroem suas identidades. Odette demonstra interesse por música, literatura e artes plásticas, mas, sobretudo, pelo que dá prazer à sua vida. Tem consciência de que seu ambiente familiar foi fundamental para que ela se tornasse uma mulher curiosa e com inúmeros interesses. Enfrentou desafios, veio para o Brasil porque “queria viajar”¹²⁷ e, como mulher e musicista, soube conduzir sua carreira em ambiente dominado pelo homem, sem abrir mão da maternidade – “Eu era conhecida como a ‘flautista grávida’”¹²⁸. Botelho se identifica como uma pessoa dotada para a música; assim, não se aprofunda

¹²⁵ OED: 216/807 a 811

¹²⁶ JB: 190/1117 a 1118

¹²⁷ OED: 219/969

¹²⁸ O Globo – Segundo Caderno, página 4. 23 de abril de 2011.

na narrativa a respeito de sua formação artística. Demonstra segurança quanto à sua capacidade técnica e às suas decisões relativas à sua carreira – “[...] eu vim pra cá com a cara e com a coragem”¹²⁹. Botelho, por vezes, tem um discurso laudatório, mas sempre o ameniza ao introduzi-lo em um enquadre brincadeira ou de solidariedade, fazendo menção a uma memória coletiva de sucesso e prestígio que compartilha com Devos e com outros músicos. Botelho reconhece sua importância na construção de um ambiente solidário na coletividade dos músicos. Devos narra que a prática da música sempre fez parte de sua vida e que Julien Clouet foi fundamental para direcioná-lo artisticamente. Apresenta-se como um músico perseverante que procura continuamente o aprofundamento de sua compreensão musical, característica que sabe ser reconhecida e apreciada por colegas, maestros e compositores. Devos reconhece a solidariedade entre os músicos e valoriza a troca artística como fundamental para o seu crescimento como músico.

Na seção 4.4, analisei segmentos que me permitiram concluir como é discursivizada a contribuição desses músicos para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil em suas narrativas. Odette, Botelho e Devos, ao chegarem ao Brasil, destacaram-se pela capacidade técnica e artística que os diferenciava. Ao colocarem o fagote, a clarineta e a flauta em evidência, atraíram a atenção de colegas, estudantes e compositores. Desta forma, elevaram o patamar técnico e artístico exigido dos instrumentistas, especialmente dos clarinetistas e dos fagotistas, aumentaram o número de estudantes interessados em seus instrumentos e estimularam os compositores a escreverem para os seus instrumentos. A influência exercida no meio musical é narrativizada, principalmente, por Botelho, que reconhece sua importância para a divulgação da clarineta e de seu repertório clássico no Brasil e aponta para a sua influência sobre alunos e profissionais, contribuindo para a melhoria técnica e artística desses músicos. Odette identifica sua contribuição, principalmente na didática que busca desenvolver antes a expressão individual do aluno do que uma formação baseada em virtuosismo técnico.

Além da capacidade artística, a personalidade dos três músicos contribuiu para a sua aproximação com os principais compositores dos anos 1950 e 1960. A

¹²⁹ JB: 171/117

personalidade mais curiosa e aberta a novos desafios de Odette a aproximou de compositores de vanguarda e da música popular. Mas ela narra sua relação de proximidade com os principais compositores nacionalistas brasileiros. Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Cesar Guerra-Peixe, José Siqueira, Mozart Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e outros aparecem nas narrativas dos três entrevistados em situações de muita proximidade e camaradagem. Botelho assume um papel discursivo de maior agenciamento em sua forma de narrar, o que sugere maior assertividade em suas ações no meio musical. As redes sociais construídas por Devos, Odette e Botelho incluíam os principais nomes entre os músicos, maestros e compositores em atividade no recorte temporal aqui estudado. A amizade e o respeito aos compositores, além da vontade de tocar um repertório novo, fizeram de Devos e Botelho os intérpretes preferidos de muitos compositores.

A consciência da contribuição desses três músicos para a música de concerto no Brasil pode ser resumida pela resposta de Devos à minha pergunta final. Perguntei a Devos se valeu a pena construir sua carreira no Brasil. A resposta incluiu sua relação com Mignone, a valorização do seu instrumento e o aumento de obras escritas para o fagote.

Na França, eu não teria tido, por exemplo, um compositor como o Mignone para escrever muita coisa para o fagote. Pelo menos, já é isso que dá uma literatura, uma bagagem para o instrumento. Eu acho que já é suficiente. (ND: 288/2108 a 2112)

A Botelho, fiz a mesma pergunta. Sua resposta elenca sua família, os amigos e alunos que fez e, na música, inclui o reconhecimento de que ele fez “alguma coisa de bom pra esse país aqui, pro Rio de Janeiro, principalmente. [...]. Principalmente, pra que a música brasileira não morresse”.

Valeu a pena porque, por exemplo, foi aqui que eu eduquei meus filhos e constituí a minha família. Fiz meus amigos. Criei meus filhos. Eu fiz alunos e fiz alguma coisa de bom para esse país aqui, pro Rio de Janeiro, principalmente. Alguma coisa que está acontecendo, eu colaborei muito. Principalmente, para que a música brasileira não morresse. (JB: 198/1531 a 1537)

Falar de memória no campo da música é fundamental para que possamos entender o ambiente da música clássica, a formação das redes sociais dos músicos, sua contribuição para a sociedade e as crises que ocorrem nas orquestras. Nas narrativas colhidas, observei que Botelho e Devos evocam um tipo de solidariedade que é um traço importante para a compreensão da classe. A orquestra sinfônica ensaia e toca em conjunto, todas as vozes são importantes, e as redes de socialização de seus membros são fruto da convivência de anos de trabalho coletivo. O caráter de pertencimento à orquestra é quase visceral. A memória, compreendida por seu caráter social e coletivo, ganhou espaço e atualidade nos debates que envolveram a comunidade de músicos e a direção da OSB sobre a demissão coletiva de grande parte de seus músicos e a imediata contratação de outros, grande parte estrangeiros. Odette Ernest Dias manifestou-se¹³⁰, sublinhando a importância da contribuição de cada músico para a afirmação da identidade da instituição. “Fui membro da OSB durante 17 anos (1952-1969), a OSB me trouxe ao Brasil. Mesmo com a presença de alguns estrangeiros, “gringos” como eu, que fizeram sua vida profissional e pessoal no Brasil, o som dessa orquestra é brasileiro.” Complementa seu pensamento afirmando que “cada lugar, cada orquestra tem sua pronúncia, o seu comportamento cultural e sua personalidade, assim como cada instrumentista que a integra. A universalidade é, antes de tudo, o respeito às diferenças”. Devos e Botelho estiveram presentes ao Concerto Manifesto da orquestra formada por músicos demitidos da OSB e amigos¹³¹, realizado no dia 30 de abril de 2011 na Escola de Música da UFRJ, no qual todos os músicos, o maestro Osvaldo Colarusso, a solista Cristina Ortiz e parte do público usava camisa com a estampa “SOS OSB”. Pude verificar o sentimento renovado de pertencimento à classe e à OSB, mesmo após anos de afastamento, e a contribuição desses músicos, quer como reserva moral e artística da OSB, quer como profissionais a engrossar as fileiras da resistência e a construir a memória da classe.

Acredito ter conseguido responder às minhas questões de pesquisa e demonstrar a relevância dos músicos entrevistados para a música no Brasil. Quando da

¹³⁰ A manifestação de Odette chegou ao meu conhecimento através das notas do Facebook de Antônio Augusto (trompista da OSB) e intitula-se **Carta da flautista Odette Ernest Dias, Chevalier des Arts et des Lettres do Governo Francês**.

¹³¹ Senti-me honrado por ter sido convidado pelos colegas da OSB para participar desse concerto. Atuei como contrafagotista na obra de Villa-Lobos.

chegada desses músicos ao país, havia muito a ser construído e o músico de concerto ainda sedimentava os alicerces de suas instituições. Os anos 1940 e 1960 também foram riquíssimos para a música popular brasileira, e os estúdios de gravação contavam com a participação dos músicos oriundos das orquestras sinfônicas. Botelho, Odette e Devos participaram intensamente de todo o ambiente musical da época. Eles são porta-vozes de vários artistas desse período, repassando, ressignificando e compartilhando conversas, ensinamentos e posturas que lhes foram transmitidos. Inscrevem, desta forma, sua memória na memória da classe. Em uma visão mais ampla, esse três músicos contribuíram para o reconhecimento e enobrecimento da profissão no Brasil.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Chicletes eu misturo com bananas?: acerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.) **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 27-42.

ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins Editora, 1980.

ANTUNES, J. DUARTE, R. COSTA, H. MARIZ, V. TACUCHIAN, R. Dossiê José Siqueira. **Brasiliana** Revista da ABM, Rio de Janeiro, n. 25, p. 35 – 47, 2007.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. **Música e músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BASTOS, Liliana Cabral. Contando estórias em contextos espontâneos e institucionais: uma introdução ao estudo da narrativa. **Calidoscópio**, S. Leopoldo, v.3, n.2, p.74-87, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CORREA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira: 1940-2000**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

D'ÁVILA, Raul Costa. **Odette Ernest Dias**: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta. 2009. 239 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

DOUGLAS, Mary. **Como as instituições pensam**. São Paulo: Edusp, 2007.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A construção social da memória moderna. **Boletim do Museu Nacional**, Nova Série, Antropologia, Rio de Janeiro, v. 41, 1983.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Mozart**, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **Norbert Elias por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ESTEVES, Eulícia. **Acordes e acordos**: a história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FABRICIO, Branca Falabella; BASTOS, Liliana C. Narrativas e identidade de grupo: a memória como garantia do “nós” perante o “outro”. In: PEREIRA, Maria das Graças D. ; BASTOS, Clarissa R.P.; PEREIRA, Tania C. (Org). **Discursos socioculturais em interação**: interfaces entre a narrativa, a conversação e a argumentação: navegando nos contextos escola, saúde, empresa, mídia, política e migração. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 39 – 66.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FIGUEIREDO, Guilherme. **A bala perdida**: memórias. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime patriarcal. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

GARCEZ, Pedro M.; OSTERMANN, Ana Cristina. Glossário conciso de sociolinguística interacional. In: RIBEIRO, Branca T.; GARCEZ, Pedro M. (Org.). **Sociolinguística Interacional**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002. p. 257-264.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.

GOFFMAN, Erving. A situação negligenciada. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Org.). **Sociolinguística interacional**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002, p. 13-20.

_____. Footing. In: RIBEIRO, Branca. T.; GARCEZ, P. M. (Org.). **Sociolinguística interacional**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002, p. 107-148.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô.; DODEBEI, Vera. (Org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p. 11-26.

GRINGS, Luciana. **Construções identitárias em narrativas de descendentes de imigrantes**: genealogia e memória. 2007. 147 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

GUIMARÃES, Antônio S. A. Democracia Racial. **Cadernos Penesb**, Niterói, n. 4, 2002: 33-60. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Democracia%20racial.pdf>. Acesso em: 20 de set/2010.

_____. Depois da democracia racial. **Tempo Social**. Revista de Sociologia da USP, v. 18, 2006: 269-290. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a14v18n2.pdf>. Acesso em: 20 set/2010.

GUMPERZ, John J. Convenções de contextualização. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Org.). **Sociolinguística interacional**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002, p. 149-182.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

_____. A memória coletiva nos músicos. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004, p. 161-187.

_____. A memória coletiva e a memória individual. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004, p. 29-56.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Albin Michael, 1992.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LABOV, W. The transformation of experience in narrative syntax. **Language in the Inner City**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1972a.

LABOV, W. The study of language in social context. In: _____. **Sociolinguistic Patterns**, 70-109, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1972b.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Sociologia Geral**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

LEBRECHT, Norman. **O mito do maestro: grandes regentes em busca do poder**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Raimundo de. Para entender o modernismo. **Revista Espaço Acadêmico** - nº 35 – Abril/2004. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm>. Acesso: 15/07/2010.

LINDE, Charlotte. How institutions remember. In: _____. **Working the past: Narrative and institutional memory**. New York: Oxford University Press, 2009: 3 – 14.

_____. **Life stories: the creational of coherence**. New York: Oxford University Press, 1993.

LOPES, Luiz Paulo Moita. Práticas narrativas como espaço de construção das identidades sociais: uma abordagem socioconstrucionista. In: RIBEIRO, B. T.; LIMA, C. C.; DANTAS, M. T. L. (Org.). **Narrativa, Identidade e Clínica**. Rio de Janeiro: Edições IPUB – CUCA, 2001, p. 55-72.

_____. A vida sociocultural em construção: interação, situacionalidade, alteridade e ética. In: PEREIRA, Maria das Graças D.; BASTOS, Clarissa R. P. ; PEREIRA, Tânia C. (Org.). **Discursos socioculturais em interação: interfaces entre a narrativa, a conversação e a argumentação: navegando nos contextos escola, saúde, empresa, mídia, política e migração**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 11 - 20.

MAGGIE, Yvonne. **Mário de Andrade ainda vive?: O ideário modernista em questão**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000200001>. Acesso em: 15 de jun/2009.

MARCUSCHI, L. A. **Análise da conversação**. Rio de Janeiro: Ática, 1986.

MISHLER, Elliot G. Narrativa identidade: a mão dupla do tempo. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; BASTOS, Lilian Cabral (Org.). **Identidades: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado das Letras, 2002, p. 97 - 119.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História - PUC/SP**, São Paulo, v. 10, 1993, p. 7 – 28.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. **Página Oficial**. Disponível em: <<http://www.osb.com.br/>>. Acesso em 20 janeiro 2012.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. **Glossário**. Disponível em: <<http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=glossario>>. Acesso em 20 janeiro 2012.

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL. **Histórico**. Disponível em: <<http://www.centrodeartes.uff.br/histosn.htm>>. Acesso em 12 novembro 2010.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **História**. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html>>. Acesso em 12 novembro 2010.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Orquestra**. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>>. Acesso em: 12 novembro 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à música de nosso tempo**. São Paulo: Duas Cidades, 1996.

PINTO, Diana de Souza. **A percepção da loucura**: análise do discurso de pacientes internadas numa instituição psiquiátrica. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1995.

_____. As estórias de Larissa: o processo de construção da referência e as múltiplas “projeções do eu” em narrativas em uma entrevista psiquiátrica. In: RIBEIRO, B. T.; LIMA, C. C.; DANTAS, M. T. L. (Org.). **Narrativa, Identidade e Clínica**. Rio de Janeiro: Edições IPUB – CUCA, 2001. p. 121-141.

_____. Memória, discursos e instituições. In: OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de (Org.). **Universidade e lugares de memória**. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ - Sistema de Bibliotecas e Informação, 2008, v. 1, p. 63-79.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

RAYNOR, Henry. **História social da música**: da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

RIBEIRO, Joaquim. **José Siqueira**: o artista e o líder. Rio de Janeiro: Polypress, 1963.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. **José Siqueira**. Paraíba: União Editora, 2000.

RIBEIRO, Branca T. GARCEZ, P. (org.). **Sociolinguística interacional**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Tome 2. Paris: Editions du Seuil, 1989.

_____. Da memória e da reminiscência. In: _____. **Memória, história e esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 25-134.

RIESSMAN, Catherine Kohler. **Narrative Methods for the Human Sciences**. California: Sage Publications, Inc, 2008.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. **The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650 – 1815**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos: uma revisão. Rio de Janeiro, **Brasiliana** Revista da ABM, 2009.

_____. As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições. Local? **Claves**, 2 (PPGM – UFPB), 2006, p. 7 – 13.

_____. Transição e rupturas nos anos 60. Rio de Janeiro, **Conservatório Brasileiro de Música** - Pesquisa e Música, vol. 6, nº. 1, 2006, p. 11-23.

TANNEN, Deborah. **Talking voices: repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse**. 3. reimp. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1989.

TANNEN, Deborah e WALLAT, Cynthia. Enquadres interativos e esquemas de conhecimento em interação: exemplos de um exame/consulta médica. In: RIBEIRO, Branca T.; GARCEZ, Pedro. M. (Org). **Sociolinguística Interacional**. Rio de Janeiro: Parábola, 2002, p. 182-214.

TURINO, Thomas. **Music as social life: The politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008 .

VERNANT, J. P. Aspectos míticos da memória. In: _____. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 135-166.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANEXO 1

ENTREVISTA DE JOSÉ BOTELHO

Concedida em 16 de novembro de 2010

- 01 *Cosme:* Botelho, vamos começar aqui. Eu fiz um roteiro. Eu acho
02 que dá pra gente seguir um pouquinho, mas também pode
03 ficar à vontade, né?
- 04 *Botelho:* É.
- 05 *Cosme:* Eu queria saber assim, a música já fazia parte da sua
06 vida na Europa, né?
- 07 *Botelho:* É, desde os sete anos de idade.
- 08 *Cosme:* E, como a música entrou em sua vida e como você
09 conseguiu estudar no período de guerra? Sabe, se teve
10 algum problema durante a segunda guerra, pra você
11 estudar?
- 12 *Botelho:* Não, a minha vida, a influência da música começou com a
13 minha irmã que tocava violão e cantava para eu dormir,
14 tocando violão e cantava e se acompanhava no violão.
15 Até o meu cunhado chegava para namorar com ela e ela
16 pensava que eu estava dormindo, saía, e eu, ela me
17 contava que eu não me lembro disso, não queria que ela
18 saía, pensava que eu estava dormindo e eu dizia: "canta
19 Palmira, canta Palmira (risos)" e ela me adormecia
20 cantando, então isso veio na minha cabeça. Depois rádio
21 tudo isso, essas coisas todas, é, banda de música. O
22 mestre da, o, o, a minha empregada, temos em casa, a
23 Lucinda, cuidava de mim também, eu era muito pequeno,
24 mas eu me lembro bem dela e o namorado, depois marido
25 dela, era, tocava bombardino na banda de música, então
26 o meu primeiro professor de música, ele era um torneiro
27 mecânico. Era um professor nato de música. Ele me
28 ensinou a dizer, a ler música, assim, em meia hora eu
29 aprendi. Ele me disse: "não é bem assim, mas vamos
30 imaginar, por que tem um desenhinho, chama-se clave
31 que dá o nome à nota, mas esquece esse desenho, vamos
32 dar nome às notas, às linhas e aos espaços de baixo pra
33 cima, mi sol si ré fá, fá lá dó mi". Então a gente
34 estava andando na rua, por que ele tinha, pra defender
35 o tutu de cada dia dele, ele tinha no fundo da casa
36 dele uma barraca feita de madeira em que ele consertava
37 relógios e outras coisas para melhorar o salário,
38 naquela época da guerra a vida era difícil pra todo
39 mundo. Então, de minha casa, de casa dele até a minha
40 casa andando eram mi sol si ré fá, fá lá dó mi, mi sol
41 si ré fá, fá lá dó mi, chegou em casa ele fez uma pauta
42 assim, aqui é um fá, um mi, um ré (risos) agora daqui
43 pra cima você tem de estudar e pra baixo.
- 44 *Cosme:* Então não teve muito problema pra você durante a guerra
45 não.
- 46 *Botelho:* Não, eu com treze anos, isso foi em 44, eu entrei no

47 conservatório. Mas, eu já tocava na banda, saxofone.
48 Entrei no Conservatório, não houve dificuldade, a única
49 dificuldade que tinha era a de arranjar palheta, essas
50 coisas (risos) eram difíceis de arranjar naquela época.
51 *Cosme:* Instrumentos?
52 *Botelho:* Instrumento tinha na própria banda que eu tocava que
53 era um, era um, era um, quando eu vou a Portugal, na
54 banda, no armário onde guardava aqueles instrumentos
55 que eu toquei num deles lá, como é que eu conseguia
56 (risos) tocar em um instrumento desse. Eu acho que só
57 no antigo Egito é que existia um instrumento (risos),
58 se existia clarinete naquele tempo. Então, as
59 dificuldades foram essas, durante a guerra, políticas
60 em que o regime direitista ditatorial em Portugal,
61 Salazar, em que meus pais conversavam com os amigos
62 tudo assim baixinho, olhando pros lados com medo que
63 alguém ouvisse e fosse denunciar e eu achava aquilo
64 incrível, pra que estão se preocupando, é só não se
65 meter em política, mas eu estava errado, o homem tem de
66 se meter em política, naquele tempo eu era criança
67 achava que política é pra políticos não era pra nós
68 (risos).
69 *Cosme:* Certo.
70 *Botelho:* Mas, é isso. Então, eu não tive nenhum problema. Nenhum
71 problema de ler e aprender por que fui rodeado sempre
72 de pessoas capazes que me ajudaram, serem meu
73 professor. Logo depois o meu professor, de clarineta no
74 Conservatório, que ficou assim uma espécie de segundo
75 pai musical, o primeiro foi o Albino, que era o
76 bombardino, o segundo foi o professor Costa Santos que
77 me ensinou a tocar clarineta e me projetou, me lançou.
78 Com dezesseis anos eu estava na Sinfônica do Porto.
79 *Cosme:* Então você foi profissional em Portugal, já?
80 *Botelho:* Em Portugal, exato. A orquestra foi fundada, a
81 Sinfônica do Porto, quando eu estava com, 47 se não me
82 engano, 48, uma coisa assim, e eu entrei na orquestra
83 é, como segundo clarineta, o meu professor era o
84 primeiro e a orquestra era ligada ao Conservatório, na
85 época chamava Orquestra Sinfônica do Conservatório de
86 Música do Porto. Então os professores trabalhavam lá e
87 os alunos faziam a matéria de orquestra na orquestra,
88 que toda universidade tem. E eu, quando eu me formei,
89 no segundo dia, eu me formei dia 18, se não me engano,
90 de julho de 49, no dia 20, 19 eu estava ganhando
91 dinheiro, contratado (risos).
92 *Cosme:* Me diz uma coisa, e, porque você veio para o Brasil?
93 *Botelho:* Eu vim para o Brasil por dois motivos, por vários
94 motivos, agora o principal é que a minha mãe era
95 apaixonada pelo Brasil e ela dizia que não queria ser
96 enterrada em Portugal, queria ser enterrada no Brasil,
97 e assim aconteceu. E tinha um irmão que eu não conhecia
98 que era mais velho bastante, mais, mais, talvez mais de

99 quinze anos do que eu, e quando fomos pra Portugal
100 passar seis meses, ele ficou aqui no Brasil, não quis
101 perder o emprego. E eu não conhecia ele. E outro fator,
102 outro fator é que eu sou brasileiro, né. Tenho dupla
103 nacionalidade e eu queria conhecer o meu país.
104 *Cosme:* Não parece mais é.
105 *Botelho:* O sotaque ficou (riso). Mas eu queria conhecer o país e
106 a cidade onde eu nasci, que foi no Rio de Janeiro, São
107 Cristóvão na Rua Escobar.
108 *Cosme:* Me diz, o fato, tinha algum problema em Portugal, na
109 época, que te direcionou pro Brasil, profissional, ou
110 você poderia estar lá
111 *Botelho:* Não
112 *Cosme:* Profissionalmente.
113 *Botelho:* O que me direcionou para o Brasil foi esses motivos que
114 eu falei antes.
115 *Cosme:* Agora, profissionalmente, você já estava estabelecido
116 lá.
117 *Botelho:* Mas eu vim pra cá com a cara e com a coragem.
118 Inclusive, eu quis vir primeiro. Conversei com os meus
119 pais, depois que eu arranjasse um emprego. Eu sabia que
120 naquela época só tinha três orquestras sinfônicas no
121 Brasil. A Sinfônica Brasileira (OSB), a Sinfônica do
122 Teatro Municipal do Rio (OSTM) e a de São Paulo em São
123 Paulo. As outras eram pequenas orquestras da rádio. E
124 eu sabia que ia comer o pão que o diabo amassou.
125 *Cosme:* Você deixou um emprego fixo lá.
126 *Botelho:* E vim pr'aqui. Eu sabia que se não desse certo eu podia
127 voltar, porque eu pedi seis meses de licença e o
128 maestro me disse bem que se eu quiser, "o lugar é teu".
129 *Cosme:* Então você conhecia o ambiente musical brasileiro.
130 Tinha alguma noção, quem te deu essa noção?
131 *Botelho:* Essa noção eram pessoas, maestros, por exemplo, o
132 Frederico Freitas conheceu o Brasil, e outros maestros
133 que me falavam, "olha, você vai pegar um país que tem
134 principalmente ótimos flautistas". O Ari Ferreira, e
135 outros mais, tem o Lenir (Siqueira) parece e outros
136 mais", enfim, tocavam muito bem e ele inclusive esteve
137 aqui e regeu, agora, era era, o Brasil estava, eu,
138 quando eu cheguei aqui, achei que o Brasil estava
139 atrasado uns cinqüenta anos das orquestras européias,
140 não tinha orquestras, só tinha as orquestras
141 sinfônicas. O jovem que estudava, pra tocar onde?
142 Então, os músicos que estavam tocando eram, as cordas
143 eram originárias das rádios, que vinham, alguns, do
144 cinema mudo, que ainda eram vivos, naquela época. Vinha
145 das orquestras de rádio e os sopros a maioria vinha de
146 banda militar ou banda civil.
147 *Cosme:* Certo.
148 *Botelho:* Então não havia, hoje tem internet, você sabe o que
149 acontece. Se a rainha da Inglaterra dá um arrote, no
150 discurso dela, a gente vai saber na hora, ou minutos

151 depois. Naquele tempo não tinha nada disso.

152 *Cosme:* Então você sentiu um atraso aqui.

153 *Botelho:* Uma dificuldade tremenda.

154 *Cosme:* Tanto técnico quanto artístico?

155 *Botelho:* Era. Eu cheguei uma vez, um primo meu me levou no
156 Maracanã para ver um jogo de futebol. Era interessante,
157 havia uma coreografia de uma banda militar lá. Mas
158 quando começou a tocar, eu, a coreografia eu achei
159 espetacular, mas a banda era era (risos) era horrível
160 naquela época. Hoje não acontece mais isso.

161 *Cosme:* Certo.

162 *Botelho:* Hoje você abre um concurso tem dez jovens de cada
163 instrumento, quinze jovens, vinte jovens concorrendo
164 cada um tocando melhor do que o outro. Naquele tempo
165 você abria concurso no Teatro Municipal tinha, me
166 lembro que uma vez tinha mais de trinta vagas e aprovou
167 oito ou nove só. Porque não tinham nível para entrar
168 lá.

169 *Cosme:* E como você foi assim recebido pelos colegas de
170 orquestra aqui?

171 *Botelho:* Foi em São Paulo, porque eu vim para o Rio, mas não
172 tinha lugar pra trabalhar, não consegui encontrar. Eu
173 descobri que tinha concurso em São Paulo para a OSESP e
174 para a Orquestra do IV Centenário, que não saiu do
175 papel, porque foi uma coisa muito política, e a OSESP,
176 eu fui lá, me inscrevi, passei e fui trabalhar lá. Eu
177 passei sete meses, três meses trabalhando ou quatro, e
178 o primeiro salário saiu três meses depois e eu em uma
179 pensão lá sem saber o que fazer. Se não fosse a dona da
180 pensão que tinha um coração bom e disse: "quando você
181 receber, você me paga" (risos), eu tava frito, eu tinha
182 de dormir no banco do jardim. Mas naquela época tinha a
183 Vera Cruz em São Paulo, que fazia filmes, eu gravava
184 muito filme lá, música de fundo dos filmes, gravava
185 muito jingle e outras coisas mais. Comecei, os colegas
186 me conhecendo, eu fazia muito substituições na
187 Orquestra da Gazeta, Rádio Gazeta, no Teatro Municipal
188 de São Paulo, tinha um clarinetista que ficou muito
189 doente, e assim foi, fui vivendo. Mas o nível, tinha
190 bons músicos aqui e em São Paulo. Eu conheci o Riggi,
191 que é um italiano clarinetista em São Paulo que tocava
192 muito bem clarinete, tinha flautistas muito bons,
193 trompete Perini, italiano que imigrou para o Brasil
194 depois da guerra, muito bom, e deixaram aqui escola,
195 aqui no Brasil, no Rio de Janeiro, os músicos contra-
196 baixistas, o Renato Sbragia é um exemplo, com Sandrino,
197 o que fizeram no Brasil inteiro, não foi só no Rio. No
198 Brasil inteiro eles criaram uma escola de contra-baixo
199 que hoje você vê até mulher tocando contra-baixo e
200 naquele tempo não tinha. Tinha um colega na Orquestra
201 Sinfônica Nacional que quando dava um pizzicato ele
202 soltava a corda no espelho, pém pém (risos), pra você

203 ver, mas não quer dizer que eram todos assim, lógico.
204 Mas tinha muitos bons músicos. Eu conheci muitos bons
205 músicos aqui no Brasil. Blos tocava muito bem, violino,
206 eh, aquele, Iberê Gomes Grosso, violoncelo muito bom, e
207 outros mais.

208 *Cosme:* Uma coisa que eu esqueci de perguntar, quando foi a sua
209 chegada aqui?

210 *Botelho:* Eu cheguei dia 7 de dezembro de 1952.

211 *Cosme:* Aí ficou no Rio, um tempo, depois

212 *Botelho:* No Rio primeiro, eu conheci São Paulo porque eu estava
213 um dia, tinha uma mercearia de portugueses e, quando
214 eles fechavam oito horas da noite, eu ficava ouvindo
215 música, e tinha um programa na Rádio Nacional, o
216 Programa GE tinha uma orquestra lá que dizia: "você
217 toca algum instrumento, venha aqui, venha tocar
218 conosco". Aí eu fui lá com meu irmão. Leo Peracchi,
219 depois ficou meu amigo (risos), nos dávamos muito bem,
220 era o maestro, eu cheguei lá contei o que tinha contado
221 e ele acabou e disse assim: "Botelho, você desculpe,
222 mas volta aqui com o clarinete. Você entende a minha
223 posição, tem muita gente que chega aqui pra tocar, eu
224 vou ouvir e é um amador muito ruim, eu não posso pô-lo
225 pra tocar".
226

227 *Cosme:* Em São Paulo isso?

228 *Botelho:* Aqui no Rio de Janeiro. Aí ele disse: "tem material de
229 orquestra?" eu disse: "não", eu também não tinha, aí eu
230 disse: "onde eu arranjo o material?", "vai na Escola de
231 Música". Aí o meu irmão me levou lá da Praça Mauá até a
232 Escola de Música. Isso foi em janeiro de 53. Eu cheguei
233 lá, o Otaviano que era o chefe da portaria, um senhor
234 negro muito simpático, muito prestativo, muito bacana
235 comigo, com todo mundo, disse: "olha, a orquestra a
236 escola está de férias, eu não posso fazer nada. Mas
237 porque você não vai tentar em São Paulo na orquestra
238 lá, tem duas orquestras querendo lá". Aí foi lá
239 secretaria e me trouxe o endereço e eu me inscrevi e
240 fui para São Paulo. Acabei ficando lá de 53 até 58. Em
241 58 eu comecei aqui.

242 *Cosme:* A família foi pra lá também?

243 *Botelho:* Meus pais tavam comigo, foram pra lá mais tarde, um ano
244 depois, mais ou menos, menos de um ano eu aluguei um
245 apartamento e levei os meus pais pra morar comigo.
246 Depois voltamos pro Rio, para o Teatro Municipal em 58.

247 *Cosme:* Me fala dos músicos que você conheceu aqui, você já
248 citou alguns. Alguns estrangeiros, alguns brasileiros.

249 *Botelho:* Tinha muitos italianos lá em São Paulo, especialmente,
250 e alemãs, eram bons músicos, um fagotista, um
251 trompista, um oboísta, muito bons, e foram deixando,
252 plantando sementes lá. Aqui a mesma coisa. A Sinfônica
253 Brasileira importou muita gente muito boa do exterior.
254 O Devos é um exemplo, a Odette, e essas sementes foram
255 plantadas. Hoje você não tem dificuldade mais de ter um

256 bom fagotista, um bom clarinetista. Nós nos
257 preocupávamos muito com isso, ensinando, plantando. Mas
258 tinha bons músicos naquela época. Tinha o Pepino que
259 tocava clarinete muito bem. O Malamute, em São Paulo. O
260 Pascoal, Roberto Pascoal, muito bom. Riggi, italiano
261 que tinha imigrado para o Brasil. Trombones muito bons.
262 Cordas muito boas. Sempre foi um ponto alto na época em
263 que eu cheguei no Brasil. O que me impressionou
264 bastante foram as cordas em geral, violinos. Depois deu
265 uma caída, agora deu outra levantada. Eu fiquei muitos
266 anos sem ver algumas orquestras aqui no Brasil e um dia
267 eu fui ouvir um concerto e me impressionou a qualidade
268 das cordas. A sonoridade das cordas. Eu olhei e está
269 cheio de jovens tocando lá. Mesma coisa aconteceu com o
270 Bosisio que fez isso aqui no Brasil, eu no clarinete,
271 Devos no fagote. A gente foi fazendo alunos, de uma
272 maneira direta ou indireta nós influenciámos muito os
273 alunos e também os outros instrumentos. Eu ia tocar em
274 São Paulo com a orquestra jovem, com a Orquestra
275 Sinfônica Juvenil de São Paulo, e cada vez que eu
276 tocava lá, os meninos, os garotos de 14, 15, 16 anos
277 diziam, "professor toca sempre, vem sempre tocar
278 conosco aqui, porque a gente vai aprender e o senhor
279 mostra para o público que instrumento de sopro pode ser
280 solista numa orquestra".
281
282 *Cosme:* Certo.
283 *Botelho:* Naquela época era piano, piano, como tem até hoje tem
284 muito mais piano, em todo mundo. Era piano. Violino era
285 o Borghetti que tocava muito bem e de vez em quando se
286 apresentava, violoncelo era o Iberê, mas não tinha, só
287 na orquestra tinha grandes músicos.
288 *Cosme:* Vamos tentar agora vir pro Rio, quando você se
289 estabeleceu direto.
290 *Botelho:* Eu vim para o Rio de Janeiro
291 *Cosme:* Em 58
292 *Botelho:* Em 58, em março ou abril de 58. Vim para o Theatro
293 Municipal e também me impressionou, porque tinha um
294 naipe de cordas muito bom. Muito bom, a orquestra tinha
295 um nível muito alto, tão grande que foi convidada para
296 ser a primeira orquestra sul-americana a, nós fizemos
297 um concerto no Theatro Municipal em que o presidente da
298 OEA, Organização dos Estados Americanos, ouviu, um tal
299 de Galo (Plaza Lasso) não sei o que, que era o
300 presidente (1968 a 1975), convidou a orquestra para
301 tocar em Washington, mas o nosso governo, os nossos
302 políticos entendem, em matéria (de música), capazes de
303 chamarem trombone de clarineta, de maneira geral. Ainda
304 hoje, é assim. Naquela época, o governo não se coçou
305 com verba pra nos mandar pra lá. Então o Flavio
306 Cavalcanti, que era um locutor, apresentador de
307 televisão, fez uma campanha na televisão, naquele dia,
308 eu assisti isso na televisão, arranhou dinheiro de

- 309 entidades, bancos e mil e uma coisas pra pagar a viagem
 310 à à
- 311 *Cosme:* À Washington
- 312 *Botelho:* À Washington. Mas aí, alguma coisa aconteceu
 313 politicamente que foi cancelado. Não sei qual foi a
 314 razão exata, não sei.
- 315 *Cosme:* Você consegue se lembrar da sua primeira experiência
 316 com música brasileira? Que você estava tocando música
 317 brasileira e percebeu alguma diferença, um toque
 318 especial?
- 319 *Botelho:* Bem, lá em Portugal eu conhecia o Guarany (risos). Era
 320 o, a maneira de tocar lá que eles tocam é um pouco
 321 diferente daqui, porque num passado, muito passado que
 322 não é do meu tempo, teve um maestro italiano que chegou
 323 aqui regendo o final (e solfeja os compassos finais do
 324 Guarany e desacelera no final¹³²) paparapa raparapa
 325 ratarata ratarata ra pam tam tam tam pah tah, não está
 326 escrito assim (Botelho solfeja sem desacelerar no
 327 final) tatarata ratarata ratarata ratarata ra pam pam
 328 pam tam pam pam pam, é assim, está escrito lá. Mas hoje
 329 virou tradição, pah pah, parece que a gente chega
 330 cansado no final (risos). Mas, lá em Portugal eu ouvia
 331 muito O Guarany, aqui no Brasil eu comecei a tomar
 332 conhecimento com Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, é, a
 333 primeira peça que eu me lembro de ter tocado de Villa-
 334 Lobos foi o Choro 10, Villa-Lobos com coro, e São
 335 Paulo, Camargo Guarnieri, tinha muita gente em São
 336 Paulo, e eu comecei a aprender a tocar música
 337 brasileira que é rica em melodia, em ritmo
 338 principalmente, é aquele negócio (e canta um ritmo
 339 sincopado, mas com as notas curtas) tá tá tá tá tá tá
 340 tá tá e eu fazia (canta a mesma coisa com notas mais
 341 longas), e não é assim que se toca.
- 342 *Cosme:* Você teve de aprender.
- 343 *Botelho:* Eu tive de aprender como se toca, por que por que todos
 344 os músicos europeus que vieram para o Brasil tiveram de
 345 aprender, não fui só eu não. Uma vez eu conversando com
 346 um colega meu que você conhece muito bem, ele fez pó pó
 347 pó pó pó pó pó pó pó (Botelho canta uma melodia,
 348 esticando as notas, eu disse, "olha, não é assim que
 349 está escrito assim não" a nossa influência africana é
 350 muito grande e os instrumentos africanos que a gente
 351 conhece, principais, são percussão, e nenhum
 352 instrumento de percussão a não ser o tímpano não é não
 353 é metiée do negro africano, é pum pum pum pum pum
 354 (mesmo ritmo acima descrito) é seco, ele não estica a
 355 nota, pa pa pa pa pa pa pa pa (canta o ritmo mais
 356 tenuto), não, é pu pu pu pu pu pu (canta o ritmo mais
 357 curto). Aí eles entenderam, hoje todo mundo toca assim.

¹³² Não considerei relevante, para o estudo proposto, fazer a notação musical das melodias e ritmos cantados por Botelho.

- 358 *Cosme:* Então, essa era a outra pergunta que eu ia fazer. Você
359 acredita que a vinda para o Brasil mudou o seu modo de
360 ver e fazer música?
- 361 *Botelho:* Cada país tem uma maneira de tocar de uma maneira geral
362 eu acho, você ouve uma orquestra austríaca tocando
363 valsa ela faz pum ta ta, pum ta ta, o terceiro tempo da
364 valsa é um cabelinho atrasado, pum ta tan pum ta tan
365 pum ta tan pum ta tan, e em Portugal a gente fazia,
366 vamos imaginar assim, ta ta ta ta ta, devia ser, ta ta
367 ta ta ta (mais lento, explicando e antecipando um pouco
368 a última nota) ta ta ta ta ta... ta. Um dia um colega
369 na Gazeta, alemão, disse: "Botelho, você toca muito
370 bem, mas porque você antecipa o primeiro tempo do
371 compasso seguinte?". Eu falei: "antecipo?" e prestei
372 atenção e realmente estava antecipando. Eu pensei:
373 "como é que, eu toquei sempre assim". Aí um dia peguei
374 e pus um disco na vitrola com a Banda da Guarda
375 Republicana, que é uma banda espetacular, tenho uma
376 gravação aqui com uma Sinfonia de Tchaikovsky que
377 quando eu boto o disco, o CD.
- 378 *Cosme:* Pra banda?
- 379 *Botelho:* Banda da Guarda Nacional Republicana de Portugal. "Que
380 orquestra é essa?", eu disse "não é uma orquestra, é
381 uma banda de música", pra você ver, (Botelho solfeja a
382 marcha "Cisne Branco") ta ta ta ta tih ta ta tah pa pih
383 pa pa pa pa pah pa pa pa pah, (risos) e estão
384 antecipando. E ninguém, eu não percebia isso.
- 385 *Cosme:* Forma de tocar.
- 386 *Botelho:* É. Agora talvez mudou um pouco por que em Portugal eu
387 vejo as orquestras tocando, com esse negócio do euro,
388 Portugal foi invadido por músicos do leste europeu e
389 tem cada instrumentista muito bom lá, além dos
390 portugueses que tocam muito bem, especialmente cordas
391 tocando pra cabeça, eu estava ouvindo uma orquestra
392 tocando lá em Portugal, "que orquestra é essa?", fazia
393 a Sinfonia Novo Mundo de Dvorák, eu acho que as
394 madeiras só tinha um homem, um fagotista, o resto era
395 tudo mulher e, "que orquestra é essa? Eu não conheço",
396 loirinhas, bonitas, "a Orquestra Metropolitana de
397 Lisboa." (risos) O euro acabou com as fronteiras
398 políticas e também acabou na cultura, acabou as
399 fronteiras na cultura, no comércio, na indús(tria),
400 tudo acabou, postura, forma de tocar, tudo isso, então
401 misturou já, já é uma coisa que ficou mais
402 internacionalizada.
- 403 *Cosme:* Você consegue visualizar, sentir as características que
404 você desenvolveu aqui no Brasil? Forma de tocar, assim,
405 que você não encontra lá fora. Característica sua que
406 você não conseguiria desenvolver se não fosse no
407 Brasil.
- 408 *Botelho:* Em primeiro lugar, quando eu cheguei aqui no Rio
409 principalmente, eu me encontrei com muitos músicos, com

410 Noel Devos e outros mais, e muito bons. Então, essa
411 convivência, o Nardi (Paulo Nardi, oboísta) que está lá
412 na Itália, que tocava na orquestra Maio (Musical)
413 Florentino, orquestra de Florença, com o Zubin Mehta
414 regendo. Tudo brasileiro que, por exemplo, eu conheci
415 um trompista aqui no Brasil chamado Jairo Ribeiro. Se
416 esse trompista tivesse nascido na Alemanha, seria um
417 deus da trompa no mundo inteiro. Era uma facilidade
418 *Cosme:* Eu conheci o Jairo também.
419 *Botelho:* Era uma facilidade tremenda. Nunca vi ele falhar nota.
420 Se ele tivesse nascido na Alemanha, ou tivesse ido pra
421 Alemanha, não teriam mais deixado ele no Brasil. Quer
422 dizer, ele era um brasileiro nato que não queria sair
423 do Brasil pra fora. E então, eram sempre músicos assim
424 com que convivi. Quinteto, fazendo música de câmara com
425 o Devos, com o Nardi, com o Celso (Woltzenlogel), com o
426 Lenir (Siqueira), com quem mais? Com, depois até o
427 Kleber mais tarde, tudo músicos bons que a gente fazia
428 grupos. Então, era uma maneira de evoluir. Trocávamos
429 idéias, discutíamos. Eu conheço o Devos a mais de
430 cinquenta anos, eu nunca briguei com ele (risos).
431 Musicalmente, principalmente, a gente se entendia.
432 "Olha, bom, eu acho que deve ser assim", e ele dizia:
433 "eu acho que assim fica melhor", "vamos tocar as duas
434 maneiras" e, se eu achava que o dele era melhor que a
435 minha, aí eu dizia: "ótimo" e vice-versa. Então, isso
436 tem que haver essa unidade. A Sinfônica Brasileira, eu
437 trabalhei lá vinte anos, era o Norton (Morozowski), o
438 Emert, Harold Emert, eu, o Devos e o (Zdenek) Svab,
439 quer dizer, o quinteto, a gente se entendia muito bem.
440 Se aqueles solistas tocam de maneira diferente, o outro
441 que vai tocar também tem de tocar igual, senão ele
442 sente-se inferiorizado. É a mesma coisa que você estar
443 tocando aqui comigo, nós dois, e de repente entra o
444 João das Quintas, assim, tocando muito mal, você sente
445 a diferença logo logo. Então, numa orquestra é assim,
446 se tem um solista que toca muito bem, os outros vão ter
447 de tocar igual a ele, senão. Então, essa convivência é
448 que eu tive, me rodeando de bons colegas, bons músicos.
449 Porque em Portugal era tudo da minha idade, quando eu
450 estava lá, entende, era tudo jovens. Então, não
451 tínhamos experiência. Essa experiência eu adquiri aqui,
452 através desses músicos, brasileiros também não era só
453 estrangeiros. A gente fazia, acima de tudo, muita
454 música de câmara. A gente se juntava.
455 *Cosme:* Quando você encontra colegas portugueses que tocam
456 clarineta, então, assim, você sente a diferença, eles
457 percebem que o Botelho toca diferente?
458 *Botelho:* É, não, mas isso todo mundo aqui no Brasil fala isso e
459 lá em Portugal também fala que eu toco diferente.
460 Porque teve até um colega meu que vivia gozando com
461 essa brincadeira e eu disse: "Anselmo, você está me

462 deixando meio maluco, meio tonto porque eu não entendi
463 o que você quer dizer, eu toco diferente porque eu toco
464 bem ou toco bem e por isso toco diferente?", "toco bem
465 porque sou diferente ou toco bem porque toco
466 diferente?", e eu deixei ele assim meio, ele não
467 entendeu a minha mensagem e ficou quieto. Porque é
468 verdade isso, porque nesse lado eu sempre, isso você
469 tem colegas da minha época que você conhece que tocam
470 assim também, outros instrumentos, mas tocam assim.
471 Dizem que tem colega nosso trompista que, europeu, diz
472 que toca com três corações, que é o Svab. Ele toca de
473 uma maneira que é, tem umas orquestras aqui, ainda
474 hoje, estrangeiras, pom pom pô pô pô pô pô, ele é
475 acostumado, o Svab, a fazer assim, olha, tó ti ro ri ra
476 ro Ra (Botelho canto com muita expressão), ele toca
477 como um violoncelo na orquestra. É Isso que, isso é que
478 faz a diferença. É isso a sorte que eu tive aqui no
479 Brasil foi me juntar com esses músicos, não só
480 europeus, mas a maioria brasileiros, que estavam
481 interessados em tocar diferente, fazer coisas
482 diferentes. A gente fez música de câmara. A primeira
483 audição do **Trio** de Villa-Lobos para oboé, clarinete e
484 fagote, fui eu que fiz com o Devos e com o (Paolo)
485 Nardi. Essa gravação é antológica, está lá no Museu
486 Villa-Lobos, até eles querem relançar, e fez um sucesso
487 no mundo inteiro. O trio da **Fantasia Concertante**, que
488 vai ser lançada agora num disco meu, também fomos nós
489 que começamos a tocar, eu, Devos, a primeira audição
490 foi eu e o Devos que fizemos. Então você vê, no Brasil
491 não tinha composições pra instrumentos (de sopros). Só
492 começou a fazer composições quando, comigo, com o Devos
493 e outros mais que começou.

494 *Cosme:* Isso a gente vai abordar ainda. Eu estou interessado,
495 assim, então, está longe da tradição européia, assim,
496 está longe daquela forma de tocar

497 *Botelho:* Hoje não

498 *Cosme:* Talvez te deu mais liberdade, não deu?

499 *Botelho:* Deu mais liberdade, aqui eu tive mais chance, não
500 usando aquele termo que

501 *Cosme:* Especialmente porque você era muito jovem, né?

502 *Botelho:* É, jovem, não é só isso, é levar em conta, levar em
503 conta que na terra de cego quem tem um olha é rei, não
504 é esse o caso, aqui tinha muitos bons músicos, mas eu
505 tinha, eu vim diferente, eu vim da Europa com maneira
506 de tocar diferente. Então, eu sempre fui uma pessoa que
507 respeitou, respeitava a todos os colegas, e nunca
508 faltava. Teve um colega meu que dizia que eu sou, que
509 eu era um perigo, todo mundo desconfiava de mim, "sim,
510 porque?", "porque você toca como você toca e você não
511 pendura a medalha no peito". Eu para entrar na UNIRIO,
512 uma colega minha, naquele tempo era por títulos, os
513 colegas da UNIRIO ficaram meio assustados porque

514 "quando eu botar as medalhas no peito ninguém ia
515 agüentar ele", essa minha colega que me levou, "não,
516 muito pelo contrário, eu conheço ele, ele é bem
517 diferente, ele nem parece o que que é" (risos). Eu
518 tinha um priminho que foi com a prima na, estávamos
519 tomando chope em casa do avô dele, e ele deve ter feito
520 eu assim, primo, assim, ba ba ba (Botelho gesticula
521 como se o primo o tivesse enaltecido), na lua né. Aí,
522 de repente, estou lá de short, de camiseta, tomando
523 chope, aí um sai lá atrás dizendo assim pra, hoje o
524 marido dela, "esse que é o teu primo que você falou?",
525 "é", "mais não parece aquilo que você falou" (risos).
526 É, ele deve ter dito "aquele cara"

527 *Cosme:* Simplicidade

528 *Botelho:* É, porque as pessoas sempre acham que, quando você é
529 muito bom em alguma coisa que estufa o peito, pendura
530 medalha, eu não, se existe isso, eu não sou desse tipo
531 não. Muito pelo contrário.

532 *Cosme:* Me dá só um minutinho. (Desliguei o gravador e
533 finalizei este bloco)

534 *Cosme:* Eu quero saber, agora, o quê é uma orquestra sinfônica
535 pra você? O ambiente de trabalho, como funciona este
536 ambiente de trabalho?

537 *Botelho:* Uma orquestra sinfônica para mim, do ponto de vista
538 artístico é, praticamente, é o ápice que um músico
539 instrumentista de sopro, que a gente faz de música, é
540 numa orquestra sinfônica. Não existe nada mais poderoso
541 do que isto. Agora a gente tem, claro, individualmente,
542 a gente faz muitas coisas, música de câmara, toca
543 concertos. E o ambiente dentro da orquestra, como tudo
544 na vida, evolui pra cima ou pra baixo. No meu tempo, em
545 que eu estava na orquestra, durante cinquenta anos que
546 eu trabalhei em orquestra, o ambiente entre aquele
547 grupo de músicos, especialmente nos sopros, era muito
548 bom, a gente se dava muito bem. No meu naipe, um dia,
549 um colega disse pra mim assim, "eu trabalho aqui nessa
550 orquestra há não sei quantos anos e o ambiente dentro
551 do nosso naipe é muito bom, acho que nunca esteve como
552 está agora". Aí eu disse, "somos todos educados e
553 calmos, tranquilos, então é por isso". Ele disse, "não,
554 o culpado é você", eu, "como? Eu nunca me meti na vossa
555 vida nem me meto na vida de ninguém", ele, "por isso
556 mesmo". Então você vê. Tínhamos colegas que tinham
557 problemas, que o maestro não queria que tocasse e a
558 gente nunca chegava perto desse colega e dizia assim,
559 "o maestro não quer que você toque". Isso era cruel.
560 Então a gente dava um jeito entre nós, de evitar que
561 isso acontecesse. Esses colegas acabavam morrendo até
562 sem saber que tinham problemas em relação ao maestro.

563 *Cosme:* É justamente, eu quero saber como é essa relação
564 interna, a relação de força dentro da orquestra.

565 *Botelho:* Hoje não sei se isso acontece, mas acredito que sim,

566 acredito que os músicos, não deve ser a mesma coisa
567 que, a minha mulher falava que a Orquestra do Teatro
568 Municipal, na minha época, que eu toquei lá de 58 a 77,
569 a 78 praticamente, era uma família, e era verdade,
570 porque eles davam uns bilhetes pra gente levar as
571 famílias pra assistir a ópera, o balé. Então, o que
572 acontece? As esposas ficavam todas juntas, na platéia
573 ou a geral, e acabavam, tem amizade da minha mulher até
574 hoje com esposas de colegas que foram dessa época.
575 Então você via, era um por todos e todos por um. O cara
576 que fazia alguma porcaria na orquestra, ela se
577 levantava logo em cima. Uma vez um ator famoso, ainda é
578 vivo, estava fazendo a Traviata lá e sentou na primeira
579 fila no Teatro e estendeu os pés e botou o pé em cima
580 da mureta que dava pra orquestra, exatamente em cima de
581 minha cabeça. Eu me levantei e disse: "meu amigo, você
582 bota o sapato aí onde eu estou respirando pra tocar
583 clarineta e você aí em cima", ele disse: "Ah" ele
584 sentou e botou o pé lá. Eu virei para o spalla, que era
585 o (Giancarlo) Pareschi: "Pareschi, olha, eu não vou
586 tocar aqui, eu vou sair porque este senhor não tira o
587 pé daqui de cima", ele levantou e o spalla disse assim:
588 "por favor, seu Fulano, tira o pé daí", aí ele: "oh,
589 Botelho, você também não pode agora...", no que ele
590 tentou justificar a orquestra deu uma vaia: "Uhhhhhhh"
591 (risos), ele saiu correndo, porque era assim, a
592 orquestra era unida. Hoje não sei se é unida. Teve um
593 funcionário do Teatro que uma vez me disse assim, anos
594 atrás: "vocês brigavam por salários melhores, naquela
595 época, na vossa época, e conseguiam o que queriam, hoje
596 a orquestra usa, briga por tickets, passagens de
597 ônibus" (risos). Eu não sei se é verdade, mas eu
598 acredito que o ambiente é, tudo na vida muda, na vida
599 tudo muda na vida. E tem grandes músicos nas orquestras
600 do Brasil, principalmente aqui no Rio de Janeiro,
601 grandes músicos, tem um nível muito alto. Eu ouvi a
602 orquestra do Teatro Municipal tocar um concerto no
603 começo do ano, gostei muito, vi a Sinfônica Brasileira,
604 tem um nível muito alto, a Sinfônica Nacional, com
605 todos os problemas que possa ter, até hoje está em
606 obras a sede, tem coisas muito boas, tem ótimos músicos
607 lá dentro, no nosso naipe de clarinete então nem se
608 discute. O naipe de clarinetes espetacular, muito bom
609 lá dentro. E outros mais, oboé. Todos os solistas muito
610 bons.

611 *Cosme:* Então você passou pela orquestra do Teatro Municipal, a
612 OSB e a OSN, aqui no Rio de Janeiro.

613 *Botelho:* A OSN eu fui fundador, eu fui fundador da OSN.

614 *Cosme:* Justamente, essa relação interna de força de, não em
615 relação de força, mas de relacionamento com o maestro

616 *Botelho:* Sempre foi muito bom

617 *Cosme:* Com com os músicos

618 *Botelho:* no nosso tempo, sempre, sempre
619 *Cosme:* se o maestro, um ou outro cerceava mais a maneira de
620 tocar?
621 *Botelho:* A gente sempre tinha maestros que criavam caso e outros
622 não, mas eu nunca tive razão de queixas, eu sempre me
623 dei bem. Eu tive até uma brincadeira. O Moacir Freitas,
624 que é oboísta, um dia acabou o ensaio e o Isaac estava
625 vendo a partitura, olhando a partitura. Mas fiquei eu,
626 Devos e o Moacir. O Isaac tinha a mania de (pedir)
627 "inaudível, muito piano, muito piano". Aí disse ele
628 assim, "Botelho, eu vou sair daqui", o Moacir, "e vou
629 jogar na loto". Naquele tempo era a loto (riso). "E se
630 eu acertar eu vou fazer uma orquestra sinfônica pra
631 mim". Então eu, Devos, ele e o Isaac olhando assim,
632 ouvindo a conversa, E disse assim, "e imagina quem vai
633 ser o meu primeiro oboé?" Eu logo percebi que o Isaac
634 tocava oboé (risos) e comecei a rir. "O Isaac lá". E
635 eu, "porque, pra puxar o saco do maestro?". Ele disse,
636 "não, é porque eu vou ficar assim em cima dele. Quer
637 ver? O maestro sou eu, 'inaudível, pianíssimo, pururu
638 pururu', pra ele ver o que é bom pra tosse tocar piano
639 como ele quer" (risos). Era assim, havia essas coisas
640 assim, havia problemas também, mas a gente ia pro
641 ensaio e saía do ensaio feliz, eu não tinha esses
642 problemas não. É que eu tenho uma maneira de ser que
643 não tem, não dou motivo a que a pessoa brigue comigo.
644 Os outros colegas meus é a mesma coisa assim. No meu
645 naipe então. O (José) Freitas, quem não conhece o
646 Freitas? É um cara tranquilíssimo. Quando tinha um
647 colega mais nervoso ele se anulava porque a gente não
648 deixava (risos) ele ficar nervoso. Era o nosso jeito de
649 agir.
650 *Cosme:* Posso perguntar então, como você percebe a sua
651 contribuição assim nesses anos de vida sua como músico,
652 sabe? Contribuição para o desenvolvimento da música no
653 Brasil e da classe. Da classe, da organização da classe
654 musical.
655 *Botelho:* Você vê os colegas, os jovens tocando hoje clarinete,
656 de qualquer jeito, eu acredito que colaborei pra isso.
657 Podem não ter sido meus alunos, mas eles me ouviram
658 tocar e essa influência que deve ter havido. O Freitas
659 uma vez disse numa entrevista que eu assisti em que ele
660 dizia assim, "eu não fui aluno do Botelho, mas
661 trabalhei com ele e aprendi muito com ele, não só na
662 música, mas na convivência". Então, nós somos muito
663 amigos e um exemplo é o Paulo Sérgio que aí está, esses
664 jovens todos clarinetistas tocando clarinete bem. Quem
665 era assim também muito tranqüilo e convivência muito
666 boa era o Paulo Moura, trabalhou comigo vinte anos na
667 orquestra do Teatro Municipal. Ele tinha um lado de,
668 Paulo Moura, um lado humano que pouca gente conhece.
669 Conhecem o músico. Ele era uma pessoa espetacular, o

670 Paulo Moura. Um ser humano. E o Freitas, a mesma coisa.
671 O José Carlos (Castro), o falecido Josino, o falecido
672 Jaioleno (dos Santos) era uma pessoa espetacular.
673 Escreveu uma sonata pra clarineta, a primeira sonata no
674 Brasil, e era ele que tocava, um dia eu disse pra ele
675 assim: "se eu um dia gravar um disco, eu vou tocar
676 gravar a tua sonata", e coloquei no disco, no primeiro
677 disco que eu gravei. Hoje, já todo mundo toca a sonata,
678 todo mundo grava a sonata, então graças à minha
679 primeira apresentação na Sala Cecília Meireles, que ele
680 assistiu. E vai por aí a fora. Música brasileira eu
681 sempre fiz.

682 *Cosme:* E a parte de organização da classe? Você achava que a
683 classe era organizada quando você chegou aqui? Tinha
684 organização, sei lá, sindical, lutas para melhorias?

685 *Botelho:* Eu acredito que sim, que começou aí com o Siqueira.
686 Siqueira era um cara que dizia: "não tem problema", e
687 sempre resolvia. Fundou a Orquestra Sinfônica
688 Brasileira, criou a Ordem dos Músicos. Deu dignidade ao
689 músico, juridicamente falando. Então isso começou a
690 unir a classe. Não sei se isso ainda hoje acontece
691 mais, porque eu estou meio afastado, mas havia. Eu vou
692 te contar um caso muito rápido. Eu fiz uma gravação
693 para um famoso ator e diretor de teatro e essa gravação
694 o dinheiro não saía. Aí eu fui na Ordem dos Músicos e
695 me queixei para o presidente que era o (Arlindo)
696 Penteado naquela época. Naquele tempo, eu não sei se
697 hoje é assim, a Embrafilmes só dava dinheiro,
698 entidades, a empresas, a pessoas ou empresas que não
699 tivessem disputas judiciais e trabalhistas, senão não
700 recebia. Então eles não queriam que a coisa passasse do
701 limite. Eu fui lá, expliquei o caso e também tem outra
702 coisa que eu sempre fiz e até hoje eu faço, se eu tenho
703 de fazer alguma coisa, eu escrevo, não fico de boca, eu
704 escrevi, eu escrevo. Aí ele pegou o telefone e ligou
705 para ele e disse assim: "olha, tá aqui assim assim
706 assim o Botelho, tá aqui pa pa pa pa, ele está há quase
707 um mês, já lá várias vezes, vocês marcam o dia do
708 pagamento e o dinheiro não sai. Se ele protocolar a
709 reclamação, eu vou ter de dar andamento e aí você vai
710 se ver de verbas", por aí afora. Ele disse: "não, fique
711 tranqüilo. E ele pode vir aqui". Eu disse: "não vou
712 mais". Ele mandou em minha casa, eu morava no Humaitá,
713 você conheceu, veio um cara com dinheiro pra me pagar.

714 *Cosme:* A Ordem dos Músicos funcionou mesmo.

715 *Botelho:* Funcionou mesmo. Agora, a Ordem dos Músicos como toda
716 entidade só funciona se você embaixo, que está embaixo,
717 força. E, se você chegar perto de mim e disser assim,
718 eu sou o síndico aqui no edifício, sou mesmo, "ó,
719 Botelho, está acontecendo uma coisa aqui errada", eu
720 digo: "escreve aí, porque se você não escrever eu não
721 posso agir, não sei se você na hora não vai me deixar

723 na mão, 'eu não falei nada'". Então, tem de escrever,
724 Escreveu, não leu, pau comeu, como diz o outro.

725 *Cosme:* Você chegou a participar de alguma reunião justamente
726 pra tentar organizar melhor a classe?

727 *Botelho:* Acredito que sim.

728 *Cosme:* A Associação dos Músicos do Teatro Municipal?

729 *Botelho:* Acredito que sim. A Associação dos Músicos do Teatro
730 Municipal feita depois que eu saí. Mas acredito que
731 sim. Naquela época havia muitas reuniões, no tempo do
732 Siqueira, quando foi formada a Ordem dos Músicos do
733 Brasil, muita coisa, eu acredito que participei disso
734 aí. De reuniões em que se lutou por uma, quando eu
735 cheguei no Brasil a profissão do músico não existia. Só
736 saiu quando foi fundada a Ordem dos Músicos. Não
737 existia.

738 *Cosme:* Vocês eram considerados o que, liberais?

739 *Botelho:* Não, não é liberal. Hoje advogado é liberal e tem a sua
740 profissão reconhecida, hoje, como é que chama o cara
741 que era, era, tem um nome?, ra rábula=

742 *Cosme:* Rábula

743 *Botelho:* Rábula, não existe mais (risos), porque tem uma
744 entidade.

745 *Cosme:* Uma boa pergunta, como era a profissão de músico quando
746 você chegou, como era regulamentada, onde a pessoa
747 estudava, se precisava diploma, se não precisava?

748 *Botelho:* Tinha diploma já, mas o músico profissional, já existia
749 Escola de Música, não existia como músico.

750 *Cosme:* Graduação já existia graduação.

751 *Botelho:* Ahm?

752 *Cosme:* A graduação em música?

753 *Botelho:* Já tinha na Escola de Música, quando eu cheguei no
754 Brasil já existia, muito antes do Jaioleno (dos Santos)
755 já existia lá. Mas do ponto de vista, juridicamente a
756 profissão do músico não existia. Você assinava
757 contrato, prestava serviço tocando na orquestra
758 sinfônica, não sei que, como músico, mas não tinha o
759 conhecimento da, só começou com a Ordem dos Músicos,
760 isso graças ao Siqueira.

761 *Cosme:* Certo. Porque você, qual era a sua situação jurídica no
762 Teatro Municipal? Você entrou como servidor público.

763 *Botelho:* Eu era funcionário público, funcionário público,
764 serviço público, eu era funcionário público, eu era
765 instrumentista, não existia a palavra músico. Eu era
766 instrumentista. Hoje, instrumentista é o cara que nas
767 operações fica dando para o médico os instrumentos que
768 ele quer, cirúrgicos, que ele pede. Naquele tempo não
769 tinha, não era músico, era instrumentista. Nível O,
770 letra O, naquele tempo era um salário igual a de um
771 coronel do exército, era bom o salário (risos).

772 *Cosme:* Antes da gente falar dos compositores, daquelas pessoas
773 que você teve mais contato que compuseram pra você
774 tocar, ou então dedicaram música pra você, queria que
775

776 você me falasse, justamente, dessa profissão do músico,
777 como as pessoas vêm a profissão do músico? Assim, como
778 o público, uma pessoa que assiste você tocar, que é
779 médico ou então outra profissão qualquer, chega e vê a
780 sua profissão?

781 *Botelho:* Eu vou te contar um caso que aconteceu comigo, eu
782 tinha, naquele tempo eu tinha uns quarenta anos de
783 idade e eu estava na churrascaria Churrascolândia ali
784 na rua Senador Dantas e estava de ca(saca), de terno
785 porque ia tocar no Teatro Municipal que era espetáculo
786 e eu fui jantar, comer alguma coisa porque eu tava me
787 sentindo, nem tinha almoçado. Eu tinha cabelo naquele
788 tempo, era mais jovem e a caixa do clarinete lá num
789 banco e em uma mesa ao lado tinha duas moças
790 cochichando e olhando pra mim. Aí uma não agüentou e
791 diz: "a sobremesa está muito gostosa", e mandei vir a
792 sobremesa pra mim, e ela virou assim: "você é médico?",
793 tinha a caixa do clarinete, né, fiz com a cabeça assim,
794 não, "é advogado?", (Botelho faz que não com a cabeça).
795 "Policial?" (Botelho sinaliza com a cabeça que não). E
796 várias vezes. "Então o que que você é?" Eu disse: "sou
797 músico". Ela fez assim "uhmmmm" (torcendo o nariz). Eu
798 caí na gargalhada (risos), mas eu disse: "sou músico,
799 mas do Theatro Municipal". "Ah, aí já mudou". A
800 orquestra do Theatro Municipal, porque o Teatro
801 Municipal tinha orquestra. O Theatro Municipal foi um
802 ponto de referência musical no Brasil inteiro, quando
803 era a capital da república aqui. O Theatro Municipal
804 foi o ponto máximo e ainda é até hoje. Ainda tem essa
805 aura. Então você vê, era assim que existia o músico no
806 Brasil. Mas agora está mudando muito isso aí.

807 *Cosme.* Me dá só um minutinho pra eu (e desliguei o gravador).
808 *Cosme:* Então, é, a sua relação com os compositores, assim,
809 você teve convivência, claro que eu tenho de perguntar
810 de Villa-Lobos, a sua convivência com ele e depois com
811 os outros, os mais importantes pra você e, outro pedido
812 que eu te faço é falar do José Siqueira, que me
813 interessa bem.

814 *Botelho:* Posso falar?
815 *Cosme:* Villa-Lobos. Pode.

816 *Botelho:* Villa-Lobos, eu quando cheguei no Brasil, o Devos
817 chegou um pouquinho antes de mim, ele conviveu muito
818 com ele que estava aqui no Rio de Janeiro. Eu fui pra
819 São Paulo, então eu fiquei afastado dele, eu toquei uma
820 vez na orquestra com ele regendo e
821 *Cosme:* Em São Paulo?
822 *Botelho:* Em São Paulo. Talvez se eu estivesse no Rio de Janeiro,
823 como ele escreveu a **Ciranda das Sete Notas** pra o
824 fagote, tivesse escrito alguma coisa para mim também.
825 Mas não houve convivência entre nós dois, ele em 59
826 morreu, eu vim em 58 para o Rio de Janeiro e ele estava
827 muito doente já com o negócio de câncer, né? Não houve

828 convivência, praticamente foi nula. Mas, agora, o
829 Mignone aqui no Rio de Janeiro

830 *Cosme:* Só uma coisa. As músicas dele você gostou quando você
831 teve o primeiro contato, você gostava das músicas dele?

832 *Botelho:* Eu gostava, mas lógico que, o Villa-Lobos, o brasileiro
833 talvez não sabe que, Devo vai confirmar isso, (Olivier)
834 Messiaen considerava o Villa-Lobos um dos maiores
835 orquestradores da época dele, no mundo inteiro,
836 escrevia, até hoje muito tocado na Europa.

837 *Cosme:* E porque era criticado aqui no Brasil? Assim, o
838 pessoal, assim, os acadêmicos.

839 *Botelho:* Eu acredito que na época de Getúlio, ele foi protegido
840 de Getúlio Vargas, né, ele conseguiu introduzir no
841 currículo escolar o Canto Orfeônico, obrigado a estudar
842 música também, então os colegas achavam que ele podia
843 ter feito muito mais no sentido, por exemplo, naquela
844 época eu também acho que eles tinham razão, podia, a
845 orquestra do Teatro Municipal era do Distrito Federal,
846 mas ele podia ter feito muito mais coisa em matéria de
847 orquestras. Enquanto nos Estados Unidos tinha mil
848 orquestras sinfônicas na época já, nós tínhamos uma ou
849 duas aqui.

850 *Cosme:* Certo.

851 *Botelho:* Os músicos acham que ele podia ter criado mais
852 orquestras sinfônicas no Brasil. Ele podia criar, os
853 salários, então não gostavam dele por isso. Contam uma
854 estória dele, diz que uma vez ele foi reger uma peça
855 dele aqui no Teatro Municipal e tinha um crescendo lá
856 que a percussão tinha folheta, uauauau, tam-tam,
857 ehrrrrr, e tinha um colega um colega lá da orquestra que
858 não gostava dele e no meio disso tudo "fio da....",
859 gritava, então os colegas muito sacanas cortaram o
860 crescendo antes dele (risos) e apareceu "fia da"
861 (risos) aí o camarada, e ele ouviu e deu um soco na
862 estante que fraturou o dedo mindinho. Isso no ensaio
863 geral de manhã, à noite ele regeu com a batuta enfiada
864 nos (Botelho faz como se a mão estivesse enfaixada),
865 contam essa estória, não é do meu tempo isso aí. Eu
866 toquei só uma vez com ele em São Paulo na Gazeta.

867 *Cosme:* E os outros?

868 *Botelho:* Os outros? Mignone, eu convivía muito com ele. Ele foi
869 a São Paulo reger. O meu conhecimento com o Mignone foi
870 através do pai dele. O pai dele mandou uma carta para
871 São Paulo, para o maestro Belardi, o Alferio Mignone,
872 em que ele ligou a rádio e, ondas curtas, conseguiu
873 pegar um clarinetista tocando o **Concerto nº 1** de Weber
874 e pensava que era de um país europeu, mas viu que era
875 um tal de José Botelho com a orquestra da Gazeta
876 tocando o Concerto de Weber. Ele ficou entusiasmado.
877 Aquela carta devia estar em minha mão e não peguei ela.
878 E, aí o Mignone foi em São Paulo reger, e eu estava na
879 orquestra e ele disse, "meu pai gostou muito de você",

880 e no meio dos ensaios, ele disse assim, "eu vou
881 escrever um Concertino pra você", e escreveu o **Concerto**
882 **para Clarineta**. Antes do de fagote.
883 *Cosme:* Concertino?
884 *Botelho:* **Concertino pra Clarinete**. Depois ele escreveu para
885 fagote. Mas ele escreveu antes pra mim. E em São Paulo
886 teve o Camargo Guarnieri que escreveu o Choro e mais
887 tarde dedicou a mim, editado nos Estados Unidos, foi
888 dedicado a mim, foi o que ele me disse. O Osvaldo
889 Lacerda escreveu muita coisa pra mim, Melodia para
890 Clarinete Solo, Variação de uma Velha Modinha, dedicada
891 a mim. O Santoro, o Cláudio Santoro naquela época vivia
892 de jingle pra televisão e comerciais pra televisão, e a
893 gente convivia muito aí escreveu uma peça, a Fantasia
894 Sul América não dedicou a mim, acho eu, que eu saiba
895 não dedicou a mim, me conheceu, mas a convivência bem
896 curta. Ele foi morar em Brasília e em Brasília
897 praticamente era "oh, maestro como vai?", na casa do
898 Alimonda. Aqui no Rio de Janeiro já mudou muito isso, o
899 Mignone,
900 *Cosme:* O Guerra-Peixe.
901 *Botelho:* O Guerra-Peixe escreveu aquele **Duo** famoso, eu pedia
902 sempre pra ele, "maestro faz outro dueto, faz outro
903 dueto", "não faço". Até que um dia, "por que você não
904 quer escrever, não gostou da execução?" "O que? Você e
905 o Devos valorizaram muito a minha obra e eu não pensei
906 que ia chegar a esse ponto se não fosse vocês. Eu não
907 vou escrever outro, sabe por quê?" "Não". "Porque eu
908 não vou fazer outro igual". E não escreveu. "Faz uma
909 peça pra clarinete e piano?", uma coisa assim. E ele
910 nunca escreveu. O Radamés [Gnattali] também, eu dizia,
911 "maestro faz alguma coisa pra clarinete e piano". E
912 ele, "instrumentos sopro com os harmônicos, eu fico
913 todo enrolado". Eu falava, "escreve que a gente dá um
914 palpite". Então naquela época, tinha o Radamés que
915 escreveu uma peça para o Sexteto do Rio de Janeiro, ele
916 a dedicou a nós todos. Foi o Siqueira, o Mignone também
917 me dedicou um, tudo o que ele escrevia pra música de
918 câmara era dedicado a nós, a mim, ao Devos, ao (Paulo)
919 Nardi. Fizemos muitas primeiras audições, então, um
920 dia, eu perguntei ao Siqueira por que que todo mundo,
921 antes de uma certa data, não tinha nada. "Ninguém
922 tocava, só vocês que estão tocando". O Siqueira tudo
923 que escreveu pra clarineta foi dedicado a mim. O
924 Siqueira tem coisas muito boas, muito bem. Vai sair
925 também um disco pela Academia Brasileira de Música em
926 homenagem a Siqueira. Toco eu, o Rato, Carlos Rato,
927 flauta, o Devos no fagote e o Murilo Santos no piano.
928 Tem coisas muito boas. Teve aqui o Guilherme Bauer,
929 agora há pouco tempo atrás, e ouviu e disse: "dá uma
930 cópia disso, que temos de divulgar". Era um homem que
931 falava o que pensava. Na época, as pessoas que

932 dominavam o meio musical, um lado do meio musical, eram
933 consideradas snobs. Só tocavam músicas estrangeiras.
934 Grandes solistas brasileiros de piano que hoje existem,
935 quase não tocam nada de música brasileira. Tocam
936 Beethoven, Mozart

937 *Cosme:* Me faz um favor, eu vou desligar aqui.

938 *Cosme:* Então, completa pra mim essa pergunta aí, como as
939 pessoas vêm a profissão do músico? Eles vêm de uma
940 maneira assim mais mágica, fantasiosa, acha que músico
941 não estuda.

942 *Botelho:* Ah, sempre pergunta se dá pra viver.

943 *Cosme:* É, sempre, né.

944 *Botelho:* Eu uma vez, eu tenho pais de alunos meus que queriam
945 que os filhos fossem engenheiros, fossem arquitetos,
946 coisas que o valha, e um dia eu peguei o pai de um
947 aluno meu, que você conhece perfeitamente já famoso no
948 mundo inteiro até, e ele me contou que o pai que
949 trabalhava na Gama Filho e que tinha toda a facilidade
950 de estudo pra ele de graça, porque o Gama Filho era
951 muito amigo dele, mas ele queria ser músico. Quando eu
952 falei com ele e eu fiz ele fazer um recital no Villa-
953 Lobos, convidei os pais e claro aquele "aaaahhhh"
954 (ovação do público) todo mundo gritando porque ele
955 tocava muito bem e toca muito bem até hoje, melhor
956 ainda, e eu disse a ele assim: "Seu fulano, o senhor
957 está querendo que o seu filho seja engenheiro
958 arquiteto, médico, tenha certeza absoluta que se ele
959 for fazer o senhor deseja, ele vai ser um péssimo
960 profissional e o senhor vai privar o país e a cidade, o
961 país de um músico excepcional que é o seu filho. Aí
962 ele: "mas música não dá, não pode viver com música", eu
963 disse: "não, eu tenho apartamento, tenho dois carros,
964 eu tenho um sítio", "mas o senhor é o professor
965 Botelho", "sim, porque ele não pode ser o professor
966 Fulano de Tal no futuro? Não tem nada a ver uma coisa
967 com outra". Aí eu convenci a não ficar perturbando o
968 filho. Depois ele entrou no meu lugar no Teatro
969 Municipal, quando ele pegou o primeiro contra-cheque
970 que ele recebeu, ele mostrou pro pai, ele: "o que que é
971 isso?", "é o contra-cheque", "mas, não é possível, todo
972 esse dinheiro?"(risos). O filho era músico e ele não
973 sabia que um músico. Hoje pra manter uma orquestra
974 sinfônica é muito difícil, custa muito caro, porque são
975 noventa músicos ganhando pelo menos uma média de cinco,
976 seis mil reais pra cima, você multiplica. O orçamento
977 do Teatro Municipal é maior que o de muita cidade
978 brasileira, porque tem um coral, tem uma orquestra e
979 tem corpo de balé, e tem funcionários, marceneiros,
980 carpinteiros, eletricitas, tudo isso, médicos, aquela
981 coisa toda, aquela parafernália e a manutenção do
982 prédio, custa caro, só, mesmo, realmente, o governo que
983 pode manter isso.

984 *Bruna:* Daqui a pouco vou trazer uma coisinha aí.

985 *Botelho:* Tá bom. Então, você vê, o que existe na realidade é o
986 desconhecimento. Hoje, o músico já é mais respeitado
987 porque vê a pessoa, o músico já com o carro do ano até,
988 já, "esse cara é músico". Aqui no meu edifício, todo
989 mundo, são dez apartamentos que tem aqui, todo mundo
990 tem um respeito comigo. Falam que "ele é músico",
991 "músico, é?". "É músico", e começam a falar o que eu
992 sou.

993 *Cosme:* Então você acha que desenvolveu também.

994 *Botelho:* Muito, muito

995 *Cosme:* Os músicos perderam também a gravação, né, que
996 antigamente tinha muita gravação, perderam, mas voltou,
997 né?

998 *Botelho:* Havia muita gravação, mais outras coisas mais que eles
999 fazem, os músicos. Tinha muitos bailes de formatura que
1000 hoje não tem, é funk, é guitarra,

1001 *Cosme:* Do que que um músico, você chegando aqui, do que que
1002 você vivia exatamente? Você tocava na orquestra do
1003 Teatro Municipal. Qual eram as suas atividades que
1004 traziam

1005 *Botelho:* Na época, eu entrei no Teatro Municipal. Aí comecei a
1006 fazer o meu ambiente. Tinha muita gravação que a gente
1007 fazia, gravações de música popular principalmente,
1008 apresentações de quinteto, trio, solista. Eu corri o
1009 Brasil inteiro tocando com um piano, com o Miguel
1010 Proença, com a Laís de Souza Brasil e outros mais,
1011 através da Funarte, através da Sul América e através
1012 daquele uísque (Vat) 69, 69. Era um uísque que havia e
1013 que patrocinava pra tocar em tudo que é rádio. Eu
1014 toquei em lugares onde Judas perdeu as botas. Eu
1015 cheguei a tocar uma vez no Acre, em Rio Branco, em que
1016 o público não sabia o que eu ia tocar, pensava que eu
1017 ia tocar chorinho (risos).

1018 *Cosme:* Certo.

1019 *Botelho:* Era assim. Hoje não. Hoje, você sabe que o clarinete é
1020 um instrumento de sopro, é um instrumento como qualquer
1021 outro. Mas é isso aí. Mudou muito, muito. Tinha colega
1022 meu que eu tinha certeza que tinha vergonha de andar
1023 com o violino na mão. Então fazia uma caixa que não
1024 parecia violino para passar despercebido. Aconteceu uma
1025 coisa muito engraçada com um violinista, que já
1026 faleceu. Era muito tranquilo, muito inteligente. Um dia
1027 tinha um ônibus em que ele estava andando, e eu estava,
1028 uma briga lá com um português assim com alguém ele
1029 disse assim, "oh patrício, para com isso, não vamos
1030 brigar por causa disso", até que acalmou ele. E ele
1031 desceu, perto do Teatro Municipal, e foi andando, e diz
1032 ele assim, naquele tempo se usava um casaco aberto
1033 atrás, né, dos lados, e ele sempre se vestia muito,
1034 comprava ternos acho que a kilo (risos), nunca caíam
1035 bem, aí diz ele assim, que ele viu ele com o violino de

1036 baixo do braço e andando com aquele terno, assim "é
1037 esse, esse gajo aí é viado", (risos) aquele terno subiu
1038 pra cima, "e ainda por cima é músico, olha lá" (risos),
1039 pra você ver, era assim, ah hoje não tem mais isso,
1040 não. Aquele fato que eu contei dos músicos no
1041 restaurante é um fato, duas moças jovens e quando eu
1042 disse: "sou músico", ela "uhmmm" (as moças torceram o
1043 nariz) (risos). Olha eu estava em uma reunião uma vez,
1044 pra complementar, e estava um, aqueles tipos que em
1045 reuniões gostam sempre de se mostrar, contando
1046 vantagem, advogado, dizendo que o imposto de renda era
1047 cruel no Brasil "porque eu estou pagando tanto de
1048 imposto de renda por mês", e ele antes tinha dito pra
1049 mim, ah, eu percebi que ele olhava pra mim de cima pra
1050 baixo, entendeu, me olhava diferente. E, um dia diz ele
1051 assim "ah, eu pago muito imposto de renda", vamos
1052 imaginar, "eu pago por mês 500 reais, 800 reais, 1.000
1053 reais de imposto de renda". Eu, naquele tempo, eu
1054 trabalhava em muitos lugares, ganhava muito bem,
1055 inclusive eu tinha comprado esse apartamento, e eu
1056 pagava como se fosse hoje assim 3.000, 4.000 reais de
1057 imposto por mês. Aí eu disse, "só paga isso e acha que
1058 é muito? Por que? Eu pago muito mais, eu pago 3.000".
1059 "Mas o senhor não disse que é músico? Músico dá?" "Sim,
1060 dá. E sabe porque? Eu tenho talvez músico, tem o
1061 músico, músico que paga 1.000 reais por mês, e tem o
1062 mu:::sico (Botelho enfatiza e alonga a palavra músico)
1063 que paga 4.000, como também tem advogado que paga 1.000
1064 reais, e tem o advoga:::do (Botelho enfatiza e alonga a
1065 palavra advogado) que paga 5, 6.000". Aí foi uma
1066 gargalhada, todo mundo botou a mão na boca e se
1067 escangalhou de riso, porque ele estava, tava. Você vê,
1068 sociedade é assim, a tendência do homem quando não tem
1069 explicação para um fenômeno que acontece na natureza,
1070 diz que é um OVNI, um objeto voador não tripulado, ele
1071 inventa mil e uma coisa, e a sociedade no dia a dia faz
1072 a mesma coisa. Eles não conhecem a profissão do músico,
1073 não conhecem o, profissões até que você mal sabe falar,
1074 mal fala, mas se é médico já começa a respeitar mais,
1075 se é advogado já fica com o pé atrás, e se é músico, ri
1076 até (risos).

1077 *Cosme:* Então, eu vou aproveitar isso agora, pular um
1078 pouquinho, e eu quero saber como a música se faz
1079 presente no seu dia a dia, assim e como você raciocina,
1080 quer dizer, o que que a profissão de músico, o que que
1081 ser músico faz você olhar a sociedade de uma maneira
1082 diferente. Te faz olhar a sociedade de uma maneira
1083 diferente?

1084 *Botelho:* Eu fico pensando às vezes quando estou tocando em
1085 frente da orquestra um concerto e digo assim, penso
1086 assim, rapidamente: "que coisa engraçada, eu estou aqui
1087 apitando, soprando um clarinete, mexendo todo e umas

1088 pessoas sentadas na platéia olhando pra ele e pra mim
1089 me aplaudindo, coisa ridícula, né" (risos).

1090 *Cosme:* Não.

1091 *Botelho:* Não é não (risos), mas na realidade. Música não enche
1092 barriga, só enche barriga de músico. Mas é necessária
1093 na vida. Já pensou se tirasse o verde do mundo ou uma
1094 cor do mundo? Mas, especialmente o verde? Se tirasse a
1095 música, não houvesse mais música no mundo, seria uma
1096 desgraça também. Tem um artigo num jornal que eu li de
1097 um famoso músico, eu não me lembro o nome dele, em que
1098 ele dizia o que seria se a música não existisse. E
1099 então ele falava vários lugares e em todos os lugares
1100 que ele falava, até no fuc fuc no motel, tinha música
1101 (risos). Então você vê, a música passa despercebida,
1102 mas todo mundo ouve. É uma coisa tão enrustida na
1103 sociedade, que as pessoas ligam em casa o rádio, ligam
1104 a televisão para ouvir música, e vai por aí fora. E,
1105 por exemplo, eu vejo música assim. Eu vejo música como,
1106 pra mim, a música é. Eu às vezes paro, fico vendo filme
1107 assim em que aparece um país lá não sei aonde, e penso,
1108 "será que aquele país tem orquestra sinfônica?"
1109 (risos). Se não tiver seria uma desgraça. "Será que
1110 naquele lugar eu viveria sem música, que é o que eu
1111 faço? Será que eu conseguiria viver?". Eu fico
1112 pensando, se me pagassem mil reais, mil euros por dia
1113 pra dar aula em um país qualquer, será que eu iria
1114 agüentar muito tempo? Sem ter nada disso lá? Nos países
1115 árabes não tem esse troço, não ligam pra isso. Só ligam
1116 pra petróleo e dinheiro e harém (risos). Tudo é muito
1117 bom, mas eu não sei. Porque a música pra mim é como
1118 respirar, como comer, como viver, porque isso é a minha
1119 vida.

1120 *Cosme:* Certo, e você se percebe como músico, a forma de você
1121 olhar a sociedade, olhar a vida, conviver com outras
1122 pessoas.

1123 *Botelho:* Eu sou super otimista e super calmo.

1124 *Cosme:* Você acha que a música te deu isso?

1125 *Botelho:* Dá essa tranqüilidade. Eu era, eu sou agitado, mas eu
1126 não sou mais agitado porque a música me tranqüilizou,
1127 porque eu pra tocar em público não posso ficar agitado.
1128 Se eu vou tocar um concerto no dia a dia, nas
1129 proximidades do concerto que eu vou tocar, é porque a
1130 gente vive mais em orquestra, mais em música de câmara,
1131 é uma exceção então o concerto, eu vou ficando
1132 diferente um pouquinho, preocupação. A minha
1133 preocupação na orquestra sinfônica eu tenho, a gente
1134 está tocando cinco, seis, dez segundos, quinze segundos
1135 de música em que é chato pra tocar, e você fica com
1136 aquilo na cabeça, você toca e diz: "que alívio", e no
1137 dia, na semana seguinte tem outra coisa pior e a vida
1138 inteira é assim, você passa a vida matando um leão por
1139 dia, porque você tem um ensaio, dois ensaios pra fazer

1140 às vezes uma coisa que, você pega, por exemplo, as
1141 Invenções Brasileiras de (Ottorino) Respighi, tem dois
1142 compassos lá, no último movimento o Butantã, ufa, que
1143 não é brincadeira e quem me ensinou a tocar isso muito
1144 bem foi o Kurt Masur, ele me chamou no camarim e disse
1145 assim: "vem cá", no português dele macarrônico,
1146 "(Botelho solfejou a passagem muito rápida como o fez
1147 Masur), faz (Botelho solfejou a mesma passagem com uma
1148 pequena variação) respira e tá", aqueles detalheszinhos
1149 que você pega. Ficou fácil pra burro (risos). E vai por
1150 aí afora. A gente está tocando e de repente você vê uma
1151 coisa que é difícil e "meu Deus porque eu estou, não, é
1152 só uma respiração aqui e um apoio nessa nota", pensa
1153 assim, então você acaba, o mundo caindo ao teu lado ou
1154 pegando fogo e você nem vê. A música pra mim me deu
1155 isso, eu tô com oitenta anos de idade, graças a Deus,
1156 com muita saúde, só uma hérnia de disco que está me
1157 incomodando aqui.

1158 *Cosme:* Agora uma pergunta que talvez difícil, a relevância do
1159 trabalho de músico para a sociedade, assim?

1160 *Botelho:* A sociedade se divide em várias profissões, né, você
1161 pega uma dessas, qualquer uma e tira e vai ver o que
1162 acontece. Então vamos imaginar, "vamos acabar com os
1163 garis", "vamos acabar com os médicos", "vamos acabar
1164 como com, é, digamos, os que fazem estradas", "vamos
1165 acabar com o cara que cuida da luz". Acabar com a
1166 música, o mundo ia ficar muito triste. Tenho certeza
1167 que dois dias depois estaria todo o mundo na rua
1168 reclamando disso (risos). E assim, a música é isso. São
1169 coisas que se encaixam na sociedade e cada vez que a
1170 sociedade evolui mais com a mídia, com tudo isso, mais
1171 precisa da música. Você já pensou ver um filme sem o
1172 fundo musical?

1173 *Cosme:* Não.

1174 *Botelho:* Não existe isso. Não pode existir. Se existir, você
1175 dorme.

1176 *Cosme:* Deixa eu dar uma pausa.

1177 *Cosme:* Bem, a gente estava falando dos compositores, me fala
1178 um pouco mais do José Siqueira. Porque, pra mim, ele é
1179 importante nessa época porque você chegou no Brasil e
1180 você chegou na OSB, depois você tocou na OSB, e foi
1181 fundada por ele, o Ordem dos Músicos e outras
1182 instituições, assim.

1183 *Botelho:* O Siqueira era uma pessoa muito controversa, mas era
1184 gente muito boa. Eu convivia muito com ele, e ele
1185 estava sempre disposto a ajudar, colaborar, qualquer
1186 coisa falava com ele, "não, não tem problema isso aí, a
1187 gente conserta". Sempre calmo, tranquilo, nunca vi ele
1188 zangado. E, uma vez, eu estava tomando cafezinho com
1189 ele lá no Edifício Marquês de Herval, aquela entidade
1190 que ele criou, a Associação dos Músicos do Brasil, né,
1191 e nós tomando cafezinho lá em baixo, porque eu ia dar

1192 aula no Villa-Lobos, e, eu não sei se eu já contei essa
 1193 estória do Lampião?

1194 *Cosme:* Não, ainda não.

1195 *Botelho:* Então, o que que acontece, acho que falou, aí a gente
 1196 desceu e estávamos conversando e ao nosso lado tinha um
 1197 senhor baixinho, parrudo, e cara já naquela época de
 1198 seus perto oitenta e tantos anos, e eu tava lá "maestro
 1199 Siqueira porque não sei que", aí ele virou pra gente e
 1200 disse assim: "dá licença, você que é o maestro
 1201 Siqueira?", aí ele disse: "sou", "mas eu sou seu
 1202 conterrâneo, sou paraibano e sempre ouvi falar no
 1203 senhor e eu tinha uma vontade de conhecê-lo e conheci
 1204 agora, como é que vai o senhor? prazer", aquela estória
 1205 toda e me apresentou ele, "olha, esse é meu amigo,
 1206 músico", e, passado um pouco ele disse assim: "e o
 1207 senhor, o que está fazendo aqui no Rio de Janeiro?",
 1208 "ah, eu vim aqui, estamos escrevendo um livro com um
 1209 repórter", aquele (Fernando) Morais não sei que, que
 1210 fez Olga e outras coisas mais, aqueles livros, aquelas
 1211 reportagens, "porque eu sou o, tenho de me encontrar
 1212 daqui a pouco, eu era o comandante da volante que
 1213 prendeu e matou Lampião", aí eu quando era criancinha
 1214 eu tinha lido em Portugal e sabia que ele tinha um
 1215 apelido que era o Galinha, tenente Galinha, no livro,
 1216 eu disse: "o senhor que é o tenente Galinha?", ele diz:
 1217 "às suas ordens" (risos), e começou, contou alguns
 1218 detalhes e quando ele foi, "eu tenho de sair que eu
 1219 tenho um encontro com ele e tô atrasado", "tá bom,
 1220 prazer", quando ele saiu o Siqueira olhou pra mim, ele
 1221 era baixinho, forte, disse assim: "ó, oh Botelho, você
 1222 acredita que esse senhor aqui prendeu e matou Lampião?
 1223 (risos) esse tampinha, tampinha (risos)", era bem forte
 1224 (risos). E outras coisas mais que ele contava. Ele
 1225 contava que uma vez que estava com a mulher dele lá,
 1226 naquele tempo João Pessoa o aeroporto era de madeira
 1227 como era o de Curitiba e outros mais que eu conhecia,
 1228 ele levou a dona Alice, que era a esposa dele, para
 1229 conhecer a Paraíba, para conhecer João Pessoa. Ela
 1230 olhou assim, "mas José, ihh só tem gente feia aqui
 1231 nessa terra" (risos), e um cara que estava passando
 1232 ouviu isso e disse: "e tá chegando mais" (risos)

1233

1234 *Cosme:* Chegando mais um (risos)

1235 *Botelho:* "tá chegando mais". Ele contava muitas coisas
 1236 engraçadas que, ele era muito muito dado, cativava as
 1237 pessoas, tinha um temperamento de ajudar todo mundo.
 1238 Tava sempre pronto, qualquer coisa que, qualquer
 1239 dificuldade que houvesse, ele estava na linha de frente
 1240 combatendo isso. E, mas como ele falava o que pensava,
 1241 e a elite da época, musical, não gostava de, ele era um
 1242 nacionalista brabo, daquele de quatro costados, e as
 1243 músicas brasileiras, aí esses solistas que ainda
 1244 existem até hoje que vivem na Europa, brasileiros, e

1245 quase não tocam música brasileira, se beneficiaram do
1246 aprendizado aqui, que a nação deu pra eles, foram se
1247 aperfeiçoar em outro lugar depois, e ficaram lá e a
1248 música esqueceram um pouquinho, então vêm aqui pra
1249 ganhar uns trocadinho aqui no Brasil.

1250 *Cosme:* Uma coisa interessante é justamente, você veio aqui
1251 também num momento que, chegou no Brasil num momento
1252 que é, o nacionalismo, a construção da nacionalidade
1253 identidade brasileira estava sendo bem forte,
1254 especialmente vindo lá da Semana de Arte Moderna e
1255 depois passou pelo populismo de Getúlio Vargas

1256 *Botelho:* É, mas eu vim pr'aqui e fiquei aqui.

1257 *Cosme:* Eu sei, é. E os compositores começaram, estavam
1258 desenvolvendo a linguagem brasileira

1259 *Botelho:* É, pois é.

1260 *Cosme:* Quando você chegou estava no auge isso, você pode

1261 *Botelho:* Estava começando os movimentos, praticamente começou
1262 com aquele Mario de Andrade, né

1263 *Cosme:* É, Mario de Andrade, é

1264 *Botelho:* Não é do meu tempo, eu não conheci ele

1265 *Cosme:* Ele morreu em 45

1267 *Botelho:* Eu não cheguei a conhecer ele não. Quando ele morreu eu
1268 tinha catorze anos, tava em Portugal.

1269 *Cosme:* Mas, por exemplo, o Camargo Guarnieri era discípulo
1270 dele assim.

1271 *Botelho:* Era, era. Então a gente conhecia pessoas que conviveram
1272 com ele, aquele

1273 *Cosme:* O Mignone também.

1274 *Botelho:* O Mignone, aquele, o Sousa Lima, pianista e maestro
1275 importante de São Paulo.

1276 *Cosme:* Havia discussão disso, de tocar música brasileira?

1277 *Botelho:* Talvez não houvesse a discussão, mas havia o
1278 entendimento que a gente devia tocar a música que os
1279 outros não tocavam. Porque que vamos dá ênfase à música
1280 estrangeira quando tem todo o mundo tocando. E tem
1281 outra coisa, você vê o fenômeno que eu estou sabendo
1282 recentemente que entidades, o Villa-Lobos doou os seus
1283 direitos autorais, a maioria deles, para a Academia
1284 Brasileira de Música, e o que eles recebem de direitos
1285 autorais lá fora é muito mais do que recebem aqui no
1286 Brasil, quer dizer, ele é mais tocado lá fora do que
1287 aqui. E ele é brasileiro. E não é só ele, é outros
1288 mais. Os compositores atuais têm alguns que eu toco, o
1289 Murilo Santos, ele escreveu uma peça, Pequena Peça
1290 Brasileira para clarinete solo dedicada a mim, tem esse
1291 Randolph Miguel escreveu uma peça muito bonita, dedicou
1292 a mim e ao Devos (risos), pode ser tocada no fagote,
1293 chama-se, esqueci o nome, mas está no disco. O
1294 Guilherme Bauer está escrevendo para clarinete solo,
1295 nesse disco vai sair até uma gravação, quem fez foi o
1296 Paulo Sérgio (Santos), que eu já estou com problema de
1297 visão, não dá para ver direito. E

- 1298 *Cosme:* Se lembra daquela estória que você contou do José
1299 Siqueira que você mandou, ele fez um carimbo e depois
1300 você pediu
- 1301 *Botelho:* Ah, pois é. É, eu
- 1302 *Cosme:* Que tal a gente ampliar a partitura pra você?
- 1303 *Botelho:* Mas é diferente pra escrever e pra tocar. É diferente.
- 1304 *Cosme:* A gente amplia, faz
- 1305 *Botelho:* É, mas você tem de andar com, tem que ler mais rápido e
1306 então aí atrapalha, porque o meu problema não é, não é
1307 só ampliar, ampliar, eu vejo, boto a partitura, eu vejo
1308 aqui, mas eu não posso tocar com a partitura aqui
1309 (Botelho aproxima muito a partitura dos olhos),
1310 entendeu? Então, é uma série de fatores. Ele estava em
1311 casa, ele tinha tido um derrame, o segundo derrame, o
1312 primeiro ele venceu bem, o segundo, ele ficou com a mão
1313 direita inutilizada, dobrou pra dentro e ele não
1314 conseguia abrir a mão. Ele dizia, eu fui visitá-lo,
1315 "está tudo na minha cabeça, eu não consigo escrever",
1316 "escreve com a mão esquerda", "ah eu não consigo, com a
1317 mão esquerda não dá", "sim, dá sim", "eu não acerto a
1318 pauta", "o senhor quer ver?", eu peguei um papel e
1319 escrevi assim uma pauta bem grande, "olha, aqui você
1320 não vai errar", "é, boa idéia, oh Alice vem cá, olha a
1321 idéia do Botelho". Então, dias depois eu voltei lá, a
1322 esposa tinha mandado fazer um carimbo do tamanho dessa,
1323 desse papel e fazia pum (risos), umas três ou quatro
1324 pautas aí e ele escreveu. A primeira peça que ele
1325 escreveu nessa fase foi uma peça para clarinete solo
1326 que está no disco.
- 1327 *Cosme:* Dedicada ao
- 1328 *Botelho:* Dedicada a mim como tudo que ele escreveu, a mim e ao
1329 Devos. O Concertino pra Clarineta e Orquestra foi pra
1330 mim, o de fagote foi pra ele, para o Devos. E tudo
1331 assim, as três peças, os três estudos para clarineta e
1332 piano, dedicada a mim. Tudo, tudo. Clarinete solo,
1333 ahhh, tudo assim. Não tinha nada que fosse escrito que
1334 não fosse dedicado a mim.
- 1335 *Cosme:* E você teve carreira internacional, você chegou a tocar
1336 fora?
- 1337 *Botelho:* Ah, muitas vezes, especialmente com música de câmara e
1338 com a Orquestra Sinfônica Brasileira eu viajei o mundo
1339 inteiro, o mundo inteiro não, é força de expressão, a
1340 Europa, os Estados Unidos e o Canadá, nós fomos
- 1341 *Cosme:* Certo, e América Latina também.
- 1342 *Botelho:* E América Latina. Agora, como solista eu me apresentei
1343 em Portugal, me apresentei em vários países da América
1344 do Sul, ah, e no Brasil inteiro.
- 1345 *Cosme:* Certo, conhece tudo.
- 1346 *Botelho:* Cada lugar que eu ia tocar que as pessoas, como eu
1347 disse antes, não sabiam que o clarinete podia tocar
1348 música clássica, pensavam que só tocava chorinho
1349 (risos).

- 1350 *Cosme:* Uma coisa que me interessa também é a parte política,
1351 assim, você chegou aqui em 52, foi no segundo governo
1352 Vargas
1353 *Botelho:* Vargas
1354 *Cosme:* 53, né, que você chegou?
1355 *Botelho:* Dezembro de 52, 7 de dezembro.
1356 *Cosme:* Estava ainda o governo Vargas, depois veio, parece, o
1357 Juscelino, depois o Janio
1358 *Botelho:* Não, mas o Janio foi antes do Juscelino.
1359 *Cosme:* Não, o Janio foi depois. Depois de Juscelino, depois
1360 veio o Jango, aí, ditadura.
1361 *Botelho:* Ah, sim. Tem razão.
1362 *Cosme:* Aí, você poderia falar um pouquinho do ambiente? Você
1363 se lembra?
1364 *Botelho:* O ambiente era, o ambiente, você para ter uma idéia, no
1365 governo Sarney a inflação era de 80% ao mês, né, e o
1366 povo convivia com isso. Só que quando era dia de
1367 pagamento era uma corrida para o supermercado para
1368 comprar, porque no dia seguinte. Uma vez eu fui comprar
1369 uma dúzia de bananas aqui numa loja e, comprei na
1370 sexta-feira, por exemplo, e paguei, vamos imaginar, 100
1371 cruzeiros, vamos imaginar, na segunda-feira eu fui
1372 comprar outra dúzia de bananas lá e eles queriam 300.
1373 Eu disse assim: "pérra, 200% de inflação?", aí eu fiquei
1374 com raiva
1375 *Cosme:* Na banana? (risos)
1376 *Botelho:* Na banana, lá. O brasileiro teve uma fase muito, em que
1377 o povo brasileiro se adapta muito facilmente às coisas,
1378 né, então o que que eu fazia? Eu entrava ali perto da
1379 Praça da República, naquelas ruas ali, eu comprava, por
1380 exemplo, uma caixa de sabonetes, tinha 90 sabonetes, eu
1381 naquele dia eu lucrava o desconto, que era mais barato
1382 que comprar individualmente no supermercado e, o tempo
1383 que duravam os sabonetes em minha casa, eu ia me
1384 safando da inflação. Então, com tudo que não era
1385 perecível, eu fazia assim. Pasta de dentes, eu não
1386 comprava uma, comprava um pacote com duas dúzias de
1387 pastas de dentes e assim o povo fazia.
1388 *Cosme:* Mas, nesse período inicial que você chegou, teve um
1389 governo que te agradou mais, vamos dizer, tinha o
1390 governo do Vargas, depois foi Juscelino, depois Janio e
1391 Jango.
1392 *Botelho:* Não, o governo do Juscelino me agradou também, eu acho
1393 que ele só cometeu um erro, ter levado, quando disseram
1394 que ele ia fazer a capital em Brasília eu achei que era
1395 um retrocesso na vida do Brasil. Hoje, esses colegas
1396 não entenderam na época, mas entenderam agora. Todos os
1397 governos do mundo têm o seu governo central junto do
1398 povo, ali em Brasília, a grande maioria é funcionário
1399 público. Você se disser assim: "ó o ladrão", ninguém
1400 vai te ouvir daqui. Eu estava no Teatro Municipal e
1401 acabava o ensaio e tinha colegas que moravam no Catete,

1402 eu disse: "ué, não vai pra casa?", "ah não adianta eu
1403 ir pra casa, tem comício, comício lá na porta do
1404 Palácio e eu não consigo passar". Hoje, deitam e rolam
1405 lá em Brasília e não se tem controle sobre isso.

1406 *Cosme:* E pra música, algum te agradou mais, desses governos?
1407 *Botelho:* O Juscelino criou a Sinfônica Nacional, foi no governo
1408 dele, mas, na ditadura, aquele primeiro dita(dor), foi
1409 o general Castelo Branco, ele criou a Fundação da
1410 Orquestra Sinfônica Brasileira que naquele época estava
1411 morrendo, mas tudo foram pequenas coisinha que fizeram,
1412 não houve coisas de vulto, até hoje você não vê, a não
1413 ser o Teatro Municipal no Rio que está segurando as
1414 pontas aqui e a OSESP em São Paulo. Em termos globais
1415 que abranja o Brasil inteiro, é sempre, são iniciativas
1416 isoladas. Hoje as orquestras no Brasil é capaz de ter
1417 umas cinqüenta orquestras sinfônica, mas a maioria paga
1418 mal, não tem apoio dos governos porque os nossos
1419 políticos, o máximo que eles entendem, em matéria de
1420 música, chegam até Gal Costa e olha lá (risos), daí pra
1421 cima não entendem mais nada. Nos jornais têm
1422 declarações ridículas, trocam, chamam trombone à
1423 trompa, nunca vão num concerto, nunca aparecem, nunca,
1424 não têm quase que incentivo nenhum, existem panelinhas
1425 que dominam aquilo lá e, o que acontece, somos nós que
1426 fazemos movimentos aqui em baixo e arranjar patrocínio,
1427 arranjar patrocínio num banco, em alguma coisa
1428 particular e faz as coisas. Eles fazem mais que o
1429 próprio governo.

1430 *Cosme:* Tinha alguém nessa época, lá nos 50, que agitava isso?
1431 Que você via que estava interessado em fazer? Roberto
1432 Marinho, não sei se ele ajudou?

1433 *Botelho:* Não, não. O Roberto Marinho só fez aquilo que eu te
1434 falei antes. Ele falou com o Siqueira, "por que é que
1435 não temos uma orquestra igual àquela que estava tocando
1436 no Teatro Municipal (em 1940 tocaram no Rio a Orquestra
1437 da NBC regida por Arturo Toscannini e a Youth American
1438 Symphony regida por Leopold Stokowsky)?" E o Siqueira
1439 pediu, "se você me dá dez por cento do que", foi o que
1440 me contou o Siqueira, "do que você dá espaço em teu
1441 jornal que dá para o futebol, nós teremos uma
1442 orquestra". E nasceu a Sinfônica Brasileira assim.
1443 Agora as iniciativas, por exemplo, a Sinfônica Nacional
1444 começou aos trancos e barrancos, num vai, não sai, não
1445 sai, e tivemos um colega que era o José Epaminondas de
1446 Souza que foi que lutou tremendamente, foi em Brasília,
1447 fazia o diabo, correu, deu a vida dele por esta
1448 orquestra. Ele, acho que o infarto que matou ele, o
1449 segundo, foi todas essas aporrinhações que ele teve.

1450 *Cosme:* Me dá um minutinho só. (E desliguei o gravador)

1451 *Botelho:* Epaminondas foi em Brasília com o professor Rubens
1452 Brandão, trompete, que é um homem muito forte, e com o
1453 projeto para entregar, mas todo mundo em volta do

1454 (José)Sarney e não conseguia entregar pra ele o
1455 projeto. Aí, o que que ele fez? Quando ele estava vindo
1456 do lado do Palácio (da Alvorada), o Rubens pegou o
1457 Epaminondas e levantou ele no ar assim, e ele disse:
1458 "Presidente, está aqui o projeto da Sinfônica
1459 Nacional", ele pegou e deu pro assessor dele (risos).
1460 Assim, os nossos políticos todos nem estão querendo, e
1461 outra coisa, por exemplo, são tão mal, não sei se todo
1462 mundo, aqui todo mundo diz "de médico e louco todos nós
1463 temos um pouco", eu acrescentaria "médico, músico e
1464 louco todos temos um pouco". Por exemplo, o cara dá
1465 palpite no lugar que ele não conhece. Eu tava te
1466 dizendo, no jornal tinha um cara tocando trompa e o
1467 repórter escreveu: "tentou tirar um som do trombone". É
1468 a mesma coisa que você dizer que é um avião e botar um
1469 carro voando lá em cima e tem um avião passando lá, não
1470 tem nada a ver uma coisa com outra. Então, "vamos fazer
1471 uma orquestra?" Um cara lá, um político disse: "ah,
1472 vamos. Olha, aqui perto de minha casa tem um senhor que
1473 é mestre da banda. Ele é espetacular". E o cara mal
1474 sabe ler música. Chamam ele pra fazer a orquestra, mas
1475 vai nascer já torto, então não consegue sobreviver.
1476 Porque nasce torto. Ele não chega perto e diz assim:
1477 "vamos trazer aqui uns músicos, um grupo de músicos que
1478 vão dar uma idéia de fazer uma orquestra". Em Goiânia,
1479 uma vez eu fui lá tocar um recital, com a Laís de Souza
1480 Brasil (pianista), o Secretário de Cultura no convidou
1481 para almoçar e "eu quero fazer uma orquestra", eu disse
1482 pra ele, "o senhor pra fazer uma orquestra precisa ter
1483 muito dinheiro, porque senão o senhor vai trazer
1484 músicos de fora, porque você não tem eles aqui, vai
1485 ficar uma confusão. Porque você não começa com um
1486 quarteto de cordas, um quinteto de sopros, coisa
1487 assim?". Eu não sei o que aconteceu, só sei que hoje em
1488 Goiânia tem duas orquestras sinfônicas. Mas começou
1489 assim. Ouviu a minha opinião. Então, agora eu não, de
1490 qualquer jeito é
1491 *Cosme:* É trazendo um bom quarteto de sopros, um quinteto de
1492 sopros, um quarteto
1493 *Botelho:* Já começa
1494 *Cosme:* Já começa alguma coisa.
1495 *Botelho:* Eu acho que os nossos políticos não estão nem aí pra
1496 isso. Não ligam muito pra isso. Tem um ou outro
1497 *Cosme:* Essa é a sensação que você sempre teve
1498 *Botelho:* É. Teve um que já morreu que é o Artur da Távola que
1499 fez aqui um movimento muito grande, mas só apresentando
1500 na emissora do Senado os concertos que às vezes
1501 aparecem na televisão, mas também não vi ele fazer, que
1502 eu saiba, alguma coisa no sentido de "vamos fazer um
1503 movimento como fizeram na Venezuela" que hoje as
1504 orquestras são espetaculares na Venezuela porque
1505 começou embaixo, na juventude, verba pra fazer

1506 orquestras juvenis. Aí que hoje, a sinfônica na
1507 Venezuela dá um show de de
1508 *Cosme:* Competência.
1509 *Botelho:* De competência, de grandes orquestras sinfônicas.
1510 Contam com o trabalho de alguém lá, que tem uma boa
1511 idéia. Isso que o Brasil precisa fazer também. E pode
1512 fazer e vai dar um estouro danado em curto tempo. Do
1513 jeito que está, está evoluindo
1514 *Cosme:* Tem em São Paulo alguma coisa parecida.
1515 *Botelho:* É, mas isso tinha de ser feito em âmbito nacional. Do
1516 jeito que está, você hoje abre um concurso para uma
1517 orquestra, eu faço parte do júri para esses concursos,
1518 e você vê quatro, cinco, dez caras tocando cada
1519 instrumento muito bem. No meu tempo de Teatro
1520 Municipal, onde eu tinha trinta anos, havia 25 vagas 30
1521 vagas e só se preenchiam oito vagas, não tinha
1522 qualidade pra entrar o resto. Hoje, não acontece mais
1523 isso. Imagina se houvesse o apoio público. Fazem CPMF
1524 pra saúde e dá esse problema. Se fazem uma coisa pra
1525 música aqui vai ficar a mesma coisa, porque está na mão
1526 de político.
1527 *Cosme:* E me diz uma coisa, valeu a pena esses 50 anos de
1528 música no Brasil?
1529 *Botelho:* Ah, valeu.
1530 *Cosme:* Porque você está aqui tem mais de 50 anos.
1531 *Botelho:* Valeu a pena porque, por exemplo, foi aqui que eu
1532 eduquei meus filhos e constituí a minha família. Fiz
1533 meus amigos. Criei meus filhos. Eu fiz alunos e fiz
1534 alguma coisa de bom para esse país aqui, pro Rio de
1535 Janeiro, principalmente. Alguma coisa que está
1536 acontecendo, eu colaborei muito. Principalmente, pra
1537 que a música brasileira não morresse.
1538 *Cosme:* E quais os amigos que você trouxe? Suas primeiras
1539 relações de amizade na orquestra que você traz até
1540 hoje, quais foram?
1541 *Botelho:* Ah. No fagote, o Devos. O Freitas, o José Carlos.
1542 Muita, muita gente. O Virgílio Arraes, o (Alfredo)
1543 Vidal, o (João) Daltro, violinista, Márcio Mallard,
1544 Watson Clis. Ihhh, uma quantidade grande. Alguns já
1545 morreram, recentemente o Jorge Kiesler morreu,
1546 infelizmente coitado, era um bom músico. Mas a vida é
1547 assim, também um dia vai chegar a minha vez e, eu já
1548 estou com oitenta quase.
1549 *Cosme:* Então parabéns. Obrigado.
1550 *Botelho:* De qualquer jeito, eu sou muito
1551 *Cosme:* Sei que o seu aniversário é 24 de fevereiro, e eu vou
1552 estar aí, comendo um pedaço de bolo.
1553 *Botelho:* Mas a única coisa que eu aconselho é que, se você
1554 estiver sempre com a mente pensando em construir alguma
1555 coisa, ou algo, você não pensa em besteira. Então você
1556 vive feliz com isso. Um dia, o ex-presidente da
1557 Academia Brasileira de Música, que era aquele

1558 compositor, Tacuchian, Ricardo Tacuchian, ele disse em
1559 uma entrevista que eu fiz lá que eu era uma pessoa
1560 feliz, porque eu era uma pessoa que vivia em paz porque
1561 eu não tinha nenhum problema, só construí coisas que eu
1562 não tenho nada a me arrepender. Ele disse assim: "vamos
1563 arranjar uma verba pra fazer o filme 'O clarinetista
1564 feliz'". (risos) E eu sou feliz. Estou bem casado,
1565 estou com filhos espetaculares, minha mulher, eu sempre
1566 falo que a melhor coisa que eu fiz na minha vida foi,
1567 duas coisas, uma foi largar de fumar, e outra foi casar
1568 com minha mulher. Eu tenho amigos, você é um deles, é
1569 um amigo que não veio da orquestra, mas veio da parte
1570 didática. E o Paulo Sérgio, outros, ihhh, e tanta
1571 gente.
1572 *Cosme:* Mas nós tocamos um pouco lá na OSN, juntos=
1573 *Botelho:* =É, tocamos um pouco.
1574 *Cosme:* Um ano talvez.
1575 *Botelho:* É. O Elione (Medeiros), o fagotista. Tem grandes
1576 músicos, tem ainda o Svab, Kleber (Veiga), Moacyr, e
1577 outros mais por aí afora. Outros já foram, o Jaioleno.
1578 São grandes amizades que eu tenho até hoje.
1579 *Cosme:* Parabéns aí pela trajetória.
1580 *Botelho:* Obrigado.

ANEXO 2

ENTREVISTA-PILOTO DE JOSÉ BOTELHO

Concedida em 16 de maio de 2010

01 *Cosme:* Qual a sua primeira lembrança em relação à música?
02 *Botelho:* Minha família não tem nenhum músico. Nada. Tem tudo
03 quanto é, atualmente têm até empresários, tem
04 enfermeira chefe lá em Portugal, uma sobrinha minha,
05 psiquiatria. E eu, eu me lembro. Eu tenho uma memória
06 lá pra trás, hoje eu estou meio esquecido, mas eu me
07 lembro de muita coisa. Eu, quando era criança, uma vez
08 eu estava acompanhando a minha irmã ouvindo o rádio e
09 eu gostei da música e queria que repetisse outra vez.
10 Eu chorei porque não conseguia fazer repetir, e minha
11 irmã me convenceu que não podia fazer na rádio isso. E
12 uma vez eu estava na, Portugal gostava muito de música
13 e uma banda de música chegava lá, meu pai era sócio
14 benemérito da banda e todo ano, no aniversário da
15 banda, a banda vinha e parava na porta do meu pai, onde
16 eu morava, e marchando, mas aí parava, tocava uma parte
17 do dobrado e ia andando, fazia a volta no quarteirão. E
18 eu quando via aquilo saía correndo pra ouvir a banda.
19 Aí eu ouvi um barulho assim tchin, tchin, tchin, tchin,
20 mas eu tinha dois, três anos de idade por aí assim, no
21 máximo quatro anos de idade, eu me lembro de mamar
22 ainda, não sei o gosto que tem o leite, mas me lembro
23 de mamar (risos). Então, o que acontece, eu ouvia
24 aquele tchin e via o bumbo tocando tchin, então quando
25 eu via o bumbo tocar, no lugar onde a baqueta bate fica
26 escuro um pouco manchada, eu pensava que era quando o
27 bumbo batia ali fazia tchin, tchin. Aí eu tinha um
28 bumbo pequenininho, uma caixa que me deram de presente,
29 eu pum batia e não dava aquele som e, eu me lembrei
30 dessa mancha, peguei um carvão, um troço, risquei de
31 preto e bati pum, não saía prato, não saía nada. Aí
32 minha irmã, minha irmã foi minha segunda mãe, mais
33 velha que eu uns quinze anos, e, e então ela me
34 explicou como é que era, pegou duas tampas de panelas
35 dizendo que é um instrumento que faz assim, mas o som
36 não é o mesmo! Você veja que já naquele tempo eu tinha
37 um bom ouvido porque ela mostrou como o prato tocava,
38 mas o som não era o mesmo. Eu tinha ouvido. Então ela
39 me explicou: "quando a banda passar daqui a alguns dias
40 você vai ver!". Eu esqueci o assunto, até que um dia a
41 banda voltou lá outra vez e a minha irmã me pegou no
42 colo e disse "ó, olha lá" e tchin, tchin eu vou tocar
43 isso, eu vou ser músico, vou tocar prato (risos). E é
44 por isso, talvez, que eu tenho uma certa admiração e
45 respeito pelo percussionista.

ANEXO 3

ENTREVISTA DE ODETTE ERNEST DIAS

Concedida em 19 de novembro de 2010

- 01 *Cosme:* Como foi o seu primeiro contato com a música?
- 02 *Odette:* Você estava falando de família. Justamente é muito
03 importante porque o meu primeiro contato com a música
04 realmente foi com a família, foi dentro de casa, né?
05 Agora tenho de falar, por exemplo, como era a minha
06 casa. A minha casa, por exemplo, era. Eu nasci a Paris
07 em 1929. Então, Paris capital da França. Mas a minha
08 casa não era uma casa representativa da França. Por
09 que? Porque o meu pai era um caminhante, um andarilho,
10 um aventureiro. Meu pai era da Ilha Maurício, uma ilha
11 do Oceano Índico. E o meu pai era uma pessoa assim,
12 morena, mestiça, misturado de indiano com *malgache*.
13 Quer dizer, Madagascar do lado da mãe. Madagascar é
14 considerada hoje África; era Índia. Então porque a Ilha
15 Maurício no Oceano Índico. Bem, eu vou falar um pouco
16 assim para explicar um pouco a minha atitude.
- 17 *Cosme:* Não, não tem problema.
- 18 *Odette:* A Ilha Maurício inclusive eu estou querendo ir lá agora
19 nas férias é um pouco longe. Já fui uma vez num
20 congresso. É uma ilha no meio do Oceano Índico, entre
21 Madagascar e a Índia, que tem uma população muito muito
22 misturada, porque a população da Ilha Maurício. A ilha
23 Maurício foi descoberta em 1500, como o Brasil.
24 Descoberta primeiro por portugueses. Não tinha ninguém
25 na ilha, só tinha bicho, tinha um pássaro chamado o
26 Dodô, que já desapareceu, parecia o parrot grande assim
27 (fez um gesto com as mãos, de baixo para cima).
- 28 *Cosme:* É, eu já vi. Eu já ouvi falar.
- 29 *Odette:* Dodô. Então chegaram lá, mas os portugueses só ocuparam
30 o porto e foram embora. Depois vieram os holandeses.
31 Bom, tem até um livro aqui sobre a Ilha Maurício.
32 Durante um certo tempo. Foram embora também. E
33 Maurício, por causa de Maurício de Nassau. Depois
34 vieram os franceses, estão desde o século XV, XVI e
35 XVII, até o início do século XIX, a ilha era francesa,
36 chamava Île de France, era uma colônia francesa.
37 Depois, por causa das guerras de Napoleon, a ilha
38 passou para as mãos dos britânicos. Meu pai nasceu
39 britânico. Hoje em dia, desde 1968, é uma república.
40 Mas a população, é uma ilha, a divisa da ilha chama-se,
41 vou usar o meu latim "Stella Clavisque Maris Indici",
42 "A estrela e a chave dos mares das Índias", mas porque
43 isso aqui, porque a capital da Ilha Maurício, Port
44 Louis, é um dos melhores portos do Oceano Índico. Então
45 ali tinha um tráfico de escravos, de contrabandistas,

46 de corsários, de piratas, e ao mesmo tempo as
 47 populações que vinham da Índia, não vou fazer a
 48 história da ilha, mas são vários ciclos de migração. Os
 49 franceses, os descendentes de colonos franceses, e
 50 misturados. Teve escravatura também, os escravos na sua
 51 maior parte vinham de Madagascar ou de Moçambique, eram
 52 africanos e depois teve uma migração muito grande de
 53 indianos, porque a ilha se dedicou a uma monocultura da
 54 cana de açúcar. Então teve chineses e tudo. Então uma
 55 mistura e inclusive a ilha hoje em dia tem três línguas
 56 oficiais. Tem o inglês porque foi colônia britânica,
 57 tem o francês, tradicionalmente, a ilha vai ter quatro
 58 línguas, tem o híndi, que é a língua oficial da Índia,
 59 mas com raiz no hindustani, no tamir, tem uma língua
 60 também, tem o créole francês como tem um créole também
 61 mais oriental da população mulçumana. Então tem muitas
 62 religiões, tem muita, você chega lá é uma miscelânea.
 63 *Cosme:* É independente agora.
 64 *Odette:* Agora é independente. E agora saiu até uma reportagem
 65 aqui, agora virou muito turística. Basicamente a ilha
 66 vive do movimento de turismo até de luxo. Está um pouco
 67 desvirtuada talvez, não? Eu não sei. Então essa, o meu
 68 pai era um homem assim, moreno, traços assim, depois
 69 tem até um retrato que eu vou mostrar para você, traços
 70 que parecia até com o Gandhi com traços mais oriental.
 71 Pele morena né, a mãe dele era tipo mulata assim, mas
 72 mulata com traço assim um pouco orientalista, porque na
 73 Madagascar também tinha uma *mêlange* mistura com malásio
 74 e o pai, bem o pai não sei. E ele, o meu pai perdeu os
 75 pais muito cedo, graças à tuberculose, então ele ficou
 76 órfão com doze anos, mas foi criado por um tio e ele
 77 foi muito bem educado porque tinha um colégio muito
 78 bom, a tradição francesa do colégio, o colégio o
 79 Colégio Royal, os ingleses não modificaram. Os ingleses
 80 chegaram, tomaram a ilha, administraram, mas não
 81 mexeram na situação humana. Então o meu pai era muito
 82 culto, espantoso, estudou latim, grego, hindustani,
 83 francês perfeito, inglês, então depois de muitas coisas
 84 na vida dele, antes da primeira guerra, ele já tinha
 85 seus dezoito vinte anos, ele foi pra África do Sul
 86 atrás do Gandhi. Porque o Gandhi saiu da Índia para
 87 melhorar a situação dos imigrantes indianos na Índia,
 88 na África do Sul.
 89 *Cosme:* O Gandhi era advogado.
 90 *Odette:* Era advogado, então, então era muito violenta. Então
 91 tinha um grupo de jovens professores que se entusiasmou
 92 e foi atrás dele na cidade, principalmente de Durban
 93 que era a cidade mais racista da África do Sul. E meu
 94 pai foi nessa leva como professor, foi até diretor de
 95 uma escolinha pra imigrantes indianos, porque ele
 96 falava hindustani. Veio a guerra, ele voltou, ele
 97 serviu um pouquinho no exército inglês na África e ele

98 veio depois à Europa para estudar medicina, 1920, logo
99 depois da guerra.

100 *Cosme:* Certo.

101 *Odette:* Estudou em Montpellier. Estudou na França. Parte na
102 França e parte na Inglaterra porque tinha convênio. Mas
103 ele, eu não sei exatamente porque, no final do curso
104 ele largou a medicina. Então ele foi para Paris, ele
105 andou na Europa toda, na Alemanha, na Suíça, tudo foi,
106 tradutor na Sociedade das Nações. Aí chegou em Paris e
107 encontrou a minha mãe, que era da Alsace. Minha mãe era
108 recém chegada a Paris, porque minha mãe nasceu na
109 fronteira da Alemanha, Alsace, que cada geração mudou
110 de nacionalidade. O pai dela nasceu francês e ficou
111 alemão porque é uma província muito rica na fronteira
112 da Alemanha.

113 *Cosme:* Muito disputada, né?

114 *Odette:* Muito disputada, muito rica, então a cada geração.
115 Minha mãe nasceu alemã, mas ela tinha uma irmã em
116 Paris, ela foi a Paris. Irmã mais velha, minha mãe era
117 a caçula de treze, foi morar com a irmã que ela tinha
118 um restaurante em Paris. Aí ela queria estudar mais
119 porque só tinha feito um curso primário, aquele negocia
120 de educação das mulheres, né. Estudou, foi estudar
121 inglês, e estudar também contabilidade. Então entrou no
122 curso e conheceu meu pai que estava dando aula de
123 inglês. Foi aí que começou a história toda. Quer dizer,
124 ela não tinha nada de parisiense nem ele.

125 *Cosme:* Certo.

126 *Odette:* Então, dentro de casa que que acontecia. Eu tive três
127 irmão né, agora só tenho um. Sou a única filha. Então o
128 meu pai, ele cantava muitas coisas da, depois tem até
129 umas gravações dele, a música, a música típica da
130 terra. Qual era a música da Ilha Maurício? A
131 influência, como no Brasil, da música do século XIX, a
132 música de salão, as moças tocavam piano, tocavam, eu
133 encontrei nos álbuns daqui no Brasil, as músicas que eu
134 sei a mãe de meu pai também tocou piano, porque ela
135 estudou pra ser professora e tudo. Ela morreu muito
136 nova, morreu tuberculosa, mas. Então tinha essa cultura
137 do século XIX, ela impregnou o mundo inteiro. Os países
138 colonizados, as Antilhas, o Brasil, a música do Caribe,
139 tudo, até mesmo dos Estados Unidos.

140 *Cosme* Tinha modinhas, essas coisas.

141 *Odette:* Principalmente a polka. A polka até tenho um livro aqui
142 sobre polka. A polka chegou em Paris mais ou menos em
143 1830, 1840 por ali, foi um furor, todo mundo dançando a
144 polka. Então a polka, a polka, a mazurca, todas essas
145 coisas, que vem da Polônia, se espalhou no mundo
146 inteiro. Porque o mundo começou a navegação a vapor,
147 companhia de ópera, a Ilha Maurício tinha um teatro
148 municipal, as pessoas tocavam piano, quer dizer, a
149 mesma coisa, uma coisa muito paralela com o Brasil.

- 150 Então tocava polka, tocava romances franceses, tinha
 151 também árias de ópera, então essa parte assim. Mas ao
 152 mesmo tempo tinha a música da ilha, sega, que é uma
 153 música de raiz africana e oriental, misturada, depois
 154 se você quiser ouvir eu tenho.
- 155 *Cosme:* Interessante que você disse no começo que a ilha não
 156 era habitada, no começo quando os portugueses chegaram
 157 lá. Então, quer dizer que depois foi habitada por muita
 158 gente e criou uma música própria.
- 159 *Odette:* Criou uma música própria. O segá, ele tem uns
 160 instrumentos de percussão que parecem com os
 161 brasileiros, tem uns instrumentos que são da Índia,
 162 nasceu dessa mistura, a base, realmente uma música pra
 163 dançar, que é uma música binária, a polka, essa aqui
 164 tem uma base como aqui no choro, no samba, no maxixe,
 165 tudo né. Então essa coisa aí, mas ao mesmo tempo, meu
 166 pai cantava em créole, em dialeto créole, que é um
 167 dialeto francês, uma língua de aproximação do
 168 colonizado para falar com o patrão. É um francês
 169 simplificado.
- 170 *Cosme:* Certo.
- 171 *Odette:* Mas com uma estrutura meio africana, de verbo e tudo.
 172 Aí a música que eu ouvia dentro de casa, na minha casa
 173 não tinha piano, não tinha rádio, não tinha toca-
 174 discos, não tinha nada. Era o meu pai cantando, às
 175 vezes coisas em *créole*, mas também cantando árias de
 176 ópera e a minha mãe cantava uns *lieder* em alemão,
 177 canção de natal em alemão alsaciano. As canções
 178 populares francesas, eu tive acesso na escola, entende?
 179 As canções tradicionais do folclore francesas. Na minha
 180 casa, no natal, a minha mãe cantava *Stille Nacht* em
 181 alemão (trata-se da tradicional canção **Noite Feliz**). O
 182 meu pai cantava coisas em *créole* e cantava árias de
 183 ópera. Então, em pequena eu cantava árias de ópera e de
 184 opereta assim, *Ne parle pas Rose, je t'en supplie*
 185 (*Odette* canta esse trecho da opereta), *Les Dragons de*
 186 *Villars*, que ele aprendeu na Ilha Maurício. Então, um
 187 outro assim. Como é que é? *Les Cloches* digadiga di ga
 188 digadiga da. Aprendi essas coisas, que eram da França,
 189 mas na boca de meu pai que era da Ilha Maurício.
- 190 *Cosme:* Vindos por outros caminhos.
- 191 *Odette:* É, por outros caminhos. Então, a primeira coisa musical
 192 assim lá em casa. Aí meu pai tinha tocado numa banda,
 193 clarinete. Então numa ocasião ele resolveu comprar uma
 194 clarineta de novo. Ele era perfeccionista, logo tinha
 195 que estudar, arrumou professor, método, ele ficava
 196 tocando em casa. Ele tocava umas músicas assim que são
 197 músicas de dança tarapapapapapapapapa pih rah, **La**
 198 **Marche des Petits Pierrots** que ele aprendeu na Ilha
 199 Maurício. Então eu ouvia umas músicas francesas via
 200 Ilha Maurício lá em Paris.
- 201 *Cosme:* Um pouquinho de sotaque.

202 *Odette:* Com sotaque, era. A minha mãe só cantava coisas, só
203 cantava em alemão. Porque quando ela, ela falava
204 francês com sotaque germânico muito forte. Meu pai
205 tinha um leve sotaque créole, meio arrastado, mas o
206 francês dele era perfeito. Ele falava francês muito
207 melhor do que a minha mãe. Minha mãe pensava em alemão.
208 Então era o ambiente. Mas a música, a primeira coisa
209 que eu cantei no colo de meu pai, cantei umas canções
210 assim. O meu irmão mais velho, a gente fazia duo. Essa
211 foi a primeira coisa com a música.

212 *Cosme:* Você é a filha do meio?

213 *Odette:* Sou do meio. Então a minha iniciação musical foi assim,
214 cantando. Aí ele, meu pai era muito à idéia de educação
215 e tudo. Isso é muito importante justamente na minha
216 questão com o Brasil. Acho que essa coisa, não foi uma
217 educação musical nem tipicamente francesa nem
218 acadêmica.

219 *Cosme:* Certo. [Acertando a câmera] Vai continuar gravando
220 agora.

221 *Odette:* Dá pra seguir bem, a minha fala?

223 *Cosme:* Dá, pode seguir.

224 *Odette:* Mas aí, era isso que eu ouvia e o que eu cantava. E o
225 meu pai tinha umas idéias também, não tinha dinheiro
226 nenhum, né, dava aula e tudo. Comprava livros, esses
227 livros que você viu aqui. A minha casa era uma coisa
228 assim, comprava, andava no sebo, comprava uns livros
229 bonitos. Eu tenho uns livros ali que são próprios para
230 criança. Eu li umas coisas pra criança, coisas muito
231 boas escrito em francês muito bom, esses livros. Livros
232 do século XIX com as gravuras, entende? Então, eu tive
233 uma sorte muito grande. Às vezes na escola eu não podia
234 comprar umas coisas mais modernas e tudo, mas toda
235 semana ele dava pro meu irmão, ele dava uns trocados
236 pra gente comprar um gibizinho.

237 *Cosme:* Muito bom.

238 *Odette:* (risos) A gente comprava um jornalzinho. Mas aí ele
239 logo arrumou um professor de canto quando eu era
240 pequena. Então o meu primeiro conhecimento da música
241 *Cosme:* foi através do canto.

242 *Odette:* Ele era uma pessoa assim, curioso, ele achava uma
243 pessoa na rua, achou um cara tocando violino na
244 esquina, ele viu pegou, botou dentro de casa, ficou
245 morando dentro de casa, um outro também, um rapaz
246 assim, ficou ensinando até as primeiras notas. Chamava
247 André esse rapaz, era quase um mendigo, ele achou,
248 pegava e levava, ele era uma pessoa assim. O Noel
249 gostou muito do meu pai, achou meu pai diferente, né. E
250 minha mãe.

251 *Cosme:* Então o seu desenvolvimento foi natural, para você
252 chegar na voz

253 *Odette:* a voz, depois comecei. Quando eu fui para a escola eu
254 já sabia escrever as notas, eu tinha um caderninho

255 assim. Então depois aí, ele arrumou uma professora, aí
256 ele comprou um piano, a primeira coisa. Era um piano
257 Pleyel, pequeno, antigo, muito bonitinho assim, mas
258 antigo. E arrumou uma professora, na ocasião eu tinha
259 oito anos, sete oito anos. Uma professora de piano que
260 foi uma professora de música para os meus irmãos,
261 Madame Marguerite Laeuffer Heumann, pelo nome, você vê,
262 ela era judia.

263 *Cosme:* Certo.

264 *Odette:* Uma mulher fantástica. Ela vinha em casa, ensinou tudo
265 pra gente. Teoria, ditado até de vozes assim, tocava a
266 quatro mãos, tudo.

268 *Cosme:* A curiosidade de vocês era natural, vocês não, tudo era
269 tipo uma festa.

270 *Odette:* Era uma festa, então as audições dela eram incríveis
271 porque Madame Heumann tinha sido o primeiro prêmio do
272 Conservatoire de Paris, ela tocava muitíssimo bem. Ela
273 tinha sido companheira, depois ela me falou, depois da
274 guerra, ela teve sorte, ela não morreu né, companheira
275 de Guiomar Novaes, ela foi aluna do mesmo professor que
276 se chamava (Isidore) Philipp, era húngaro, grandíssimo
277 professor de piano do Conservatoire de Paris. Ela me
278 falou depois que tinha uma menina brasileira. Então
279 ela, era uma festa quando ela vinha em casa, uma vez
280 por semana.

281 *Cosme:* Uma grande musicista, grande.

282 *Odette:* Ela ensinava tudo, as audições, e outra coisa, ela
283 tinha dois filhos, uma moça já e um rapaz que cantavam
284 assim, tipo assim em show, musical né. Então a filha
285 dava aula de dança pra gente. Entende? Sempre tinha um
286 número de dança, eu tinha umas roupinhas assim, nas
287 audições ela fazia um show, ela fez um show um ano da
288 Branca de Neve, eu fui a Branca de Neve. A minha mãe
289 fez a roupa, eu cantei, tinha um palco e tudo. Era
290 completo, como faz hoje em dia a minha filha com os
291 "Flautistas da Pro-Arte". É uma coisa desse tipo minha
292 educação musical.

293 *Cosme:* Eu achei interessante que você disse que seu pai não
294 tinha muitos recursos, mas ele agregava muitas pessoas
295 interessantes.

296 *Odette:* Ele agregava. Então ele levava, eu me lembro, ele me
297 levou pra ouvir um grande violonista, uma grande
298 violonista, a gente esta falando, Ida Presti, você
299 ouviu falar da Ida Presti?

300 *Cosme:* Acho que sim

301 *Odette:* E outro, (Alexandre) Lagoya não sei o que. Me levou
302 para ver uma harpista conhecida. Ele conhecia gente de
303 todo o tipo em Paris, desde o sapateiro, o jornaleiro,
304 o dono do barzinho e tudo. Ele tinha uma capacidade
305 assim muito grande de, fazia marcenaria e encadernação,
306 tudo tudo, uma capacidade muito grande, só não ganhava
307 dinheiro. Isso aqui, não deixou dinheiro nenhum, mas

308 deixou outras coisas né. Então, uma pessoa assim que
309 *Cosme:* Ele conseguia tudo através dos contatos, das redes dele
310 sociais.
311 *Odette:* É, inclusive da rua, entende, eu passeava com ele na
312 rua, a gente ficava olhando as fachadas, então, a
313 música entrou pra mim como uma parte dessa educação que
314 eu acho completa. Livros. Agora, ele não ficava atrás
315 da gente com negócio de notas na escola assim, ele
316 falava: "não, assim está bom, tudo bem, tudo bem, eu
317 vou assinar o boletim", mas ele insistia a questão da
318 gente tocar pra ele, entende, aí, a professora de
319 piano, o que que acontecia? Durante a guerra, com a
320 ocupação alemã, 1940, na ocasião eu tinha 11 anos, e
321 aí, até 42, em 42 foi quando começou a perseguição aos
322 judeus, massacre.
323 *Cosme:* Quando é que foi que a Alemanha invadiu a França?
324 *Odette:* Em 1940.
325 *Cosme:* Em 40, logo no começo da guerra.
326 *Odette:* Exatamente em junho. Então, invadiram a França toda
327 depois. E começaram a perseguição assim, primeiro,
328 obrigaram as pessoas, os rapazes, que estavam em idade
329 de serviço militar, tinham de servir na Alemanha, nas
330 fábricas para armamento, porque a Alemanha tinha na
331 frente na Rússia, não sei o que.
332 *Cosme:* A sua família sofreu? Os seus irmãos que eram mais
333 velhos tiveram de servir?
334 *Odette:* Não. O meu irmão mais velho era um pouquinho mais velho
335 do que eu, e depois ele fez a guerra, mas com 17 anos.
336 Agora, quem sofreu muito foi o pessoal da Alsácia, a
337 família da mãe, da minha mãe, obrigada a servir de novo
338 no exército alemão, (tinham nascido franceses) e
339 morreram na Rússia, dois primos meus morreram em
340 Stalingrado. Esse ano de 42, 43 foi um massacre na
341 Europa inteira e perseguição muito violenta contra os
342 judeus em Paris.
343 *Cosme:* Você percebia isso claramente.
344 *Odette:* Mas claro. Então, tem colegas meus de classe, né, de
345 Liceu que tinham de usar a estrela juif amarela, uma
346 estrela assim, tem umas colegas minhas que morreram na
347 câmara de gás, entende, colegas minhas foram deportadas
348 e o público, os alunos da madame Heumann, ela morava
349 perto, você conhece Paris, pouquinho?
350 *Cosme:* Eu conheço um pouco.
351 *Odette:* Perto da Bastille
352 *Cosme:* Place de la Nation e
353 *Odette:* Por ali, justamente, aquele bolo por ali na Bastille,
354 era um lugar de concentração muito grande de judeu, de
355 comerciante, tipo de um gueto. Tradição judaica de
356 comércio e tudo. Então, ela e o marido dela tinham um
357 comércio de móveis, então ela tinha dinheiro e eles
358 fugiram para a Suíça. Ela não morreu, voltou depois da
359 guerra, mas muita gente morreu assim, foi deportado.

360 Então, a gente, não tive mais aulas de piano, mas ela
361 *Cosme:* Certo, seus pais continuaram lá, eles viveram durante a
362 guerra
363 *Odette:* A mesma coisa. Durante a guerra, o Noel foi diferente
364 porque a família dele veio do norte também, sofreu
365 muito. Saíram do norte da França, porque os alemães
366 entraram, e ele ficou durante a guerra no sul da França
367 *Cosme:* Ele falou.
368 *Odette:* Perto de Toulouse, por ali. Então, foi diferente,
369 talvez não sofreram tanto aquela coisa. Nós ficamos em
370 Paris. O meu pai foi preso como britânico, depois foi
371 solto, mas ele era prisioneiro dentro de Paris. Tinha
372 de todo o dia se apresentar à polícia, porque
373 nacionalidade britânica de repente virou inimigo. Mas o
374 meu pai entrou na Résistance também, mais por
375 humanitário, porque ele não tinha nada nem contra
376 alemão nem contra ninguém. Mas então, essa coisa ali
377 da, a base musical que ela me deu, a Madame Heumann, de
378 leitura, eu tocava a quatro mãos com ela, a então, nas
379 audições também a gente cantava, botava eu e o meu
380 irmão fazendo duo, entende, era uma educação completa.
381 A audição dela era incrível, era uma festa, tinha
382 sorvete e tinha coisas, e ela tocava sempre, ela tinha
383 as mangas assim (*Odette* faz uns gestos com as mãos nos
384 braço, demonstrando manga bufantes desde os ombros)
385 *Lizst*
386 *Cosme:* Nas audições vocês conheciam outros alunos dela, ou
387 *Odette:* Todo mundo tocava.
388 *Cosme:* A audição era aonde?
389 *Odette:* Ela alugava uma sala
390 *Cosme:* Legal.
391 *Odette:* Ela alugava uma sala e tinha um lanche. Tinha uma
392 geladeira
393 *Cosme:* Tinha gente que você não conhecia e conhecia naquele
394 momento.
395 *Odette:* A família dos outros, os pais, os amigos. Nossa, era
396 uma festa incrível e tinha de tocar, desde o início.
397 Dois meses de piano eu já toquei. Mas, o que ela
398 ensinou, ela não, é uma coisa que muitas vezes as
399 pessoas me criticam, né, a questão puramente técnica,
400 né, ela não ficava muito, tinha escala assim, aquela
401 coisa toda, exercício, mas era muito de ler partitura,
402 de ler, tocava a quatro mãos com ela, entende,
403 percepção, fazendo ditado, duas vozes, até acordes,
404 tudo, então, eu tenho uma leitura, eu, no piano, é
405 porque eu não estudo, aí eu comecei a tocar sozinha.
406 Porque continuei, e aí, eu comecei flauta também, com
407 treze anos, aí meus dois irmãos, um foi pro violino o
408 outro pro violoncelo, então a gente tocava trio em
409 casa, assim, tinha um trio de (Joseph) Haydn, a gente
410 tocou o trio de Beethoven, mas tudo assim, mas meu pai
411 adorava aquilo.

- 412 *Cosme:* Esse começo com a música te deu algum retorno assim que
413 você precisou durante a guerra, assim, tipo ganhar
414 alguma coisa, tocar em algum lugar para ganhar
- 415 *Odette:* Ganhei alguma coisa, foi muito engraçado, eu era
416 menina, em 42 eu tinha 13 anos. Aí eu comecei a tocar
417 por minha conta, mas eu tenho uma leitura harmônica
418 muito boa, por exemplo, que me permite acompanhar os
419 meus alunos, quando eu não consigo fazer tudo, faço os
420 acordes, sempre tem de ter conhecimento da parte
421 inteira. Hoje de manhã mesmo dei aula, tem um homem que
422 vem lá, professor que vem de Barra do Piraí, então ele
423 traz uma partitura e já vou, a primeira leitura eu
424 sempre faço junto pra pessoa ter uma percepção, não
425 essa colagem de última hora, "agora eu vou colar a
426 parte de piano", não! Mas isso porque graças a ela
427 porque quando eu leio no piano e tem uma nota errada no
428 acorde eu sei imediatamente que está errada, agora, eu
429 não tenho técnica e também nunca tive coragem de me
430 dedicar à técnica de piano, porque não tinha mais
431 professor, mas eu poderia, né, mas na flauta eu sou um
432 pouco assim, pra mim me interessa muito pegar logo
433 alguma peça. Acho que o aluno, às vezes, é um erro meu,
434 eu fui até criticada com isso de não cobrar dentro da
435 aula escalas, aquela coisa, eu falei: "faça essa
436 escala, vocês estudam", eu acho que devem tocar a
437 escala de cor, fazer os acordes, tudo né, mas eu não
438 fico insistindo.
- 439 *Cosme:* Entendi, aquela coisa
- 440 *Odette:* Agora, agora essa questão que você falou uma coisa de
441 ganhar dinheiro. Um dia a minha mãe chega da rua, "ah,
442 tem uma vizinha ali, ela escuta você tocar piano e
443 tudo, e a filha dela é cantora, mas ela teve paralisia
444 e ela não pode sair de casa, ela queria que você fosse
445 lá tocar com ela". Bom, ela era mais velha, devia ter
446 uns vinte anos, eu tinha 13, 14 anos, aí eu fui lá e
447 ela tinha um Schubert, hoje eu estava ouvindo uns
448 lieder de Schubert, então eu acompanhava e ela me
449 pagava.
- 450 *Cosme:* Interessante tocar Schubert na época da guerra, né,
451 cantando, devia cantar em alemão os lieder, né?
- 452 *Odette:* Ela cantava em alemão
- 453 *Cosme:* Muito bonito isso.
- 454 *Odette:* É. Bom, os alemães proibiram de tocar Mendelssohn,
455 porque era judeu. O (Artur) Rubinstein foi perseguido,
456 mas Schubert, minha mãe, ela tinha o coração francês,
457 mas a minha mãe se expressava muito melhor em alemão. É
458 a cultura da minha, essa questão é muito importante, é
459 o que sempre falo, a cultura é uma coisa e a
460 nacionalidade é outra, porque você pode mudar de
461 nacionalidade, mas a cultura você não muda.
- 462 *Cosme:* Certo.
- 463 *Odette:* A sua maneira, o seu comportamento, a sua maneira de

464 comer, na comida, o que você escuta, o que você canta,
 465 isso aqui é muito profundo, então você pode, a
 466 nacionalidade é uma opção, assim, política, até
 467 sentimental, não, agora você defender a França, eu
 468 acho, eu não compartilho dessa questão nacionalista,
 469 sabe.

470 *Cosme:* É que a sua cultura é tão, sua formação cultural é tão
 471 universal que não dá

472 *Odette:* Universal, bom, o meu pai logo botou essa questão na
 473 cabeça da gente, essa equivalência, entende, por
 474 exemplo, eu estou aqui no Brasil, eu moro aqui, toda
 475 essa conversa ali, por exemplo, "como você se sentiu
 476 brasileira, como você adotou?", claro eu tenho eu tenho
 477 a minha fala com sotaque, a minha cultura, mas eu sinto
 478 o valor das coisas. Por exemplo, a minha atitude em
 479 relação à música popular, folclórica, eu sempre gostei
 480 muito do momento em que eu estava tocando, eu nunca
 481 escolhi, eu nunca fiz obstáculos, são circunstâncias
 482 diferentes na música, não tem essa ideia de que uma
 483 música é mais nobre do que a outra, por exemplo, música
 484 popular, "ah, mas que seja boa", qual é a boa ou a
 485 ruim, eu não sei. Quando você falou de lingüística,
 486 justamente, cada música vai expressar um grupo humano
 487 que vai se expressar daquela forma, a sua expressão
 488 lingüística, a sua língua, os seus sentimentos, não é.

489 *Cosme:* Depois a gente vai até retornar, eu quero depois no
 490 final retornar aí, a música na sua vida, como ela
 491 estruturou a sua vida

492 *Odette:* Bom, para mim, a música é uma maneira, aí, justamente,
 493 depois quando eu vim para o Brasil, eu, eu fui saber,
 494 falando um pouco, botando as coisas

495 *Cosme:* Pois é, agora, a gente podia tentar depois chegar nesse
 496 ponto do

497 *Odette:* O que eu estou te falando, você captou essa idéia, pra
 498 mim, é essencialmente uma maneira, uma maneira de me
 499 expressar, na idade que eu tenho, eu tenho uma
 500 necessidade muito forte de tocar. Mesmo agora, eu
 501 estudo, tem dias que eu amanheço, realmente, a boca
 502 fica mais seca, né, e a embocadura não está boa, mas
 503 depois de um certo tempo, volta, é a questão da
 504 expressão musical. Eu acho que eu, atualmente, eu
 505 consigo me expressar melhor do que dez anos atrás,
 506 mesmo que talvez com um pouquinho mais de dificuldade,
 507 mas a necessidade pra mim é como se fosse a confluência
 508 dessas coisas todas, porque a música para mim é muito
 509 importante no cotidiano, não era. Como eu entrei no
 510 Conservatoire de Paris? Eu acabei como hoje em dia o
 511 pessoal está fazendo agora vestibular, essas coisas, eu
 512 tinha largado a flauta, o primeiro professor não deu
 513 muito certo, era um cara muito doido assim, estudei
 514 meses, era até amigo do meu pai, era solista da Ópera,
 515 mas me ensinou a soprar só, bom, tocava lindo, chamava

516 Monsieur Lavallote, aí eu tinha largado a flauta,
517 depois eu retomei, encontrei um pessoal que tocava e,
518 quando eu recomecei a ter aula, logo no fim do curso,
519 do normal, com Crunelle, pois eu o encontrei logo
520 depois da guerra
521 *Cosme:* Isso em 47 mais ou menos.
522 *Odette:* Não, não. Recomecei com ele em 45, 46. É o seguinte,
523 durante a guerra, todo o litoral da Europa estava
524 bloqueado, ninguém podia chegar, praia, nem nada. Então
525 acabou 45, um ano depois do fim da guerra, um ano
526 depois da liberação de Paris, a guerra acabou, na
527 realidade, 8 de maio de 45, depois acabou, você ouviu
528 falar sobre isso, 6 de agosto com Hiroshima, que foi
529 uma coisa terrível
530 *Cosme:* Desnecessária, né.
531 *Odette:* Depois eu vou falar sobre isso, a questão da minha
532 cabeça. Mas, 45, 44 ninguém, então, acabou 8 de maio,
533 todo mundo se precipitou pro litoral, com a minha
534 família a gente alugou uma casinha na Normandia,
535 exatamente no lugar onde tinha tido o desembarque dos
536 aliados, eles
537 *Cosme:* Normandia, lá em cima?
538 *Odette:* Normandia, na costa da Normandia, eles desembarcaram
539 porque é uma praia rasa.
540 *Cosme:* Não tinha perigo de bomba ainda estourar, aquelas
541 bombas enterradas?
542 *Odette:* Tinha, justamente, tinha, estava minada ainda. Mas todo
543 mundo foi, era proibido, mas todo mundo foi pra praia.
544 Eles desembarcaram porque, porque aquela parte ali, os
545 recifes, a maré vai muito longe, aí quando volta,
546 porque é raso, então eles desembarcaram com umas
547 chatas, assim que aí saíram os tanques. Aí teve um
548 massacre muito grande ali, tinha minas enterradas e aí
549 os franceses aí fizeram os prisioneiros ainda alemães,
550 depois né, aí os alemães que tinham de desenterrar. Eu
551 vi uma vaca explodir numa mina. A gente estava na
552 praia, então eu conheci lá um pessoal da minha idade,
553 assim, uns jovens, tinha um que tocava clarinete, a
554 gente dançava e tudo, uma família de músicos, eu toquei
555 um pouquinho de flauta, ele falou: "porque você não
556 recomeça a flauta? Tem um professor que mora perto de
557 você em Paris". "Bom", eu pensei, "eu vou lá".
558 *Cosme:* Mas, esse, você ia recomeçar, mas com outro professor.
559 *Odette:* Com outro professor, porque o primeiro
560 *Cosme:* O primeiro não funcionou
561 *Odette:* Não funcionou, ele era muito louco assim. Eu era muito
562 assim, criança e tudo, não funcionou. Aí eu fui
563 procurar e eu falei pro meu pai: "eu vou recomeçar", eu
564 não estava mais tocando, eu pegava de vez em quando
565 assim a flauta, mas, aí eu passei, inclusive eu paguei
566 as minhas aulas, eu fui fazer um negócio, babysitting
567 *Cosme:* Ah, certo.

568 *Odette:* Tá vendo, estudante. Eu procurei o Crunelle, durante um
569 ano tive aula. Ele disse, "você está indo muito bem. O
570 que que você vai fazer?" Aí falei, "acho que eu vou
571 fazer Medicina". Ele aí falou, "você está indo muito
572 bem. Porque você não se apresenta no *Conservatoire*?"
573 Pensei, "bom, eu não vou entrar, né". Porque eram três
574 vagas e quarenta pessoas. Mas eu entrei. Foi uma
575 surpresa pra mim.

576 *Cosme:* Acho interessante que eu li alguma coisa que você era a
577 única mulher no grupo.

578 *Odette:* Eu era a única.

579 *Cosme:* Mas, não era comum ter mulher lá? Na flauta, não.

580 *Odette:* Não, em nenhum instrumento de sopro, depois apareceu
581 uma oboísta, depois.

582 *Cosme:* Antes de você havia flautista, mas era raro.

583 *Odette:* Tinha tido uma moça, a Lucie Baron que tocou e a
584 própria irmã do Crunelle tinha tocado flauta. Mas
585 dentro da classe de, não tinha tido uma moça, antes de
586 mim.

587 *Cosme:* Você é a primeira? A primeira mulher flautista do
588 Conservatório?

589 *Odette:* Não, já tinha tido uma outra.

590 *Cosme:* Uma?

591 *Odette:* Mas, dentro da classe, eram doze.

592 *Cosme:* Mas naquela classe de 47, né.

593 *Odette:* Não, não, não, de 47, não.

594 *Cosme:* Não, de 1947.

595 *Odette:* É. A classe eram doze, tinha doze rapazes, doze, tinha
596 eu e tinha um lugar pra estrangeiro também. Tinha um
597 americano, porque depois da guerra eles fizeram um
598 estatuto um pouco diferente, né. Mas eu era a única,
599 nos quatro anos que eu estudei, eu era a única, a única
600 moça, aí o pessoal ficava encarnando. E os rapazes,
601 tinha uns que tinham feito a guerra, que tinham
602 voltado, ele eram mais velhos. Então, não eram mais
603 crianças, rapazinhos, né, aí, eu com dezoito anos,
604 (risos), muito tímida, ficava encolhida, assim, mas aí
605 eu fiz um curso muito bom. Aí fiz outro curso, esse com
606 Marcel Beaufils e (Alexis) Roland-Manuel. Era um curso
607 de Estética e Pedagogia. Um outro curso, eu fiz o curso
608 superior de História da Música com Norbert Dufourq
609 também. Então eu descobri que realmente era o meu
610 mundo. Passei quatro anos. Tudo o que eu podia fazer lá
611 dentro, eu fiz. Comecei a tocar, lá para você tocar
612 profissionalmente, só quando você tivesse um segundo
613 prêmio já, aí tinha de pedir autorização ao diretor.
614 Eles davam bolsa, era de graça o ensino, davam até
615 bolsa, tive uma bolsa na ocasião, porque meu pai ficou
616 doente, ele me deu uma bolsa pra o restaurante, a
617 cantina e pra comprar partitura, mas tinha de ter
618 autorização.

619 *Cosme:* Interessante isso, eles institucionalizavam tudo. Você

620 era aluna de lá, mas realmente você não podia usufruir
621 daquilo até eles darem autorização. Você tem um prêmio,
622 usufruir, assim, lá fora.

623 *Odette:* É, mas o diretor foi uma pessoa maravilhosa, o Claude
624 Delvincourt, ele tinha sido ferido na guerra, só tinha
625 um olho. Uma pessoa que se interessava assim, por
626 exemplo, teve, tinha uma orquestra de rapazes chamada
627 "Os Cadetes do Conservatório". Ele criou aquela
628 orquestra para impedir a deportação dos rapazes para a
629 Alemanha porque ele falou: "eles são estatuto militar",
630 ele falou que eles estavam lá como se estivessem tudo
631 servindo dentro da França. Criou essa orquestra. Então,
632 uma vez eles me chamaram para fazer uma substituição lá
633 dentro, eu era a única. Mas, então, esse diretor ele
634 botou, a gente tem uma idéia de Conservatório de Paris,
635 aquela coisa, primeiro o prédio, hoje, la Villete, era
636 Rue de Madrid, centro de Paris, um prédio assim,
637 antigo, escuro, tudo, fazia um frio, por exemplo,
638 durante a guerra, depois da guerra, pergunta pro Noel,
639 até dois, três anos ainda tinha racionamento de
640 combustível, congelava, você congelava lá dentro, mas o
641 ambiente, você encontrava (Olivier) Messiaen, Darius
642 Milhaud, (Arthur) Honegger, esses nomes assim, depois
643 apareceu (Pierre) Schaeffer, Pierre Boulez, todo,
644 Messiaen, eu assisti de carona as aulas de análise de
645 Messiaen, tinha um colega que era, fazia composição,
646 "ah, você pode vir assistir", análise, Nadia Boulanger

647 *Cosme:* Aquele Quarteto pro Final dos Tempos, Final do Tempo?

648 *Odette:* É, ele escreveu isso no campo de concentração

649 *Cosme:* Lindo aquilo

650 *Odette:* Clarinete, violoncelo, piano e violino.

651 *Cosme:* Assisti Botelho, Watson (Clis)

652 *Odette:* Tem um solo de clarinete maravilhoso

653 *Cosme:* Gilberto Tinetti e, não sei quem no violino, devia ser
654 o (Erich) Lehninger

655 *Odette:* Maravilhoso o solo de clarinete, esse solo,
656 extraordinário. Então, ele escreveu aquilo durante,
657 porque ele foi preso, militar, não sofreu tanto, mas
658 estavam lá, então ele escreveu para os instrumentistas
659 que estavam lá. Então, eu conheci Nadia Boulanger.
660 Nadia Boulanger, eu fiz parte de um grupo assim chamado
661 "Club d'Essai" que era de execução das obras dos alunos
662 de composição, aí a gente tocava em público, mas com
663 autorização do, aí ela era que organizava essa, Nadia
664 Boulanger, depois ela fazia análise da obra de Bach,
665 então a gente tinha um grupinho assim, ela pedia a
666 gente para ilustrar aquilo, entende, tocar as coisas, a
667 Oferenda Musical, essa coisa, poxa, então, então é uma
668 coisa que, eu percebia que eu estava em uma instituição
669 muito muito rica, então eu passei, porque às vezes você
670 não percebe isso, eu sabia o valor.

671 *Cosme:* Você já sabia, né?

672 *Odette:* Sabia. Eu sabia. Sabe, sabia porque a minha formação
673 dentro de casa, que a gente lia muito, eu tinha
674 capacidade para apreciar as coisas, entende. Por
675 exemplo, com o meu pai eu andava na rua, eu sei olhar
676 uma fachada assim, eu sei olhar a beleza da coisa,
677 porque, eu sabia, porque não era rotina, assim, de uma
678 certa forma era, mas também sabia que aquilo era, então
679 eu, por exemplo no colégio onde eu fui uma aluna, em
680 certa matérias muito boa, mas não fui muito
681 disciplinada não, eu não era uma aluna exemplar,
682 entende, mas lá dentro do Conservatório, pra mim, tudo
683 que eu pude fazer, realmente, eu passava um tempo,
684 quase 24 horas

685 *Cosme:* Lá dentro

686 *Odette:* Nunca faltei um dia, com gripe e tudo, aí, quando
687 acabei, acabou o curso, aí tive o primeiro prêmio,
688 première nommée, era a única moça, porque é uma
689 distinção, né, première nommée, concurso, aí depois eu
690 fiz o concurso de Genebra no mesmo ano também, mas o
691 ambiente era, você, quando eu entrei, eu tinha um
692 pouquinho de dificuldade assim por questão
693 especialmente, eu não me preparei, aquela coisa de
694 técnica, muita, mas a questão da compreensão musical,
695 eu tinha tido essa base, entende.

696 *Cosme:* Isso que atraiu, né, porque de repente tinha gente com
697 técnica, mas não tinha essa

698 *Odette:* Eu fiz o concurso, a primeira parte, solfejo, eu lia
699 bem e tudo, tinha prova de solfejo, duas provas, uma
700 leitura, então a primeira prova, assim, tinha o Marcel
701 Moyse que estava lá, aí tinha George Enescu na banca,
702 assim, aí o (Gaston) Crunelle, toquei (Gabriel) Fauré,
703 eu tinha uma flauta horrível, que eu tenho até hoje, o
704 meu pai tinha comprado, muito ruim, uma coisa assim,
705 ele me falou, mal toquei, nem cheguei ao fim, aí ele
706 falou assim, Moyse, porque tinham duas classes (de
707 flauta) lá dentro, "você tocou Fauré com isso? com essa
708 flauta assim?". Bom, não fui nem até o fim, mas tudo
709 bem, entrei, passei, talvez por capacidade musical,
710 porque vem justamente dessa, desse preparo assim do
711 cotidiano. Eu nunca fui obrigada, "olha você tem de
712 estudar", a gente tocava assim normalmente.

713 *Cosme:* Por prazer.

714 *Odette:* A mesma coisa com os meus filhos. Porque que eles fazem
715 música, todo mundo? Eu nunca fiquei em cima deles,
716 "estudou? toca", né, porque lá em casa dos seis, cinco
717 são músicos? E a Irene agora é casada com o Rui
718 Quaresma.

719 *Cosme:* (risos) Com o Rui Quaresma que é músico.

720 *Odette:* Que é músico. É uma questão de convivência, então

721 *Cosme:* Você acha que a música, eu tenho ela como uma
722 instituição que organiza a vida das pessoas, desde lá
723 de trás organizou o pensamento mágico das pessoas lá na

725 caverna, e tal. Você vê a música como instituição,
726 assim? Que dá para organizar, claro que cada profissão
727 organiza o pensamento da pessoa, o arquiteto vai olhar
728 pra vida, pro mundo de uma maneira, né, um músico olha
729 de outra. Você acha que tem uma diferença, ou é a arte
730 em geral, assim.

731 *Odette:* Ah bom. Aí tem uma coisa, essa questão do prazer de
732 fazer a coisa, entende, então o meu pai falava que ele
733 não trabalhava, que ele brincava. Engraçado, outro dia
734 eu fui em Belo Horizonte na casa de um, eu fui lá tocar
735 e caiu um livro lá, um advogado que ganhou um prêmio
736 falando a idéia do trabalho, o trabalho que santifica a
737 pessoa, assim, então eu não tenho essa noção, assim, eu
738 acho que a atividade, qualquer atividade, dentro de
739 casa, por exemplo, meu pai cozinhava muito bem, eu
740 gosto de cozinhar, qualquer coisa, pra você botar as
741 coisas, você tem de gostar, entende, das coisas, então
742 eu, não é porque tem uma instituição ou uma coisa

743 *Cosme:* Não, instituição que eu falo assim, é como forma de
744 organização da vida, a família é uma instituição porque
745 organiza a

746 *Odette:* Sim, mas, agora, a música, dentro da educação ela faz,
747 meu pai, ele por exemplo, ele dava aula, ele dizia que
748 ele era professor de educação geral, que ele não era
749 professor nem de, ele dava aula latim, grego e inglês,
750 ele lia grego como se fosse, grego antigo,
751 impressionante, mas ele falava educação. Ele levava os
752 alunos dele na rua pra ver umas coisas. Eu também fazia
753 isso com os alunos lá em Brasília. Já levei aluno pra
754 cachoeira e tudo pra filmar o som da água, uma outra
755 matéria que eu dava. Então, a questão da obrigação, eu
756 não sei, isso é muito profundo. Eu vou dizer uma coisa
757 viu Cosme, quando eu toco assim, quando eu estou bem, é
758 um momento, eu posso tocar, a gente toca muitas vezes
759 não é só pelo cachê, tem muito lugar que você vai tocar
760 de graça, mas de graça, a graça de você poder tocar,
761 não é pela retribuição, claro que você tem de defender
762 o seu ganha-pão também. Mas eu não considero aquilo
763 como uma questão, essa ideia do trabalho penoso,
764 trabalho que santifica, eu não considero aquilo, nada
765 da vida é dessa forma, mas não é só a música, porque a
766 ideia "eu tenho de trabalhar agora", trabalha e depois
767 descansar, agora eu vou tirar férias, vou sair,
768 entende? NÃO.

770 *Cosme:* Como um músico sai na rua e vê as coisas assim? Tem uma
771 diferença, você acha que tem uma diferença?

772 *Odette:* Acho que tem uma diferença. Porque quando você toca
773 você é obrigado a perceber o momento exato, é uma
774 percepção exata. Você memoriza também, mas a sensação
775 do som musical é uma coisa muito imediata, sabe, mais
776 ainda do que a dança. Eu gosto muito da dança, de
777 dançar, talvez eu devia ter praticado, é uma coisa que

778 me atrai muito, mas acho que a música é uma coisa tão,
779 é muito difícil falar sobre isso. Como você sente aqui,
780 quando você toca?

781 *Cosme:* Mas, eu estou pensando mais como a gente vê, como
782 organiza a vida assim. Como vê o mundo, como se
783 relaciona com as pessoas, se a música está presente,
784 assim.

785 *Odette:* Às vezes os músicos, às vezes com um pouco talvez de
786 distorção, né, tem músico que vai falar de música o
787 tempo todo, mas como você vê a vida?

788 *Cosme:* Como músico. Como o músico vê a vida. Porque eu imagino
789 que deve ser diferente de um médico, de um policial, de
790 um arquiteto, sabe. Porque você está acostumada, por
791 exemplo, a ficar no seu quarto estudando um tempo, pra
792 se preparar e apresentar alguma coisa.

793 *Odette:* Tem uma coisa também, o trabalho do músico é um
794 trabalho muito solitário também, quando você estuda
795 você tem de estar sozinho, mas ao mesmo tempo é um
796 trabalho muito social, porque você toca para alguém e
797 você vai tocar com alguém e pra alguém. O som viaja.

798 *Cosme:* A música, eu acho, que só cresce, só está pronta,
799 quando você apresenta, assim, sabe.

800 *Odette:* Sim, você tem de tocar ao vivo, porque o som, o som
801 musical, pra tirar o som tem todo um trabalho
802 solitário, né, você tem que, mesmo no meio das pessoas,
803 quando você elabora o som, o som é seu, é uma coisa
804 muito pessoal, mas ao mesmo tempo, talvez por causa
805 disso é uma esquema de comunicação muito forte porque
806 você com isso vai se comunicar. Eu sei, por exemplo,
807 que quando eu toco, eu sei que eu me comunico. Eu sei,
808 às vezes mais do que outras vezes. Então, isso aqui é
809 uma coisa incrível, porque eu fui uma criança tímida e
810 tudo. Mas não é só questão de timidez, é a sensação que
811 você tem de poder se comunicar. Talvez as pessoas que
812 trabalham com as mãos, o cirurgião, por exemplo, talvez
813 tenha uma coisa parecida, a urgência de salvar uma
814 vida. Claro você não está salvando uma vida quando você
815 toca. É complicado falar sobre isso. Eu estou dizendo,
816 a sensação que eu tenho, quando estou tocando, eu estou
817 aqui nesse momento, não estou em outro lugar. Se você
818 pensa, você sabe, se você começa a deixar a coisa
819 atravessar a sua mente, ou você para ou então você
820 desliga. Então, essa questão da concentração, é mais de
821 que concentração. É o momento vital. É o momento que
822 você sai um pouco do tempo. Já viu pessoa que vai tomar
823 droga? A droga deve ter um efeito parecido de sair do
824 tempo. Pode ser que a música seja uma droga.

825 *Cosme:* É(risos).

826 *Odette:* Bom, pode ser também. Essa sensação, ou então o prazer
827 que a gente tem é justamente essa sensação que faz você
828 sair do tempo, apesar da música ser, se desenvolve no
829 tempo, mas o som musical ele só existe também se você

830 toca, é uma coisa muito física. A participação física é
831 *Cosme:* Depois eu vou voltar a isso lá, porque eu ontem
832 *Odette:* Pra mim, essa participação física, especialmente na
833 idade que eu tenho agora, é importantíssima, as pessoas
834 me perguntam: "ah, você ainda toca?", eu falei: "sim,
835 'ainda' toco". Já me perguntam isso aqui. Outro dia,
836 uma neta minha me falou uma coisa que eu achei de uma
837 crueldade, assim: "ah vó, porque tinha uma mulher lá,
838 'ah, coitada, ela tem de tocar ainda'". (risos)
839 *Cosme:* Um dia ela chega lá. (risos) Aguarde.
840 *Odette:* ¹³³. "Mas porque você está
841 me dizendo isso aqui? Você não sabe porque que eu
842 toco?", ela falou assim, "ela (a mulher) comentou". Mas
843 ela tinha de me dizer isso? Eu não sou nenhuma coitada.
844 Coitada se eu não tocasse.
845 *Cosme:* É. Ela não percebeu, sabe.
846 *Odette:* Não, é. Ela falou por um erro de percepção.
847 *Cosme:* Talvez a gente possa aproveitar isso, justamente, como
848 é que as pessoas leigas vêm a atividade do músico? Eu
849 perguntei isso pra todo mundo. Como as pessoas vêm a
850 sua atividade, assim?
851 *Odette:* Como a pessoa vê?
852 *Cosme:* É.
853 *Odette:* (pausa longa)
854 *Cosme:* Quando elas chegam pra você, o que elas falam? "Ah, não
855 sei o que, isso, aquilo"
856 *Odette:* Eu vou dizer uma coisa, eu tive uma experiência, tinha
857 um lugar que eu gravei agora o CD, o último, não quero
858 mais gravar, gravei, o lugar é lindo assim. Você ouviu
859 falar do Caraça?
860 *Cosme:* Já, já.
861 *Odette:* Você já foi lá?
862 *Cosme:* Não, ainda não.
863 *Odette:* Ah, é um lugar assim, a gente sai do tempo, entende.
864 Não é questão religiosa ou mística
865 *Cosme:* Eu já vi você tocando Syrinx (Claude Debussy) de baixo
866 de um portal, uma gravação.
867 *Odette:* É, mas
868 *Cosme:* É lá em Caraça?
869 *Odette:* Esse, onde está gravado o CD, se quiser a gente, tá
870 pronto, é solo. Então eu estive lá agora, no mês
871 passado com um grupo. Então, a organizadora do almoço,
872 "mas, você vai tocar onde assim?", eu falei: "bom, eu
873 entro na igreja e toco." Tem o padre, o diretor lá do
874 São Vicente, padre Lauro, pessoa assim incrível,
875 fotógrafo e tudo, "vamos lá de ônibus, você leva a
876 flauta e toca". Bom, chegou lá, todo mundo sabia, às
877 vezes eu toco assim, que ia tocar na beira da cachoeira
878 assim. Aí, eu comecei a tocar, toquei Syrinx, aí o
879 pássaro começou a cantar assim. Mas foi um momento tão

¹³³ Omiti um comentário de Odette.

880 incrível.

881 *Cosme:* De comunhão, assim.

882 *Odette:* Foi. Aí o pessoal também, então quando, às vezes, eu

883 entro lá dentro da igreja, que é uma acústica incrível,

884 eu gravei dentro da igreja umas músicas de Bach e de

885 Paul Horn. Paul Horn, americano, que eu falei hoje no

886 telefone com ele. Então, eu tive vontade de fazer isso,

887 é um momento assim, como é que as pessoas vêm isso aí?

888 Mesmo as crianças, eu acho que gostaram, um momento de

889 prazer. Eles não estão perguntando como é que eu vivo,

890 o que eu estou ganhando com isso, nesse momento ninguém

891 vai perguntar isso para você. Agora talvez em uma outra

892 profissão, o pessoal vai se preocupar com a sua maneira

893 de viver, se você tem um carro do ano, se você tem ação

894 no banco, não, ninguém vai perguntar nada disso pra

895 você.

896 *Cosme:* No momento em que você está tocando ali.

897 *Odette:* Não. Então as participações das pessoas, por isso que a

898 gente toca, porque talvez você faz as pessoas também

899 participarem, como se fosse uma festa, com um jantar.

900 *Cosme:* Porque, em geral, as pessoas não imaginam que você

901 estuda, que você se prepara. Às vezes perguntam: "Você

902 toca aonde? Ah, eu toco na orquestra. Mas, qual a sua

903 profissão?" Entendeu. Não sei agora.

904 *Odette:* Aí, você vê essa idéia que tem, a idéia do trabalho.

905 Foi lá em Paris uma vez, conversando com a minha mãe,

906 uma amiga: "a sua filha, o que ela faz?", a minha mãe:

907 "ela é professora da universidade". "Ahhh!" (exclamação

908 de surpresa e admiração), aí "de que?", "música", "Ah!"

909 (exclamação de decepção) (risos da Odette). A minha

910 mãe, ela perguntou uma vez se eu ganhava a mesma coisa

911 que um professor de matemática, "ah, sabe de uma coisa,

912 eu acho que eu ganho mais, porque eu toco concertos"

913 (risos), não, mas, ela perguntou assim, assim por

914 perguntar, mas as pessoas perguntam se você faz outra

915 coisa, ou então gente que vai, se tem uma profissão e

916 ter a música, ter uma profissão para garantir a

917 sobrevivência. Você vê uma coisa, veja os meus filhos,

918 por exemplo; quando eu vi, todo mundo fazendo

919 vestibular pra música. Bem, a Irene que não fez, fez

920 pra Letras. Mas pra música, todos eles. Eles criam

921 família também. Eu tenho um monte de netos. Tenho

922 dezessete netos, tenho neto já formado, fazendo

923 Mestrado e tudo, muita gente.

924 *Cosme:* Vivendo da música, né? Em torno da música.

925 *Odette:* Justamente. Essa questão foi uma escolha deles, eu não

926 falei, "agora você vai fazer música". Porque eles

927 perceberam que para mim não era um sacrifício aprender.

928 Poxa, a minha vida cotidiana era uma loucura antes de

929 ir para Brasília. Ficava tocando na Sinfônica, na Rádio

930 Nacional, na Mayrink Veiga, gravando e tudo, com um

931 monte de filhos e tudo. Isso aqui, bom, isso aqui tudo

932 mundo sabe, uma loucura, mas eu nunca abri a caixa da
 933 flauta com desprazer, nunca "ahhh, eu tenho de tocar
 934 agora!" NÃO, o primeiro som, entende, sempre é o som,
 935 né?

936 *Cosme:* Interessante.

937 *Odette:* Eu posso ser exagerada no que eu estou dizendo pra
 938 você. Então isso explica a atitude que eu tenho em
 939 relação à música. E eu acho que as pessoas percebem o
 940 quanto é essencial para mim. Minha neta não percebeu
 941 isso aqui, mas ela sabe que é essencial. Então talvez é
 942 isso que eu passo. Tem gente que toca muito mais do que
 943 eu, claro, não sou a melhor do mundo. Telefone?

944 *Cosme:* Eu acho que é. É o seu telefone?

945 *Odette:* Telefone tocando?

946 *Cosme:* É, aqui. (e eu aponto para o telefone que está tocando)

947 *Cosme:* Como é que você veio pra cá? Se você já conhecia um
 948 pouco do Brasil?

949 *Odette:* Não, muito pouco.

950 *Cosme:* Da música brasileira, isso é interessante.

951 *Odette:* O que que eu conhecia do Brasil?

952 *Cosme:* É. Como você chegou aqui?

953 *Odette:* No Brasil?

954 *Cosme:* Por que caminhos?

955 *Odette:* Bom, acabei o curso, aí depois fiz o Concurso
 956 Internacional de Genebra, aí tive a primeira medalha
 957 por unanimidade, aquela coisa toda.

958 *Cosme:* Você já ganhava a vida como flautista.

959 *Odette:* Desde o segundo prêmio, eu era solista em uma orquestra
 960 de câmara. Ganhar a vida? Eu ganhava algum dinheiro.
 961 Viajei. Fui para a Espanha, para a Alemanha, para a
 962 Itália. Tinha algumas coisas que eu já fiz. Era solista
 963 de uma orquestra de câmara e também tocava um pouco na
 964 Orquestra Radio Symphonique, eu fazia substituição. Mas
 965 aula, eu não dava não. Eu tinha um aluno assim, mas eu
 966 não ganhava exatamente a minha vida. Mas aí no
 967 Conservatório tinha uma organização social que sempre
 968 fazia contato com as pessoas que ofereciam lugar. Eu
 969 queria viajar também. Então eu tinha colocado até um
 970 anúncio em uma revista alemã, oferecendo. Aí um dia eu
 971 recebi um recado. Tinha uma secretária social do
 972 Conservatório, porque o maestro queria falar comigo.
 973 Então o maestro com quem eu tocava telefonou que tinha
 974 um maestro brasileiro que estava andando, era o Eleazar
 975 (de Carvalho), na Europa procurando músicos. A mesma
 976 coisa aconteceu com o Noel. Oii, bom, o contato era com
 977 o Luiz Heitor Correa de Azevedo. Já ouviu falar do Luiz
 978 Heitor?

979 *Cosme:* Já ouvi falar. Da UNESCO, né?

980 *Odette:* Da UNESCO, morou em Paris. O contato era com ele. Aí eu
 981 fui lá, realmente tem um maestro, ele vai chegar, eu
 982 vou telefonar para você e tudo. Poucos dias depois,
 983 mandou vir. O Luiz Heitor era a finura em pessoa,

984 maravilhosa, cultíssimo, alto assim (Odette faz um
985 gesto com as mãos), uma delicadeza. Aí eu fui lá com
986 Noel também. Aí, entramos lá

987 *Cosme:* Só vocês dois ou tinha mais alguém?

988 *Odette:* Não, só nós dois. Depois tinha um oboísta que tava mais
989 ou menos assim, que era da Orquestra Nacional, mas é
990 outro capítulo. Então a gente foi lá, aí o Eleazar, o
991 Eleazar assim, físico né, você lembra dele? Óculos
992 escuros, barriga, aquela coisa. Aí ele olhou pra mim e
993 falou: "Eu não estou contratando menor", eu falei:
994 "não, eu não sou menor, tenho vinte, vinte, tinha vinte
995 e dois anos, ia fazer". Eu era bem simples, ele achava
996 que eu era menor. Ele falou: "bom. O cachê é assim, eu
997 quero a resposta daqui a três dias, para viajar daqui a
998 oito dias". Aí eu sai de lá com Noel. Assim, primeiro
999 espantada. Não audicionou nem nada, só pelos diplomas.
1000 Noel também tinha primeiro prêmio, brilhantismo, tudo.
1001 Porque Noel, a história dele também foi sofrida. Ele
1002 ficou doente, teve de sair e voltou, ele contou pra
1003 você, né?

1004 *Cosme:* Contou.

1005 *Odette:* Tuberculose e tudo. Aliás, eu tive tuberculose=

1006 *Cosme:* =Ele me falou que ficou um anozinho.

1007 *Odette:* Aliás, eu tive tuberculose em bebê também, eu. Nós
1008 somos dois tuberculosos.

1009 *Cosme:* (Risos) Até hoje.

1010 *Odette:* Existe uma lesão, acredita, tive uma pneumonia,
1011 aparece.

1012 *Cosme:* A minha mãe também sofre disso, que ela teve isso com
1013 vinte anos e fala disso até hoje.

1014 *Odette:* Eu tenho uma lesão no pulmão que, quando eu resfrio, eu
1015 tenho até pneumonia. Uma tosse. Aí a gente saiu de lá,
1016 Avenue Kleber, perto de l'Etoile. Fim de fevereiro,
1017 assim, frio. Aquela neve suja que começa a derreter no
1018 chão. Aquela lama assim. A gente chegou perto da
1019 estação do metrô, aí Noël falou assim: "o que você
1020 acha? Voce vai? Por que me ofereceram um lugar na
1021 Normandia, em Caen". "Mas Noël lá chove o tempo todo.
1022 Você imagina Copacabana, praia".

1023 *Cosme:* Então você conhecia alguma coisa do Brasil?

1024 *Odette:* Muito pouco, muito pouco. Sabia que existia Copacabana.
1025 Tinha uma rua lá perto de casa que tinha um escritório
1026 do café, dos plantadores de São Paulo. Pouca coisa. Eu
1027 tava falando, "olha aqui essa coisa, esse chão
1028 horrível". Aí ele falou, "se você for eu vou". (risos)

1029 *Cosme:* Então vocês já conviviam lá? Já tocavam juntos, assim?
1030 Ou era mais de cruzar.

1031 *Odette:* Não, não de longe. Porque ele ficou fora também, se
1032 reapresentou. Acho que alguma coisa de música de
1033 câmara. Eu conhecia ele de longe, eu sabia que ele era
1034 muito bom e tudo. E ele me conhecia também de longe.
1035 "Tudo bem, então vamos."

1036 *Cosme:* Então se você for eu vou. (risos)
1037 *Odette:* Ninguém tinha viajado de avião, era a primeira viagem
1038 de avião, Aerolineas Argentinas. Trinta horas de viagem
1039 com escalas assim para chegar aqui. Ahh, que coisa
1040 incrível. Ele chegou então a Paris. O avião atrasou. A
1041 família, todo mundo chorando. Aí os meus pais.
1042 Engraçado, era para dois anos. Era bem paga, entende.
1043 Era muito bem paga na ocasião, para começar.
1044 *Cosme:* Qual era a moeda que pagavam? Como você tinha noção que
1045 era bem paga, era em
1046 *Odette:* Pelo câmbio né.
1047 *Cosme:* Você tinha noção já que era bem paga.
1048 *Odette:* Eu conhecia muito pouco, eu procurei saber que tinha de
1049 ter um visto. Procurei o consulado do Brasil,
1050 informação zero entende, o pessoal lá fica passeando, o
1051 consulado, tudo. Aí eu procurei o escritório comercial
1052 do Brasil, outra coisa, "ah, tem praias lá no Rio", aí
1053 eu falei: "bom, isso eu também sei". Muito pouca
1054 informação sobre o Brasil. Ah, me deram a constituição
1055 do café, ah, a Constituição do Brasil e as tabelas do
1056 café. Tinha o retrato do Getúlio Vargas, mais nada. A
1057 gente entrou no consulado, eu fui lá pra tirar o visto,
1058 eu já tinha viajado pra fora da França pra outros
1059 países, fui pra Espanha, pra África do norte com essa
1060 orquestra de câmara. Eu tô lá esperando, e nada de
1061 atender, então sai um homem com uma bandeja de café e
1062 entra em uma outra portinhola (risos)
1063 *Cosme:* Aquele cheiro de café
1064 *Odette:* É. Um tempão, aí depois, bom, fomos atendido. Então,
1065 quando a gente chegou, a gente embarcou, aí, a primeira
1066 viagem, nunca tinha viajado de avião
1067 *Cosme:* Aquele Luiz Azevedo não ajudou, não direcionou vocês
1068 não? O Luiz
1069 *Odette:* Luiz Heitor.
1070 *Cosme:* Luiz Heitor.
1071 *Odette:* Ajudou o que?
1072 *Cosme:* Luiz Heitor escreveu alguma coisa sobre música? Não
1073 escreveu?
1074 *Odette:* Ah, muito. Ele escreveu a História da Música no Brasil.
1075 *Cosme:* Ah, eu me lembro.
1076 *Odette:* Não! É um clássico.
1077 *Cosme:* Sei qual é.
1078 *Odette:* Cultíssimo. Uma pessoa também fantástica, maravilhosa.
1079 *Cosme:* Ele não ajeitou os caminhos pra vocês, não? Só
1080 encontrou com ele naquele dia
1081 *Odette:* Só encontrou ali. A gente não tinha recomendação para
1082 ninguém. Não conhecia ninguém. Bom, então a gente pegou
1083 o avião. O Noel com roupa quente, em 3 de março,
1084 quente, pulôver, essas coisas, sabia. Aí o avião posou
1085 primeiro em Lisboa, depois em Dacar. Então teve uma
1086 mulher: "vocês vão desembarcar no Rio com essa roupa?
1087 Não. Tá calor!". Então outro pouso em Natal. Chegou em

1088 Natal. Noël não sabia que ele ia depois se casar com
1089 uma moça. A gente chegou em Natal, o avião pousa no
1090 campo assim, aí chega um cara, cheééé [Odette gesticula
1091 imitando uma mangueira], desinfetante assim, dentro do
1092 avião, com todo mundo (risos). Aí a gente sai e vai
1093 para um galpão do tempo da guerra, devia ser uma base
1094 americana, galpão. Chega lá, policiais, aqueles homens
1095 com bigode assim [Odette faz uma cara de mau-
1096 encarados]. Eu disse pro Noël, "nossa, que coisa
1097 horrível, imagine eu um dia casar com um camarada
1098 assim". Eu falei, "nunca". E eu casei com um homem
1099 moreno de bigode. Ele morreu já. Ele ficou muito amigo
1100 do Noel também. A gente entra no galpão e vai lá no
1101 banheiro, não tinha água. "Que é isso? Não tem água".
1102 Depois tinha uma mesa imensa assim cheia de frutas,
1103 abacaxi. Aí já melhorou a situação. Aí pega novamente o
1104 avião pra chegar no Rio.
1105 *Cosme:* Com licença, o Devos falou que foi a melhor laranja que
1106 ele já chupou na vida
1107 *Odette:* Naquele dia, né?
1108 *Cosme:* Foi naquele dia.
1109 *Odette:* Ele falou dessa mesa? Ele contou a mesma história.
1110 *Cosme:* Da mesa, não. Ele falou da laranja só. Não contou a
1111 mesma história ainda não. A dele foi mais curta.
1112 *Odette:* Nossa. Então melhorou um pouco o astral. A gente chega
1113 no Rio, já coisa de meia-noite, calor, a gente desceu.
1114 Então tinha o Eleazar de terno de linho, se abanando.
1115 Tinha uma outra moça da orquestra. Três, quatro pessoas
1116 da sinfônica, esperando a gente. Vamos pra Copacabana.
1117 O cheiro que tinha, na ocasião, o cheiro de podre
1118 melhorou um pouco, mas era horrível, "Meu Deus, onde é
1119 que a gente veio?"
1120 *Cosme:* Em Copacabana, ali?
1121 *Odette:* Não, no Galeão.
1122 *Cosme:* No caminho. No caminho de lá pra cá.
1123 *Odette:* Você se lembra?
1124 *Cosme:* Sei sei. Ainda tem. Na Linha Vermelha
1125 *Odette:* Mas era horrível, insuportável, cheiro de podre. "Oh
1126 meu Deus", meia-noite, "Onde é que a gente está?" Calor
1127 assim, chega em Copacabana. O Eleazar tinha reservado
1128 dois quartos. Primeiro o pessoal achava da orquestra
1129 que a gente era casado. Depois que éramos namorados.
1130 Não entendiam que a gente podia ser amigos só. "Um
1131 casal de músicos que vinha". Não tinha nada disso.
1132 Então, dois quartos na esquina da Fernando Mendes.
1133 Ainda vejo o prédio lá. Dois quartos. Eram dois
1134 apartamentos grandes de uma senhora francesa, viúva,
1135 que alugava os quartos, tipo de uma pensão. Tinha um
1136 camarada que era de teatro, tinha um camarada que
1137 pertencia ao consulado. Era negócio de categoria,
1138 também a gente ganhava bem. Café da manhã, almoçar e
1139 tudo. Entrei no quarto, abro o armário, aquele cheiro

1140 de mofo, maresia. Eu disse, "meu Deus, onde eu to?"

1141 *Cosme:* Onde estou amarrando o meu. (risos)

1142 *Odette:* Aí, de manhã, eu abri a janela, a praia. Aí mudou tudo.

1143 Aí eu fui à praia, me queimei toda assim. E a gente não

1144 tinha, Noel estava com um terno de lã, esse assim

1145 quentíssimo, e tinha uma recepçãozinha lá no edifício e

1146 lá na Sinfônica, era no Edifício Guinle na Rio Branco,

1147 tinha umas salas lá, para apresentar os músicos. Eu

1148 tinha um vestido mais ou menos de verão e tudo, a gente

1149 chegou lá. E tinha um oboísta que viajou com a gente

1150 que era mais velho, [omissão], tocava, mas esse homem

1151 tinha sido repudiado na França porque ele foi

1152 colaboracionista com os alemães. Mas ele tocava tudo,

1153 sabe. Mas eu não suportava aquele cara. Ele era mais

1154 velho, eu achava asqueroso, sabe, bem, ele não era do

1155 nosso. Aí a gente foi apresentado, o grupo assim, a

1156 direção, e tinha um negócio para beber, naquele tempo

1157 bebia-se umas batidas assim um negócio com coco, com

1158 maracujá, com cachaça, não sei o nome daquilo.

1159 *Cosme:* É batida mesmo.

1160 *Odette:* A gente começou a beber aquilo, meu Deus, um calor. A

1161 gente saiu de lá completamente tontos, né, felizmente

1162 lá embaixo tinha

1163 *Cosme:* Nesse dia você conheceu o spalla e esse pessoal?

1164 *Odette:* Não. Aí era só recepção, depois, então, a gente foi

1165 conhecer dentro da orquestra. Aí quando a nós chegamos

1166 na orquestra, no dia seguinte, a orquestra ensaiava

1167 onde tem o Teatro Rival, no Cine Rex, Cinelândia

1168 *Cosme:* Uhm, sei.

1169 *Odette:* Aí o ensaio era ali.

1170 *Cosme:* Na Álvaro Alvim, não é isso?

1171 *Odette:* Na Álvaro Alvim. A gente chegou, então imediatamente

1172 tinha gente falando francês. O spalla era o Anselmo

1173 Zlatopolsky, ele era um russo judeu, criado na França,

1174 uma pessoa maravilhosa e tocava muito bem, refugiado

1175 também da guerra. O violoncelista, acho que é húngaro,

1176 (George Bela) Bekefi, húngaro, aí depois apareceu um

1177 catalão, Ramon, amigo do (Pablo) Casals, aquela coisa,

1178 tinha um violista, Stefano Passagio que tocava viola,

1179 italiano, tinha um grupo de italianos, o trompista,

1180 italiano, porque o Eleazar pegou

1181 *Cosme:* Mas esse grupo de italianos, pelo que eu sei, veio um

1182 pouco antes, por exemplo, veio com o Siqueira. O Renato

1183 veio com o Siqueira.

1184 *Odette:* Não, o Renato (Sbragia), mas os que vieram assim, o

1185 (Giancarlo) Pareschi veio um pouquinho depois de mim. O

1186 Pareschi, esse outro, o Elvio (Modonesi) que era da

1187 trompa, tinha outro, (Savino) Cattani, trompista, todos

1188 mais ou menos juntos, o da viola também, o Bekefi já

1189 estava aqui, o Zlatopolsky já estava, o Renato veio

1190 antes. Aí logo me apresentaram, uma moça que veio falar

1191 comigo, a Helena Faini, Maria Helena, filha de

1192 italiano, de maestro italiano que morou na Argentina,
1193 no Rio Grande do Sul, e de mãe francesa. É minha amiga
1194 até hoje. Ela está com
1195 *Cosme:* Toca o que, ela?
1196 *Odette:* Violino.
1197 *Cosme:* Ah, violino.
1198 *Odette:* Ótimo. Minha amiga até hoje. Era também filha de
1199 imigrante, né, o pai dela foi maestro, o pai dela era
1200 bem mais velho que a mulher, já tinha filho de outro
1201 casamento. Ele trabalhou em Pelotas, Rio Grande do Sul,
1202 na Argentina, foi conhecido maestro de ópera, Faini.
1203 Ela nasceu no sul, tinha uma irmã que tocava violino
1204 também.
1205 *Cosme:* Então, na orquestra tinha muitas mulheres?
1206 *Odette:* Tinha algumas, não muitas.
1207 *Cosme:* Eu vi uma foto da OSB de 1940, tinha umas mulheres
1208 assim, talvez umas sete a dez, assim.
1209 *Odette:* Tinha a Fifi, Iracema, que tinha um cabelo assim, tinha
1210 algumas mulheres.
1211 *Cosme:* Todas elas brasileiras ou nascidas aqui, né?
1212 *Odette:* Nas flautas tinha uma moça também que era aluna do
1213 Liserra, Maria do Carmo, que tocava. Aí, tinha menos
1214 mulheres. Agora, o Eleazar, aí logo a primeira música
1215 que a gente ensaiou, já chego lá, então a Maria Helena
1216 logo, muito gentil, ah ficou, "vamos lá, eu quero
1217 comprar uma sandália lá na galeria na Gonçalves Dias e
1218 tomar um café", agora o flautista, eu tive muitos
1219 problemas com a Sinfônica, eu não gostaria muito de,
1220 posso até falar depois sobre isso, mas o flautista, o
1221 [omissão], porque eu vim na realidade, ele me contratou
1222 como terceira, mas para substituir o primeiro e
1223 flautim, porque o Eleazar, ele gostou da escola
1224 francesa, entende, a questão do som diferente, porque
1225 esse flautista que estava lá era um professor,
1226 catedrático
1227
1228 *Cosme:* Era conhecido, ele, era.
1229 *Odette:* Sim, mas ele tinha uma dificuldade, era uma pessoa, no
1230 início me tratou bem, depois começava cheio de
1231 problemas assim. Acabou que a história da Sinfônica, a
1232 OSB, pra mim, foi uma história muito triste. Porque,
1233 depois de dezessete anos, o problema lá muito grande
1234 assim.
1235 *Cosme:* E você ficou lá quantos anos?
1236 *Odette:* Bom, primeiro eu fui pra Bahia, voltei, fui e voltei
1237 duas vezes.
1238 *Cosme:* Então você chegou em 52
1239 *Odette:* De 52 até 69,
1240 *Cosme:* Ficou direto.
1241 *Odette:* Direto, mas com interrupção porque nós fomos morar dois
1242 anos em Salvador. E tem uma outra vez quando eu casei,
1243 eu tinha saído em 54. Ah, justamente, porque o contrato
1244 era de dois anos, então em 54, eu já tinha uns

1245 problemas com esse flautista e tudo, pensei em voltar
1246 para a França. Eu tinha tido um contato com uma
1247 orquestra. Agora, a primeira pergunta, qual era? Outro
1248 assunto. Porque o Brasil? Com esses dois prêmios que eu
1249 tinha, eu tive oferta pra outras orquestras. Tinha uma
1250 oferta assim, a primeira foi a Orquestra Bach
1251 Winterthur com o maestro Hermann Scherchen. Ele era uma
1252 especialista e me mandou uma carta me convidando
1253 *Cosme:* Era alemã, essa orquestra?
1254 *Odette:* Era na Suíça, Winterthur. Porque no concurso em Genebra
1255 tinha olheiros, né. Então ele mandou uma carta me
1256 convidando. Eu recebi uma proposta também pra Orquestra
1257 de Tel Aviv, pois o estado de Israel estava se
1258 constituindo
1259 *Cosme:* Em 47, né, por aí.
1260 *Odette:* Aí eu estava assim e essas coisa da Suíça
1261 *Cosme:* Que interessante, eles construindo um país lá e já
1262 querendo montar uma orquestra na mesma época.
1263 *Odette:* Orquestra, exatamente.
1264 *Cosme:* Como isso é importante na cultura.
1265 *Odette:* Então me convidaram pra aquela orquestra através de um
1266 colega que tinha estado lá, falou de mim para o regente
1267 e eu recebi um convite para essa orquestra. Mas a da
1268 Suíça, eu mandei a papelada toda, tudo pronto,
1269 contrato, e, depois veio uma carta dizendo que não
1270 podia mais fazer o contrato porque a cota de
1271 estrangeiros tinha sido fechado e sendo mulher, porque
1272 a mulher, a Suíça é um país machista né. Então eu
1273 fiquei assim com raiva, pensei "a primeira coisa que
1274 aparecer então, eu vou", foi quando eu vim pro Brasil.
1275 Então em 54, eu
1276 *Cosme:* Eu posso perguntar só uma coisa? Então, a orquestra
1277 você gostou do ambiente, ou então, da qualidade da
1278 orquestra quando você chegou, estava boa?
1279 *Odette:* Sim, eu escrevi uma coisa sobre isso, pode levar o
1280 papel. Eu achei a orquestra boa, e o Eleazar, ele
1281 queria dar um status. O Eleazar era conhecido lá em
1282 Paris por um colega que era americano, flautista que
1283 tinha feito a guerra na marinha, aquela coisa toda, e
1284 ele falou: "non, quem te convidou?", "o Eleazar", "ele
1285 é conhecido lá em Tanglewood", academia, curso de
1286 verão, "ele é conhecido, ele estudou com (Sergey)
1287 Koussevitzky". Ele me falou, o Eleazar era conhecido
1288 nos Estados Unidos. Bom então quando eu cheguei aqui,
1289 tinha gente tocando muito bem. Eu não, a orquestra
1290 sinfônica tinha tocado lá em Paris, porque em Paris não
1291 é como aqui, você não podia sentar, aluno tocava na
1292 orquestra de aluno no Conservatório, mas você não ia se
1293 sentar ao lado na Orquestra da Ópera. Entende, você ia
1294 fazer concurso. Aqui a pessoa sentava com o professor
1295 *Cosme:* Do lado assim.
1296 *Odette:* Não, não tinha nada disso.

- 1298 *Cosme:* Lá em Paris não tinha.
- 1299 *Odette:* Non,
- 1300 *Cosme:* Só em concurso.
- 1301 *Odette:* Tanto é que eu não tinha essa prática toda, não. Eu nem
1302 tive tempo pra conhecer tudo, mas eu tocava bastante
1303 bem tudo. Aí, foi assim que eu vim. Então, em 54 tinha
1304 acabado o contrato e eu já tinha dificuldade com esse
1305 flautista e eu estava pronta pra voltar pra França. Aí
1306 que eu conheci o Geraldo. Aí eu voltei e voltei.
- 1307 *Cosme:* Voltou pra França
- 1308 *Odette:* E voltei por causa dele. Voltei pra França, já
1309 conhecia, namorando e tudo, e essa briga eu não estava
1310 com a cabeça. Falar com os meus pais, eu fiquei 5
1311 meses. Aí, voltei. Aí começou
- 1312 *Cosme:* Ele foi com você pra conhecer os pais?
- 1313 *Odette:* Não. Ele escrevia. Aí quando eu voltei, eu voltei pra
1314 Rádio Nacional e Mayrink Veiga, e logo depois voltei
1315 pra Brasileira (OSB). Aí fiquei
- 1316 *Cosme:* Quem eram os seus colegas, os brasileiros, quem você
1317 conhecia lá, que estava tocando bem, que você gostava?
- 1318 *Odette:* Bom, o fagotista tinha, como é que era o nome dele?
1319 Brasileiro assim
- 1320 *Cosme:* O (José) Lages (da Rocha) e o (Sebastião) Almeida.
- 1321 *Odette:* O Lages. O Almeida tocava contra-fagote. Ele era da
1322 polícia. Aí tinha o clarinetista, o, ai meu Deus
- 1323 *Cosme:* Jayoleno (dos Santos)
- 1324 *Odette:* Jayoleno,
- 1325 *Cosme:* Bom?
- 1326 *Odette:* Muito bom, boa pessoa. Bem, o pessoal me tratava bem,
1327 da parte dos sopros. Dos violinos, eu conheci também,
1328 mas não cheguei a fazer, pra dizer a verdade, eu fiz
1329 logo muita amizade com Nani (Devos)
- 1330 *Cosme:* Pois é, essas primeiras socializações suas foram com a
1331 Nani e a Maria Helena.
- 1332 *Odette:* Com a Maria Helena e com a Nani. Nani, para mim, era
1333 como se fosse uma irmã. Logo aí que ela começou a
1334 namorar com Noel (Devos), inclusive o pessoal perguntou
1335 se eu não estava com ciúmes, falei: "não, de jeito
1336 nenhum, os dois são meus amigos".
- 1337 *Cosme:* Vocês tocavam muito juntos, né, também?
- 1338 *Odette:* Não, não tocávamos muito não, tocávamos na orquestra e
1339 Noel falava: "estou gostando, essa moça tem uns olhos
1340 bonitos", olhava assim (Odette imita Devos olhando para
1341 Nani meio disfarçando) (risos)
- 1342 *Cosme:* Ela tocava na OSB.
- 1343 *Odette:* Ela tocava na OSB. Ela tinha vindo do Norte. Era muito
1344 tímida, mas ela tocava muito bem. Anos depois, fizemos
1345 um grupo de música de câmara, eu tenho gravações dela.
1346 Ela tinha uma precisão. Mas ela se apagava, entende?
- 1347 *Cosme:* Eu sei.
- 1348 *Odette:* Ela se apagava, assim. Agora, a Associação de
1349 Violoncelo nasceu na casa dela. Foi ela quem criou, não

1350 é o David Chew. Com todo respeito, eu gosto muito dele,
 1351 mas não é ele quem inventou. O Cello Association era a
 1352 associação do Marcio Mallard, Watson Clis. Era Nani
 1353 *Cosme:* que foi juntando as pessoas.
 1354 *Odette:* Porque ela tinha uma capacidade de congregiar as
 1355 pessoas. Pela família nordestina, aquela coisa. O Noel
 1356 era um pouco mais reservado, tanto é que acho que ele
 1357 sentiu muita falta porque ela tinha uma capacidade, uma
 1358 generosidade
 1359 *Cosme:* de administrar tudo
 1360 *Odette:* Tudo. E esse negócio de família muito grande, de estar
 1361 sempre pronta para ajudar. Nunca era problema pra ela.
 1362 Diferente do europeu. Eu sou um pouquinho diferente,
 1363 porque a minha casa parecia. Minha mãe com a família
 1364 grande, meu pai com os amigos da Ilha Maurício, era
 1365 negócio mais aberto pro mundo, né. A família do Noel
 1366 era toda francesa, essa coisa. Então os dois, ela fazia
 1367 tudo. Era uma pessoa
 1368 *Cosme:* Eu me lembro, fazendo banco, cuidar dos problemas lá
 1369 *Odette:* E tocando muito bem. Tocando com um som pequeno, uma
 1370 musicalidade, ah senti demais (quando Nani faleceu). E
 1371 Maria Helena do violino foi uma grandíssima amiga, ela
 1372 me ajudou muito também, na minha vida pessoal e tudo,
 1373 até hoje é minha amiga. Tinha outra, a Fifi Fiordalisa,
 1374 foi minha madrinha de casamento. Ela morreu. Também foi
 1375 uma pessoa muito
 1376 *Cosme:* Tocava violino também?
 1377 *Odette:* Violino.
 1378 *Cosme:* E essa Babel cheia de gente de todos os lugares, tinha
 1379 franceses, italianos
 1380 *Odette:* No artigo que eu escrevi, eu escrevi que o maestro
 1381 falava em uma língua, era uma Babel.
 1382 *Cosme:* Tinha húngaro, russo
 1383 *Odette:* Tinha húngaro, espanhol, italiano, russo. A primeira
 1384 música quando a gente entrou, eles estavam tocando o
 1385 "Batuque" de Lorenzo Fernandez. Então a gente estava
 1386 ensaiando aí Noel fala: "olha pra trás um pouco", os
 1387 sopros (metais) eram tudo companheiros do Eleazar nos
 1388 fuzileiros, tudo assim (Odette faz cara de sério e
 1389 forte, imitando os músicos), muito morenos
 1390 *Cosme:* Os metais
 1391 *Odette:* Os metais. Tinha um trompetista chamado Cubano,
 1392 baixinho. Cubano porque tinha ida a Cuba, ele não era
 1393 cubano mesmo. Ah, mas eu não tinha muita intimidade. O
 1394 (Anselmo) Zlatopolsky era muito gentil comigo. A Maria
 1395 Helena.
 1396 *Cosme:* Importante que eu vi aí, que você chegou e aqui o
 1397 ambiente era bom.
 1398 *Odette:* Era bom. As viagens com o Eleazar, o status, ele fazia
 1399 questão de todo mundo bem vestido dentro da orquestra,
 1400 tinha roupa assim, até o concerto era ao ar livre,
 1401 usando summer, a jaqueta branca assim. As mulheres, ele

1402 fazia questão de boa apresentação. A gente viajava em
1403 condições muito boas, em avião da VASP, ou tinha um
1404 trem que ia pra São Paulo. Todo mês a orquestra ia pra
1405 São Paulo. São Paulo, Campinas e Santos, tocar. Ele
1406 convidava grandes maestros, Leonard Bernstein, (Igor)
1407 Markevitch, Charles Munch, [...], ele tinha essa coisa
1408 do movimento. A orquestra tinha patrocínio, era VASP,
1409 Coca-Cola, [e o Sesi] no começo.

1410 *Cosme:* O salário era pago normalmente.

1411 *Odette:* Parece que a gente ganhava mais do que. Recebia
1412 normalmente. As crises que tinha, eu tive problemas com
1413 a orquestra, depois, como contei. Agora, a gente
1414 viajava por causa do Eleazar também, porque ele tinha
1415 umas coisas muito grossas às vezes, até comigo ele
1416 falava, mas por outro lado eu acho que ele era uma
1417 pessoa boa, sabe. Mas tinha uns lances assim até
1418 inacreditáveis, pitoresco

1419 *Cosme:* (risos) É eu já ouvi falar.

1420 *Odette:* Um das coisas que ele falava. Mas ele dava à orquestra um
1421 status de grande orquestra, então a gente viajava. Em
1422 São Paulo, a gente ficava em um hotel muito bom que era
1423 o Hotel Comodoro. Eu não estava acostumada com esse
1424 hotel tipo cinco estrelas, era na Duque de Caxias, um
1425 bairro, assim mais ou menos. Então a orquestra tinha um
1426 ou outro músico que era, como diziam, os negros, tinha
1427 um violoncelista, então a direção do hotel começou
1428 cheio de coisas vexaminosas. Primeiro, "a orquestra não
1429 pode mais comer no restaurante, comia no
1430 (incompreensível)". Depois botava a gente no 17º andar,
1431 faltava luz. Depois começaram a revistar bagagem de um
1432 e outro, Aí, o que que o Eleazar fez, cortou
1433 hospedagem. Ele reuniu a orquestra, "acabou. Vocês
1434 recebem a diária do hotel, quem quiser ficar fique,
1435 quem não quiser, está aqui o dinheiro que vale a diária
1436 desse hotel". Aí o Noel, Nani e eu achamos um hotel bem
1437 baratinho que era na zona (risos), aí com o dinheiro a
1438 gente comprava discos, aí pros restaurantes, entende?

1439 *Cosme:* As excursões era tipo de uma semana lá.

1440 *Odette:* É, porque tocava em São Paulo, era na Cultura
1441 Artística, em Campinas tinha um teatro e em Santos.
1442 Então temporada, teve temporada Bach. O Eleazar fez
1443 temporada de música contemporânea, depois, ele era,
1444 agora, ele tinha uns lances assim, uma grossura às
1445 vezes, mas ele teve problemas depois quando entrou
1446 Isaac (Karabtchevsky), e eu tive problemas lá na
1447 orquestra. Porque a orquestra era uma coisa privada,
1448 né, vivia de sócios, então quando foi a revolução em
1449 64, aí eu acho que tinha um ministro do Castelo Branco,
1450 tinha um camarada que gostava muito de arte, então o
1451 ministro de finanças (Bulhões de Carvalho), a orquestra
1452 virou fundação. E tinha muito dinheiro que foi
1453 depositado pra orquestra poder viver dos juros.

1454
 1455
 1456
 1457
 1458
 1459 . Você pode tirar isso da entrevista?
 1460 *Cosme:* Ali não está mais gravando não, porque acabou (refiro-me ao vídeo). Só está aqui. Olha só, como você vê a
 1461 organização interna da orquestra? Porque são pessoas
 1462 que estão lá juntas tocando, às vezes ficam dez quinze
 1463 anos tocando juntos. Como você vê esse corpo? O corpo
 1464 orquestra. A organização interna?
 1465
 1466 *Odette:* Bom, eu vou dizer uma coisa pra você, eu pessoalmente,
 1467 eu não tinha muito contato assim de ir na casa de um na
 1468 casa de outro. Porquê? Porque eu casei e tive logo um
 1469 filho atrás do outro. Eu não tinha tempo pra
 1470 compartilhar. Só a Fifi, a Maria Helena, a Nani. Mas eu
 1471 não tinha essa coisa de conviver muito.
 1472 *Cosme:* Mas eu estou dizendo assim, a orquestra como
 1473 instituição, o trabalho orquestra, como se desenvolve
 1474 as relações lá dentro. Às vezes tem um maestro que
 1475 exige mais, que que tolhe mais a sua forma de tocar.
 1476 *Odette:* Olha, depende muito do maestro. Eu acho, eu acho que a
 1477 orquestra, eu vejo assim, a mesma orquestra. Eu assisto
 1478 agora que o Lourenço, meu neto, toca na Sinfônica
 1479 Jovem, né. Então eu vi agora a orquestra, a OSB Jovem
 1480 tocando com o, como é que é o nome, o
 1481 *Cosme:* Minczuk.
 1482 *Odette:* Não, o outro.
 1483 *Cosme:* O que é assistente dele?
 1484 *Odette:* É.
 1485 *Cosme:* Um japoneszinho, que tem um nome de japonês?
 1486 *Odette:* Meio japonês, ele é ótimo até.
 1487 *Cosme:* Marco não sei o quê Takaki (Marcos Arakaki), alguma
 1488 coisa assim.
 1489 *Odette:* É. Ele é ótimo. Ele solta, então a orquestra soa. Com
 1490 Minczuk (faz um gesto com as mãos)
 1491 *Cosme:* Se prende
 1492 *Odette:* Prende, o som. Então tem uns maestros, o Leonard
 1493 Bernstein, foi incrível, o homem, Leonard Bernstein.
 1494 Fiz uma temporada de quinze dias com ele no Rio, em São
 1495 Paulo. Ele tocou o Concerto de Mozart, ele mesmo
 1496 regendo. Tocamos obras dele, sabe? Como compositor,
 1497 como regente, como pianista, amigo das pessoas,
 1498 conversando para na hora exigir. Edoard vom Beinum (do
 1499 Concertgebau). Eu me lembro assim, a gente tocava
 1500 coisa de Ravel e tudo, ele vinha no naipe explicava
 1501 para cada um. Tem outro maestro, o Igor Markevitch,
 1502 tocando Schubert, Mozart. O homem parecia um Lorde,
 1503 Príncipe, assim magrinho, maravilhoso. Então eu tenho

¹³⁴ Odette me pediu para retirar esse trecho entre as linhas 1453 a 1459 da entrevista.

1504 uma lembrança de ter tocado esse Schubert.
1505 *Cosme:* Pois é, maestro, maestro e a orquestra quando casa
1506 direito funciona muito bem.
1507 *Odette:* Teve uns que veio, outro que era feio o maestro Vitor
1508 Tevar.
1509 *Cosme:* Vitor?
1510 *Odette:* Tevar. Ele era grego, mas vivia no Chile. Maravilhoso.
1511 A gente tocou coisas difícilísimas, Sinfonia Clássica de
1512 Prokofiev, mas faziam, a pessoa faz você tocar,
1513 entende? Então teve uns maestros muito bons que já
1514 vieram aqui. O Hug Ross, especialista em Bach, Charles
1515 Munch, Erich Kleiber, maravilhoso tocando a Sinfonia de
1516 Beethoven. Como que ele ensaiava? Primeiro ensaiava a
1517 leitura, depois pegava os sopros, um naipe e outro,
1518 depois todo mundo junto. O ensaio geral, ele ficava
1519 parado, assim. Quem eu ouvi uma vez numa oficina em
1520 Nova Iorque foi Pierre Boulez com o grupo Intermusica
1521 assim. Eu só ganhei uma entrada para assistir um grupo
1522 de música contemporânea, eu vi ele regendo assim, ó [e
1523 demonstrou com os dedos], com o dedo. Agora tem uns que
1524 são bailarinos, né (risos).
1525 *Cosme:* (risos)Tem, quase voam.
1526 *Odette:* Tem bailarinos. Então você pode tocar sozinho, ele está
1527 lá fazendo o número dele e tudo. Agora, tem uns assim
1528 que eu tenho boas lembranças.
1529 *Cosme:* Então, tanto o maestro pode soltar a orquestra, o
1530 músico, como pode tolher também ele.
1531 *Odette:* Ah, pode, pode.
1532 *Cosme:* Isso que é importante.
1533 *Odette:* Porque quando você toca é tão físico, entende? Se o
1534 maestro prende você, pra respiração, se você está com
1535 medo do cara que vai te humilhar ou falar uma coisa
1536 assim, você não toca.
1537 *Cosme:* É, tem essa parte física e emocional.
1538 *Odette:* Claro, porque você toca com o corpo, o emocional.
1539 Então, os melhores maestros, mais conhecidos, são
1540 aqueles que mais se comunicam com a orquestra. Agora
1541 teve outros mais ou menos. Mas teve grandes maestros,
1542 gente muito boa que veio reger. Agora, ainda a questão
1543 de orquestra. Por exemplo, eu fui imediatamente chamada
1544 para a Rádio Nacional e tinha contrato com a Mayrink
1545 Veiga. Então, esse relacionamento de orquestra era
1546 muito diferente porque o maestro não aparece, assim.
1547 Tinha o Radamés Gnattali, o Leo Peracchi, o Alceo
1548 Bocchino, entende, eu fui efetiva. O contato na
1549 orquestra, então, você chega na Rádio Nacional e você é
1550 escalado, programa de auditório, tudo na hora. Aí era
1551 completamente diferente da orquestra sinfônica. Você
1552 tem de estar presa naquela hora e tudo, mas não fica
1553 tão tenso.
1554 *Cosme:* Certo, mas de qualquer maneira, é outra música que
1555 tocam lá.

- 1556 *Odette:* É, outra coisa. Mas tinha uns arranjos do Radamés que
 1557 eram bem complicados. Mas a figura do
 1558 *Cosme:* Lá você deve ter tocado com Lenir Siqueira, não tocou?
 1559 *Odette:* Toquei com ele. Com Lenir eu toquei uns tempos na
 1560 Nacional (OSN), ele estava lá ainda.
 1561 *Cosme:* E quem eram os seus colegas nessas orquestras da
 1562 Mayrink Veiga e na Nacional? De sopros?
 1563 *Odette:* Na Mayrink Veiga, eu era sozinha de flauta. Agora, na
 1564 Rádio Nacional tinha o Meirelles, o pai do Meirelles, o
 1565 Teo Meirelles, tinha um senhor chamado Pedro. Na
 1566 orquestra da Globo, só tinha eu de flauta, depois
 1567 apareceu o Copinha, depois o Ary Ferreira apareceu
 1568 também. Ótimo flautista, foi do Municipal. Um
 1569 grandíssimo flautista. Era tido como pessoa mau
 1570 caráter, mas não era não. Era uma pessoa difícil, muito
 1571 muito bom. Ele ficou muito meu amigo depois, ele deu
 1572 até umas aulas pra Beth, a minha filha, porque a Beth
 1573 começou a estudar comigo, aí não dava certo. Aí o Ary
 1574 era um grandíssimo flautista.
 1575 *Cosme:* Como você acha que essas pessoas se formavam aqui no
 1576 Brasil? Você lembra quem eram os professores deles, de
 1577 flauta?
 1578 *Odette:* De flauta teve um professor que se chamava Duque
 1579 Estrada (Meyer) do Conservatório, que formou, tem
 1580 *Cosme:* É aquele do Hino Nacional, não? Não é o Duque Estrada
 1581 que fez o Hino da Independência?¹³⁵
 1582 *Odette:* Teve o Leopoldo Miguez, não?
 1583 *Cosme:* Não, tem um Duque Estrada que
 1584 *Odette:* O Duque Estrada, sim. [...] ele é do tempo do (Joaquim)
 1585 Callado. O Callado foi professor do Conservatório
 1586 Imperial de Música. Tinha o (Matheus André) Reichert
 1587 (1830-1880) que eu fiz uma pesquisa sobre ele, um
 1588 belga, não é. Então essa influência toda e o pessoal
 1589 tocava. Tinha o Teatro Lírico, acabou, tinha uns
 1590 teatros. Então o pessoal tinha uma formação. O Pattápio
 1591 Silva era solista, então tinha uma formação. Tinham
 1592 ótimos músicos de banda, o pessoal lia bem, a leitura
 1593 era boa. Agora o (Moacyr) Lisserra estudou acho com
 1594 esse Duque Estrada, o Lenir (Siqueira). Mas não tinha
 1595 realmente uma escola de flauta.
 1596 *Cosme:* O Lenir me disse uma vez que ele escrevia os próprios
 1597 exercícios dele porque não tinha. Aí ele, eu acho que
 1598 ele estudou com o Moacyr Lisserra.
 1599 *Odette:* Com o Lisserra. Agora o Lisserra era uma pessoa que,
 1600 agora o Ary Ferreira tocava sax melhor que muita gente,
 1601 ele era muito culto, sabia tudo, tirava um som lindo,
 1602 tocava no (Teatro) Municipal. Ele morreu assim. Aí eu
 1603 me dei muito bem. Na TV Globo, eu toquei primeiro

¹³⁵ Aqui eu fiz confusão. Trata-se de Duque Estrada Meyer (1848 – 1905), professor do Imperial Conservatório de Música. Eu o confundi com Osório Duque-Estrada (1870 – 1927), poeta que escreveu a letra do Hino Nacional Brasileiro.

1604 sozinha, depois ele entrou também. Entrou o Copinha
1605 também. Então era outro, a orquestra da Globo era
1606 completamente diferente o relacionamento, sabe. Não
1607 tinha esse sentido de se sentir observada, aquela
1608 coisa. Isso existe dentro da orquestra. O (Roberto)
1609 Minczuk dizem que ele faz isso também, as pessoas ficam
1610 tensas.

1611 *Cosme:* Tomam remédio e tudo

1612 *Odette:* É. O (John) Neschling. Mas porque, eu não sei porque.
1613 Na Globo, tinha gente do Municipal, da Sinfônica, mas
1614 era diferente. Você chegava assim

1615 *Cosme:* Interessante isso, porque você está falando de várias
1616 orquestras e cada uma tem a sua característica, tem a
1617 sua identidade.

1618 *Odette:* Agora você quer ver com quem eu toquei? A maior boa
1619 lembrança foi com a Tabajara. Eu toquei com a Tabajara
1620 Orquestra Tabajara do Severino Araújo.

1621 *Odette:* Porque era na Mayrink Veiga. Era no ano em que a Beth
1622 nasceu me chamaram para a Mayrink Veiga, 55. Tinha uma
1623 orquestra Peruzzi. Ah, porque eu entrei na Mayrink
1624 Veiga?

1625 *Cosme:* Deixa eu perguntar, voltando um pouquinho... (e dei uma
1626 pausa no gravador)

1627 *Cosme:* Claro que depois eu vou perguntar dos compositores,
1628 mas, o contato com a música brasileira assim, o
1629 primeiro contato, tanto a música clássica quanto a
1630 popular. O que que você achou, assim, você mudou a sua
1631 forma de tocar pra tocar música brasileira? Ou aprendeu
1632 uma nova forma, ou, então adaptou?

1633 *Odette:* Não, acho que foi aos poucos. Eu nunca pensei em mudar
1634 o meu som, então, tem até uma coisa que aos poucos você
1635 vai, depois vou falar da Tabajara, da Rádio Mayrink
1636 Veiga que foi uma coisa

1637 *Cosme:* Tá, a gente puxa depois

1638 *Odette:* A questão de tocar. Por exemplo, a questão de
1639 articular. Na articulação, eu acho que eu toco com uma
1640 articulação diferente do, eu acho que cada país tem uma
1641 maneira de pronunciar que ele guarda da fonética. Por
1642 exemplo, o flautista alemão tem uma pronuncia no
1643 stacato mais gutural, ka ka,

1644 *Cosme:* Certo

1645 *Odette:* Eu. O francês é igual ao nordestino, ta ta ta taah.
1646 Entendendo?

1647 *Cosme:* Sim.

1648 *Odette:* Aí, aqui no Brasil a questão da, uma coisa que
1649 estranhei muito quando quando, a primeira gravação que
1650 eu fiz, eu sempre me lembro da Elizeth Cardoso, antes
1651 da Bossa Nova e tudo. Aí parece tudo rubato. Eu pensei:
1652 "porque que ela não canta exatamente no tempo?". Não é.
1653 Aí depois eu escutava, apesar de eu falo com sotaque,
1654 mas escutava a musicalidade da língua. A língua, o
1655 português ele canta e tem um certo rubato na maneira, é

- 1656 diferente do alemão ou do inglês, então a questão
 1657 fonética, a questão assim da pronúncia, a maneira de
 1658 você articular, quer dizer, modifica. Então, aos
 1659 poucos, pois é, eu toco choro, toco bastante. O pessoal
 1660 gosta. Eu não toco exatamente como o pessoal daqui. A
 1661 Deda, minha filha, a Deda, ela articula mais, ela
 1662 pronuncia por que ela fala português, ela aprendeu. Mas
 1663 eu toco diferente do pessoal da França. Mudou, mas
 1664 mudou instintivamente. Entende?
- 1665 *Cosme:* Certo.
- 1666 *Odette:* A questão do cantador, do cantor, é cada vez mais
- 1667 *Cosme:* Você sente que a sua forma de tocar, quando você
 1668 encontra um colega que ficou na França
- 1669 *Odette:* Ahh, diferente
- 1670 *Cosme:* Cê sente
- 1671 *Odette:* Quer ver uma coisa. Eu fiz um vibrato, né. Aí o (Jean
 1672 Pierre) Rampal começou, da França tem gente. O Rampal
 1673 não era assim, por que o Rampal começou a tocar em
 1674 Marseille com o pai, negócio de banda. O Rampal tinha
 1675 um negócio assim um pouco, tinha um pouco de Galway,
 1676 mais pro popular assim, a base dele, né.
- 1677 *Cosme:* Certo.
- 1678 *Odette:* Era uma pessoa também incrível. Mas a maneira de, o
 1679 vibrato. Por que quando eu cheguei aqui, aí o (Moacyr)
 1680 Liserra tocava sem vibrato nenhum, ele queria saber
 1681 como eu fazia o vibrato. Eu falei: "não sei, pra mim eu
 1682 nunca estudei vibrato, é junto com o, com a frase". Mas
 1683 eu reparei uma coisa, à medida que eu fico ouvindo
 1684 canto e os cantores populares, então eu reparei, hoje
 1685 em dia, eu toco com menos vibrato, o vibrato nos
 1686 lugares mais certos, fazendo o acabamento. Então o
 1687 vibrato, falava com um aluno outro dia, era um adulto,
 1688 né, você tem de pensar assim com se fosse no arco do
 1689 violino assim, tá certo, né. Tem uma continuidade no
 1690 arco, mesmo com arco curto, esse vibrato ele está por
 1691 cima numa linha contínua. Né, esse vibrato é um momento
 1692 por outro, você não vai vibrar. Então, isso aqui, eu
 1693 faço hoje em dia diferente do que eu fazia. Eu acho que
 1694 fica melhor.
- 1695 *Cosme:* Certo.
- 1696 *Odette:* Entende?
- 1697 *Cosme:* Você não usa o vibrato o tempo todo.
- 1698 *Odette:* Não. Tem gente que toca até stacato, tim tim tim, não,
 1699 eu não faço isso.
- 1700 *Cosme:* Certo.
- 1701 *Odette:* A maneira de articular então vem muito de tudo que eu
 1702 ouvi de música popular e do que eu toquei.
- 1703 *Cosme:* Então você fala que tem a ver com a fala, da língua,
 1704 tudo.
- 1705 *Odette:* Tem a ver com a fala, a maneira de respirar também
 1706 dentro de uma frase, né. De (faz uma respiração
 1707 profunda pela boca) respirar é uma questão de

1708 temperamento. Os discursos das pessoas. Por exemplo,
 1709 você conversa com um francês, ele fala, ele vai cortar,
 1710 é mais cortado o discurso. É determinado. Aqui flui, é
 1711 da língua. Entende? Então essa fluência, assim,
 1712 ondulação, modifica a maneira de tocar. Mas porque?
 1713 Agora, eu gostei muito, desde o início, esse tipo de
 1714 coisa ali, de tocar, tem um outro disco que eu gravei
 1715 eu tocando choro, mas porque tinha essa coisa de meu
 1716 pai que tinha tocado em banda, meu pai cantava árias de
 1717 operetas. Essa maneira de de, já vinha pra mim, o gosto
 1718 por uma valsa, a minha mãe cantando, dançando valsas,
 1719 assim, eu gosto de dançar. Então eu tinha um contato
 1720 com a expressão popular já dentro de casa. Meu pai
 1721 falava: "não é só Bach, Beethoven, tem a grande ópera,
 1722 entende, um dia você vai gostar". "Pai, porque começar
 1723 no Bach?". Aí a gente cantava umas árias de opereta. O
 1724 canto, não é, quando eu escuto, de novo? (2 minutos de
 1725 pausa para atender o telefone)
 1726
 1727 *Cosme:* A gente estava falando do seu contato com a música
 1728 brasileira. Se alguma coisa te
 1729 *Odette:* Sim. A minha mãe gostava de valsa, né. Eu tinha um
 1730 contato com a música, a música da Ilha Maurício, a
 1731 música, não só segá, mas a música que eles praticavam
 1732 lá, a música de salão, ária de ópera, por exemplo,
 1733 Mignon (de Ambroise Thomas) assim, como é que era a do
 1734 Mignon? (Odette canta) Connait tu Le pay, lararilarará,
 1735 são coisas que o meu pai cantava de música francesa, de
 1736 operette, então essas coisas estão no meu ouvido. Me
 1737 lembro de meu pai, então volta assim. Então eu tinha
 1738 uma aproximação
 1739 *Cosme:* Aproximação fácil com a música popular.
 1740 *Odette:* É, outro gênero. Agora, mais com esse tipo de música do
 1741 que com a canção francesa de época. Eu conheço "La Vie
 1742 en Rose", "La Mer", mas não era toda da minha
 1743 identidade como as coisas que o meu pai e minha mãe
 1744 cantavam. Então, tinha uma abordagem assim. Então, aqui
 1745 no Brasil, eu gosto, adoro seresta, valsa seresteira,
 1746 adoro tocar aquilo. Dizem que eu toco até muito bem,
 1747 com enlevo. Uma coisa que vem já de antes, de família.
 1748 Mas mudou a minha maneira de tocar, eu toco diferente,
 1749 eu sei, dos flautistas franceses, muito diferente,
 1750 porque tem a idéia do enlevo, da melodia do brasileiro,
 1751 essa coisa que (suspira e faz um gesto com as mãos em
 1752 arco) coisa assim, a articulação também, você acaba
 1753 ouvindo outras coisas. O seu sistema muda. É essa,
 1754 outra coisa, essa questão de um certo rubato, né.
 1755 Então, eu toco mesmo dentro de Mozart, cada vez mais
 1756 quando eu estudo uma coisa de Mozart, eu acho que
 1757 Mozart, Mozart escreveu sobre nas cartas dele, fiz o
 1758 meu trabalho sobre as cartas de Mozart, o rubato que
 1759 tem uma constante e tem um agenciamento que fica
 1760 diferente. Então, nas árias de ópera dele, de Mozart,

1761 existe essa coisa que vem, no sentido popular também,
1762 né,
1763 *Cosme:* De captar
1764 *Odette:* Agora, tem Bach que você ouve, não vai tocar Bach todo
1765 rígido, tem gente que toca assim mecanicamente. De
1766 jeito nenhum. Então é uma coisa que eu acho que eu
1767 adquiri muito aqui, o brasileiro é também uma maneira
1768 de ser, né. Por que aqui você tem muito mais
1769 elasticidade de tempo, de convivência. O europeu não é
1770 assim, tudo é determinado, né. Então a gente sente isso
1771 na execução musical. Então eu tive a sorte de poder
1772 tocar logo na rádio, de gravar, bossa nova e tudo.
1773 Gravei muito
1774 *Cosme:* Você sentiu que tinha uma riqueza musical aqui.
1775 *Odette:* Ah, sim, claro.
1776 *Cosme:* De cara, assim.
1777 *Odette:* Muito grande. É uma facilidade com os jovens.
1778 *Cosme:* Você viu o Luis Gonzaga, cantar?
1779 *Odette:* Ah, sim. Eu conheci o Luis Gonzaga. Jackson do
1780 Pandeiro. Bom, esse pessoal todo da Rádio Nacional. Era
1781 no dia a dia Nora Ney, Jackson do Pandeiro, Elizeth
1782 Cardoso, Dolores Duran, tudo, todos os cantores
1783 desfilavam, era o cotidiano.
1784 *Cosme:* Agora me fala a relação com os compositores assim, tipo
1785 clássicos: Mignone, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e
1786 *Odette:* Eu tive uma relação muito boa
1787 *Cosme:* E Villa-Lobos, tenta se
1788 *Odette:* Com Villa-Lobos, o Noel contou quando a gente foi lá a
1789 primeira vez
1790 *Cosme:* Contou alguma coisa.
1791 *Odette:* A gente foi lá no Conservatório, então ele nos recebeu
1792 muito bem. Quem apresentou Villa-Lobos pra gente foi o
1793 pai, era um homem que foi pianista de musical, de show.
1794 Era um judeu, imigrante russo, Gombarg. Ele veio antes
1795 da guerra, fugindo das perseguições dos pogroms na
1796 Rússia e tudo. E a filha dele, por sinal, ficou em
1797 Paris, ela até ficou morando com os meus pais, foi um
1798 intercâmbio. Então, ele me falou que era amigo de
1799 Villa-Lobos. Ah, sim, quando eu cheguei no Brasil, têm
1800 duas famílias, tem a Nani, que me recebiam como filha.
1801 Era a família do senhor Gombarg e a da Elza Schachter
1802 (Uzurpator), da Pro-Arte, judeus. Logo me conheceu e me
1803 recebeu muito bem por que eram ligados de amizade e
1804 tudo. Alguma vez por semana eu almoçava na casa dele,
1805 então ele, "eu vou apresentar o Villa-Lobos a você,
1806 *arretée non*, porque é um homem muito simples". Aí levou
1807 a gente no Conservatório na Urca, no Conservatório de
1808 Canto Orfeônico, e o Villa-Lobos, "*ah, oui, qu'esse que*
1809 *tu veux*, vocês dois jovens franceses". Nós fomos buscar
1810 a música, a **Bachiana**, então a gente leu. Ele falou,
1811 "bom, vocês tocam bem, mas vocês têm de fazer muita
1812 serenata pra tocar". (canta o tema inicial) pa pi pa pa
1813

- 1814 pih, então, essa frase? Pois eu tenho a gravação do
 1815 (Fernand) Dufréne e do Plessier. Você já viu?
- 1816 *Cosme:* Não.
- 1817 *Odette:* Fazia, tocava assim
- 1818 *Cosme:* Da Bachiana 6.
- 1819 *Odette:* Ta pa pa pa pi ta ti ta ta pa pa pa pa (Odette cantou o
 1820 tema inicial de forma métrica, sem rubato), não é assim
 1821 não, ta ra ra ra ri la ri la Ra (cantou o mesmo trecho
 1822 mais legato e com rubato), você tem de subir e cair,
 1823 né. Entende? Sem modificar muito o tempo. Então, essas
 1824 coisas que se aprende depois. Ele foi super gentil.
 1825 Depois, ele deu cartas pra nós levar. A gente estava
 1826 voltando de férias, Noël e eu, primeiro ano.
- 1827 *Cosme:* Já estavam indo pra Paris.
- 1828 *Odette:* De navio, por que a gente era bem pago para poder
 1829 voltar. Ele deu uma carta pro Florent Schmitt e outra
 1830 pro Chant du Monde, pra gravar. Eu tenho uma carta
 1831 dessa ainda.
- 1832 *Cosme:* Para eles gravarem a **Bachiana**?
- 1833 *Odette:* Pra nós.
- 1834 *Cosme:* Pra vocês gravarem lá em Paris.
- 1835 *Odette:* É, ele se encantou conosco. Aí, Noel: "non, você acha
 1836 que é pra ir lá mesmo?", ficou, assim, "bom, eu não vou
 1837 procurar." Aí a gente não foi procurar e eu fiquei com
 1838 as cartas.
- 1839 *Cosme:* Vocês iam gravar, né?
- 1840 *Odette:* É, a gente não acreditava, primeiro que ele tivesse
 1841 esse prestígio todo, eu não sei, Noel foi lá para a
 1842 família dele no norte, eu fiquei em Paris. A carta está
 1843 aí.
- 1844 *Cosme:* Esses dois eram dois produtores lá?
- 1845 *Odette:* É, o Chant du Monde era a maior gravadora que tinha em
 1846 Paris e o Florent Schmitt era um grande amigo dele,
 1847 compositor.
- 1848 *Cosme:* Tinha tudo a ver, vocês franceses, que tinham já alguma
 1849 experiência de Brasil, convivendo com Villa-Lobos,
 1850 gravar na França.
- 1851 *Odette:* Pois é, a gente podia ter feito.
- 1852 *Cosme:* É já tinham alguma coisa do ambiente carioca.
- 1853 *Odette:* Noel não acreditou. Eu fiquei assim, sei lá, meio
 1854 boboca. Mas depois eu o encontrei várias vezes. Agora,
 1855 ele na frente da orquestra, o Villa-Lobos, ele sofria
 1856 porque os músicos não gostavam muito de tocar não. Ele
 1857 ficava nervoso, entende?
- 1858 *Cosme:* A minha experiência com compositor é que eles ficam
 1859 ouvindo tanto a música deles que eles esquecem de
 1860 reger.
- 1861 *Odette:* É. Agora o [Francisco] Mignone era uma pessoa super
 1862 simpática, eu o conheci logo. Gentilíssimo, simples,
 1863 então escreveu. O [Cesar] Guerra-Peixe, mal encarado
 1864 assim, relacionamento ótimo com ele, passou as músicas.
 1865 A gente foi até professor no curso que ele fez no Museu

- 1866 da Imagem e do Som, depois não deu certo, com Ricardo
 1867 Cravo Albin. Mas uma pessoa assim. O Camargo Guarnieri
 1868 também. Era uma pessoa mais distante, mais difícil, mas
 1869 também ele morava em São Paulo
- 1870 *Cosme:* Qualidade, qualidade dele né, o Camargo então.
- 1871 *Odette:* O Osvaldo Lacerda. Agora esses aqui, o Villa-Lobos,
 1872 Guerra-Peixe, Mignone, o Radamés [Gnattali], que era
 1873 todo mal encarado assim, super gentil. Toquei obras
 1874 dele também muito boas, flauta e violão. Toquei com o
 1875 Jaime. Essas pessoas que tem essa capacidade toda. O
 1876 Alceo Bocchino, uma pessoa adorável e tudo, mas sem ter
 1877 intimidade assim de ir na casa deles. Mas quando
 1878 encontrava assim, pessoas muito simples.
- 1879 *Cosme:* Eu percebo assim, que eles tinham muito
- 1880 *Odette:* Até Santoro, o Cláudio Santoro que era meio difícil e
 1881 tudo, mas que, entende?
- 1882 *Cosme:* Eu vejo que essas pessoas tinham uma música de muita
 1883 qualidade e eu acho interessante que a formação deles,
 1884 toda no Brasil, assim né. Eles pegavam muita coisa
 1885 vinha, de ouvir, ou então de estudar, e a formação,
 1886 você vê como a música é uma coisa universal, né.
- 1887 *Odette:* Você pega a obra do Guerra-Peixe, já tocou? Do Mignone,
 1888 Villa-Lobos, do Radamés, são completamente diferentes
 1889 uma da outra. Completamente diferente. Você não vai
 1890 falar de uma escola de composição. Bem, depois houve
 1891 mais recente. Eu tive uma grandíssima amizade com
 1892 Lindemberg Cardoso, com (Ernst) Widmer, pessoa
- 1893 *Cosme:* Tudo da Bahia, né?
- 1894 *Odette:* Da Bahia. São pessoas assim que são simples, muito
 1895 simples. Você pode falar de música
- 1896 *Cosme:* E cultas, né?
- 1897 *Odette:* Cultas. Widmer é cultíssimo. Lindemberg é um amor de
 1898 pessoa, a sensibilidade, tudo. Acho que todos que
 1899 realmente têm nome, são pessoas simples.
- 1900 *Cosme:* Não tem o que provar.
- 1901 *Odette:* Não tem o que provar nada.
- 1902 *Cosme:* É, a obra deles está dentro deles. É interessante isso.
- 1903 *Odette:* É, interessante. Então, isso aqui, eu tive certos
 1904 contatos com eles, mas sempre a questão de ter
 1905 intimidade com as pessoas, eu nunca tive muito tempo
 1906 pra isso, porque a minha vida era muito atribulada, né,
 1907 com a família. Família muito grande, tocando muito
- 1908 *Cosme:* Você tem seis filhos, né?
- 1909 *Odette:* Seis. É um atrás do outro assim.
- 1910 *Cosme:* Eu tenho cinco irmãos também.
- 1911 *Odette:* Então como é que é na sua casa, assim? A sua mãe tinha
 1912 muito tempo pra
- 1913 *Cosme:* Não, não tinha muito tempo não. Foi complicado. Teve
 1914 quatro filhos no Ceará, depois veio pra cá e eu nasci
 1915 mais tarde. Eu nasci quatro, cinco anos depois. Quer
 1916 dizer, tem uma diferença aqui.
- 1917 *Odette:* Então vocês são seis?

- 1918 *Cosme:* Somos seis, quatro, assim, escadinha, e depois dois
- 1919 *Odette:* Os meus tudo, em oito anos e meio nasceram os seis.
- 1920 *Cosme:* É mais ou menos isso. Não, em dez anos mais ou menos.
- 1921 *Odette:* É, mas o tempo da mulher fica, ainda mais tocando, fica muito muito, cinema eu não ia, não, eu não estou me queixando porque
- 1922
- 1923
- 1924 *Cosme:* Não certo, mas certamente você se direcionou para outra coisa, outro sentimento, né.
- 1925
- 1926 *Odette:* É, mas também dá
- 1927 *Cosme:* Outra sensibilidade
- 1928 *Odette:* Dá uma idéia, as pessoas perguntam "como é que você fazia?" Para dar uma ideia de administração do tempo, para estudar, por exemplo, teve uma época que eu não estudava, tocava na rádio, mas não tinha muito tempo.
- 1929
- 1930
- 1931
- 1932
- 1933
- 1934
- 1935
- 1936
- 1937
- 1938
- 1939
- 1940
- 1941
- 1942
- 1943
- 1944
- 1945
- 1946 *Cosme:* Sim, quando você começou a lecionar, assim, logo?
- 1947 *Odette:* Eu comecei a lecionar. Primeiro alguém me procurou. O primeiro aluno que eu tive, era até um alemão. Ele ouviu um programa meu na Rádio MEC, logo quando eu cheguei, toquei um programa com o Homero Magalhães, depois eu toquei com uma pianista chamada Piera Ritz.
- 1948
- 1949
- 1950
- 1951
- 1952
- 1953
- 1954
- 1955
- 1956
- 1957
- 1958 *Cosme:* Na Graça Aranha, né.
- 1959 *Odette:* Na Graça Aranha. Até hoje eu dei aula. Hoje de manhã. Depois, na Pró-Arte teve uma inflação de flautistas, pessoal da música popular, todo mundo estudou comigo.
- 1960
- 1961
- 1962 *Cosme:* A Pró-Arte foi importante, né?
- 1963 *Odette:* Nossa, que coisa
- 1964 *Cosme:* Muito importante. Koellreutter dava aula lá? Chegou a dar?
- 1965
- 1966 *Odette:* Ele deu um seminário. Ele deu umas aulas lá
- 1967 *Cosme:* Koellreutter era flautista, e aí? Conheceu ele?
- 1968 *Odette:* Conheci. Toquei, ele deu uns cursos lá em Teresópolis na Pró-Arte, tinha uns cursos de verão. Também
- 1969

- 1970 festival, eu participei de muitos festivais no Brasil
 1971 todo. Campos do Jordão, Juiz de Fora, Teresópolis,
 1972 agora no Porto Alegre, Bahia, muita muita coisa, mas
 1973 agora aí, essa questão do tempo dá uma, quando você tem
 1974 muita coisa pra fazer, uma maneira de administrar o
 1975 tempo e não perder tempo. Por exemplo, hoje de manhã, o
 1976 aluno vai demorar um pouco, então eu fiquei estudando
 1977 um pedaço, sabe. Agora eu vou tocar, por exemplo,
 1978 semana que vem, um negócio que eu não tocava a bastante
 1979 tempo, mas o Raul, ah, quem me convidou o Raul (Costa)
 1980 d'Ávila, ele fez a tese de doutorado sobre mim, sobre a
 1981 minha pedagogia.
- 1982 *Cosme:* Ah, eu li. Eu vi na internet.
- 1983 *Odette:* Você viu né.
- 1984 *Cosme:* Vi. Vi.
- 1985 *Odette:* "Ah, eu quero que você toque umas coisas
 1986 contemporâneas". Eu peguei a Sequência de Berio, agora,
 1987 tempo que eu não tocava, né. Dificílima, mas agora eu
 1988 sei como estudar. Tem uns pedaços assim, você começa a
 1989 organizar o seu estudo de uma maneira mais
 1990 *Cosme:* Inteligente, né, assim.
- 1991 *Odette:* É, pois já sabe exatamente o que você vai estudar e
 1992 como. Não precisa, não é o tempo que você vai passar,
 1993 acontece muita coisa também. Então eu acho que eu cada
 1994 vez mais eu sei como estudar, entende?
- 1995 *Cosme:* É, pra render
- 1996 *Odette:* Pra render
- 1997 *Cosme:* E produzir
- 1998 *Odette:* Hoje em dia eu tenho tanto tempo assim, eu tenho mais
 1999 tempo, antes eu não tinha tempo, mas sabia organizar o
 2000 tempo. Tinha de ser, né, levar filho pro médico, pra
 2001 escola,
 2002 *Cosme:* (risos)
- 2003 *Odette:* Todo mundo passava de ano, nunca sentei para fazer o
 2004 dever, uma vez, o Carlos era pequeno, o mais novo, aí o
 2005 professor mandou um bilhete assim: "a mamãe tem de
 2006 sentar e fazer o dever, porque o seu filho não fez o
 2007 dever", então eu fui lá e falei com o professor, "olha,
 2008 eu vou botar zero para ele", eu falei: "bota, põe, põe
 2009 zero, aí o senhor fala pra ele que ele se não fizer o
 2010 dever vai ter zero, agora eu não tenho tempo pra fazer
 2011 o dever com ele", "não, mas", aí eu falei: "não tenho
 2012 tempo, o problema é dele". Aí depois ele fez o dever.
- 2013 *Cosme:* Aí ele resolveu
- 2014 *Odette:* É.
- 2015 *Cosme:* Caminhou mesmo. (risos)
- 2016 *Odette:* Com sua mãe deve ser a mesma coisa.
- 2017 *Cosme:* Fez, claro, e eu faço com o meu filho.
- 2018 *Odette:* Você tem, né?
- 2019 *Cosme:* Tenho um filho de 21 anos, sabe.
- 2020 *Odette:* Você tem um filho de 20 anos?
- 2021 *Cosme:* Tenho. 21.

2022 Odette: Que é isso?
2023 Cosme: É.
2024 Odette: Você teve filho com quantos anos?
2025 Cosme: Não, eu não sou novinho não, tenho 49
2026 Odette: (espantada) Nossa!
2027 Cosme: Eu tive ele com 29.
2028 Odette: Você tem 49? Ah, não parece.
2029 Cosme: Eu nado, e
2030 Odette: Bem, eu também. Você nada aonde?
2031 Cosme: Na praia.
2032 Odette: Eu gosto de nadar no mar.
2033 Cosme: Eu estou nadando ali no Posto 6, terça e quinta às 7
2034 horas da manhã.
2035 Odette: Como é o negócio ali?
2036 Cosme: Lá tem um projeto...(a partir daqui conversamos sobre
2037 natação no mar, por dez minutos até começarmos o
2038 próximo bloco)
2039 Odette: [...] muitos amigos músicos, muita gente.
2040 Cosme: Convivência.
2041 Odette: Mas, meu tempo sempre foi, hoje em dia eu tenho mais
2042 tempo, mas, poxa, eu tenho tempo! Mas eu procuro, estou
2043 fazendo pesquisa
2044 Cosme: O Devos que fala que agora ele tem mais tempo para
2045 estudar. Ele estuda mais ainda.
2046 Odette: Eu estudo, pois eu tenho mais tempo. Mas eu estou
2047 fazendo uma pesquisa em Diamantina, então estou lá
2048 também, vou lá. Estou fazendo bastante coisas assim. Eu
2049 gravei um CD agora, o último. Você quer ouvir uma faixa
2050 assim?
2051 Cosme: Eu quero ouvir sim.
2052 Odette: Gravei lá no Caraça. Solo. E vai lançar agora. Estou
2053 atrás até do Paul Horn, o músico de jazz norte-
2054 americano. Elas são tipo umas meditações, assim. Você
2055 sabe? Uns mantras. Então eu fiz uma emenda com as
2056 Sarabandas da Suíte de Violoncelo de Bach.
2057 Cosme: Certo. Você fez uma costura, assim?
2058 Odette: É uma suíte assim. Vou botar pra você ouvir um pouco
2059 uma faixa assim. Eu gravei lá, gravei em janeiro no
2060 Caraça. A gente teve dificuldade pra localizar o autor
2061 né, porque, ele tem a minha idade também, o Paul Horn
2062 Cosme: Certo.
2063 Odette: E mora no Canadá. E estava difícil, a gente não acha o
2064 endereço dele para negócio de direitos, né. Então, ele
2065 toca também até hoje, no Tibet, tem esse lado meio
2066 místico, assim.
2067 Cosme: Ele fez uma composição misturando tudo, ou você
2068 Odette: Não, não.
2069 Cosme: fez a costura?
2070 Odette: Não, ele não misturou não. Essa idéia da mistura foi
2071 minha. Porque o lugar em que eu vou muito é um lugar
2072 assim que é no meio das montanhas lá em Minas, assim,
2073 eu vou mostrar pra você, porque eu já tenho o esboço da

2074 capa. Última coisa que eu fiz agora.
2075 *Cosme:* Eu vou querer ver. Vou querer ver.
2076 *Odette:* Tá aqui. Tá aqui na mesa porque tava, hoje eu falei com
2077 o, com o
2078 *Cosme:* Autor.
2079 *Odette:* Com o autor, lá, pra ver, pra pagar
2080 *Cosme:* É interessante como a idade, assim, o pessoal continua
2081 e bem. Agora dançou o (Mikhail) Baryshnikov com uma
2082 bailarina, parece que espanhola (Ana Laguna). Ele
2083 disse: "eu tenho umas limitações, mas a arte é a
2084 mesma", sabe, assim, no caso dele.
2085 *Odette:* Não, essa coisa, eu acho que a gente fica sempre
2086 melhor, com uma certa limitação, essa idéia você tem de
2087 decadência, claro, você tem uma limitação. Mas você
2088 pensa, continua elaborando.
2089 *Cosme:* E me parece que cada nota é realmente tocada, não é
2090 passada
2091 *Odette:* Não, você pensa muito mais. Por exemplo, essa seqüência
2092 de (Luciano) Berio, eu peguei para estudar. Eu já tinha
2093 feito a análise da peça e tudo, até com a Esther
2094 Scliar. Poxa, mas está tudo na minha cabeça. Então
2095 ficou mais fácil. Entende. Mas isso é fruto das outras
2096 coisas que eu estou fazendo também. Agora se você
2097 começa, "ah não, já fiz aquilo, não faço mais, passou",
2098 está perdido, né.
2099 *Cosme:* Eu queria falar um negócio assim, que que você acha
2100 assim, resumindo, a sua contribuição aqui na música
2101 brasileira, olha um miquinho ali (eu vi um grupo de
2102 mico passar em uma árvore a poucos metros da janela de
2103 *Odette*), lindo, atrás de você.
2104 *Odette:* Ah.
2105 *Cosme:* Eles vieram nos ver. Ela está bem aí, ó. Aqui, aqui (e
2106 eu apontei o mico para *Odette*). O miquinho aqui olhando
2107 pra gente.
2108 *Odette:* Ah, é.
2109 *Cosme:* Tá vendo? É.
2110 *Odette:* É bem pequenininho. Essa parece um filhote, tem uns
2111 maiores.
2112 *Cosme:* É, contribuição assim
2113 *Odette:* A minha contribuição?
2114 *Cosme:* É, contribuição de alunos, de tocar, como você vê a
2115 produção sua.
2116 *Odette:* O que que eu acho? Tem muita gente lá em São Paulo que
2117 toca maravilhosamente bem a flauta. Até com mais
2118 técnica, tem muita gente tocando. Eu acho que o que eu
2119 passei. O que eu estou passando, eu procuro é uma
2120 maneira de ver a música. Uma maneira de ver, de
2121 estudar. Não é uma escola. Vamos dizer, uma curiosidade
2122 com o repertório. Um repertório diferente. A abordagem
2123 da música contemporânea também. O que eu passei? Uma
2124 atitude em relação à música. Agora, se eu for resumir
2125 aqui

- 2126 *Cosme:* É mais uma atitude, menos
- 2127 *Odette:* É mais uma atitude do que uma técnica. É uma maneira de
2128 estudar. O relacionamento com a música, a música como
2129 expressão. Uma coisa também sem hierarquia. Cada um, o
2130 aluno, por exemplo, faz uma nota longa, como respira.
2131 Crunelle falou: "você que toca. É uma maneira de se
2132 expressar". Então eu acho que é uma coisa que talvez eu
2133 passe. É uma maneira. Não é fácil ver as coisas. Agora,
2134 dizer que eu vou ensinar pra ele a maneira. Coisas do
2135 repertório. Veja os meus alunos. Eu dei aula hoje de
2136 manhã. Ele veio lá de Barra do Piraí. Cada vez ele
2137 chega com uma novidade. Ele quer saber mais uma coisa e
2138 ele está tocando bastante bem. Inclusive, ele tem
2139 sessenta anos, tá bem. Ele é professor de genética na
2140 universidade, entre outras coisas, mas bem. Ele levanta
2141 às cinco da manhã pra vir aqui a cada quinze dias,
2142 chega às nove hora e tem uma aula.
- 2143 *Cosme:* Legal.
- 2144 *Odette:* Incrível, todo arrumado assim. Então, uma maneira de
2145 ser. Há gente da música popular como o Mauro Senise. O
2146 Mauro começou tarde, mas você sente uma vontade que a
2147 pessoa tem de expressar. Então o que eu passei pras
2148 pessoas também é confiança que eles têm em si mesmo.
- 2149 *Cosme:* Tocar com confiança, né, saber que está fazendo a coisa
- 2150 *Odette:* A pessoa com confiança em sua capacidade de se
2151 expressar. De diversas maneiras, por exemplo, até as
2152 minhas filhas, elas tocam, eu dei aulas para elas, elas
2153 se formaram comigo, a Beth, ela toca muito diferente,
2154 mas ela sabe que está se expressando com aquilo. Agora
2155 quem pode dizer que eu ensinei a maneira de tocar
2156 flauta à maneira francesa, ensinei a Sonata de Bach,
2157 não, cada um, e o que eu toco, eu estudei só quatro
2158 anos em Paris, nunca tive outro professor, tudo que eu
2159 toco eu estudei sozinha, mas ele me passou, o professor
2160 lá, maravilhoso, né, essa maneira de fazer as coisas,
2161 como estudar.
- 2162 *Cosme:* Tinha uma coisa que ele falava pra você, né: "tocar
2163 flauta você já toca suficiente, agora tem de se
2164 expressar", não é?
- 2165 *Odette:* É. Personalidade. Você viu isso aqui
- 2166 *Cosme:* Eu vi naquela tese eu li há uns
- 2167 *Odette:* Personalidade. Ele falou, ele falava assim, ele tocou
2168 até noventa e tanto anos, ainda tocava.
- 2169 *Cosme:* Você teve contato com ele depois?
- 2170 *Odette:* Sim. Eu ia a Paris de vez em quando. Tem umas cartas,
2171 eu separei as cartas que tenho aqui para levar para o
2172 Raul justamente para mostrar agora.
- 2173 *Cosme:* Certo.
- 2174 *Odette:* Ah, ele me dava indicação de repertório, contente de
2175 receber a minha visita. Eu chegava e telefonava, "alô,
2176 ah vem tomar um whisky comigo". Ele tomava whisky e
2177 fumava, tocou até noventa e tantos anos.

2178 *Cosme:* Nossa, bacana. (risos)
2179 *Odette:* Assim.
2180 *Cosme:* E você vê aqui no Brasil, pra finalizar, também, um
2181 desenvolvimento da música, você sente que houve um
2182 desenvolvimento.
2183 *Odette:* Ah, sim.
2184 *Cosme:* Assim, de 1950 pra cá.
2185 *Odette:* Muito. Eu vejo a coisa por causa do Lourenço, meu neto,
2186 eu acompanho muito o painel da Escola (de Música), o
2187 grupo de música contemporânea, os alunos. Tem um
2188 desenvolvimento muito grande, muito grande. As
2189 composições, você vê aquele menino Vicente Aleixo,
2190 Vicente, o clarinetista, ótimo compositor, o Lourenço
2191 compõe, tem um pessoal tocando muito bem, não só na
2192 flauta, mas também percussão, acho que tem muita gente
2193 tocando muito bem
2194 *Cosme:* Desenvolveu bastante
2195 *Odette:* Eu acho que se desenvolveu, não só por causa da
2196 internet, mas se desenvolveu muito a procura de, então
2197 eu acho que, se eu passei alguma coisa, eu passei essa
2198 questão de ter curiosidade, de querer conhecer mais,
2199 progredir, tudo.
2200 *Cosme:* É
2201 *Odette:* Isso aqui é
2202 *Cosme:* Foi o básico mesmo.
2203 *Odette:* É o básico. Eu não vou ensinar tudo. Vou ensinar toda a
2204 técnica da flauta? É muita coisa que eu não sei fazer.
2205 Dentro da música contemporânea tem certas coisas que a
2206 Deda faz que eu não sei fazer, entende. Mas porque ela
2207 está fazendo? Porque ela, eu passei pra ela essa
2208 vontade de fazer.
2209 *Cosme:* Eu esqueci de perguntar um negócio. Você me lembrou
2210 agora de música contemporânea, quando você chegou
2211 estava ainda aquela parte nacionalista, né, brasileira,
2212 com muita ainda influência do Mario de Andrade, do, né,
2213 o Camargo Guarnieri era discípulo dele
2214 *Odette:* Era. Agora na composição, por exemplo, eu acho uma
2215 coisa que eu falei pra você, eu acho que os
2216 compositores, por exemplo, você quer ver uma coisa? o
2217 caso do Guerra-Peixe, né, isso para dizer que cada
2218 compositor são pessoas que tem uma personalidade muito
2219 grande, e eu não vejo exatamente uma escola, assim,
2220 porque, no século XIX, tem umas composições mais
2221 românticas, aquela coisa toda, então, o pessoal tinha
2222 conhecimento também do que acontecia nos outros países,
2223 Villa-Lobos na França, teve assim. O Koellreutter
2224 esteve aqui, introduziu o Dodecafonismo, aquela coisa
2225 toda. Ele fez de uma certa forma uma escola, deu aula
2226 pra muita gente, mas as pessoas, cada um, acabava se
2227 separando. O próprio (Claudio) Santoro
2228 *Cosme:* O Guerra-Peixe teve contato com o Koellreutter, o
2229 Santoro

- 2230 *Odette:* O próprio Kaximbinho, o Severino Araújo
2231 *Cosme:* O Kaximbinho, fantástico.
2232 *Odette:* Cada um voltou à sua própria personalidade, quer dizer,
2233 pegou um
2234 *Cosme:* A tal da antropofagia, né?
2235 *Odette:* Exatamente. Ele botou uma coisa assim, botou uma coisa,
2236 mas ninguém copiou Koellreutter, porque finalmente
2237 compositor, ele não é um compositor assim, ele
2238 estimulou as pessoas, mas todo mundo acabou se
2239 destacando. Como, por exemplo, o Guerra-Peixe, eu toco
2240 uma peça dele, Melopéia, são três, as duas primeiras
2241 anteriores são fracas, isso eu já não (toco),
2242 completamente dodecafônicas, né, serial, o terceiro
2243 Melopéia, bem seresteiro, ele voltou. O próprio
2244 Guarneri, tem uma peça dele, Três Improvisos, a
2245 terceira é mais seresteira. O Mignone, o Mignone
2246 estudou na Itália também, mas a música do Mignone é
2247 diferente da música do Guerra-Peixe, da música do
2248 Santoro. Tem dois compositores que têm uma coisa
2249 parecida, o Guarneri e o Osvaldo Lacerda, que é um
2250 pouco parecido, mas os outros eu acho que têm uma coisa
2251 muito individual. Agora, o pessoal da Escola da Bahia,
2252 eu conheci muito o Lindemberg Cardoso, o Widmer, são
2253 compositores muito diferentes uns dos outros
2254 *Cosme:* Certo, e esses movimentos?
2255 *Odette:* Villa-Lobos, ele não vem de nenhuma escola e ele não
2256 fez escola também.
2257 *Cosme:* É.
2258 *Odette:* Você vai dizer que ele fez?
2259 *Cosme:* Não. Tudo mundo fala que ele é uma coisa à parte.
2260 *Odette:* Mas os outros também. Os outros também são muito
2261 diferentes.
2262 *Cosme:* Você acha então que é uma característica do compositor
2263 brasileiro, isso? Ou, por exemplo, você conviveu com
2264 Messiaen, Milhaud, sabe
2265 *Odette:* Não, eu acho que é uma coisa assim universal
2266 *Cosme:* Uma coisa universal, porque a personalidade de cada um
2267 se expressa na
2268 *Odette:* Quer ver uma coisa. Você vai escutar Beethoven e
2269 Brahms, você sabe imediatamente que Brahms não é
2270 Beethoven.
2271 *Cosme:* Sei, é
2272 *Odette:* Sabe porque?
2273 *Cosme:* Só que tem muita gente ali perto de Beethoven, outros
2274 compositores menores que parecem com ele.
2275 *Odette:* Tem, tem uns outros, mas esses que aparece. Eu estou
2276 falando desses compositores de nome grande no Brasil,
2277 são muito, tem individualidade muito forte cada um,
2278 agora tem outros, tem umas escolas pós-clássica,
2279 (François) Devienne, (Johann) Stamitz, essas coisas
2280 *Cosme:* Muito parecidos
2281 *Odette:* É muito parecido, também não satisfaz tanto, é bonito,

- 2283 né. Agora você pega um compositor como (Luigi)
 2284 Boccherini, imediatamente, você tocou violão, você sabe
 2285 que é Boccherini, é bonito, com virtuosismo. Agora você
 2286 escuta (Franz) Schubert e (Robert) Schumann, são muito
 2287 diferentes um do outro, e (Frédéric) Chopin. Não é?
 2288 *Cosme:* É. Totalmente.
 2289 *Odette:* São completamente diferentes, claro que tem outros
 2290 compositores. Aqui no Brasil, como eu toquei sempre em
 2291 lugares de muita importância. A Sinfônica (OSB), a
 2292 Rádio Nacional, a TV Globo, lugares onde a expressão
 2293 desses lugares é forte. Foi uma sorte minha, né. Agora,
 2294 eu acho que hoje em dia muita gente escreve música
 2295 também, veja na Escola de Música agora tem muita gente
 2296 escrevendo, muita gente conhecendo bem harmonia e tudo.
 2297 Escrevendo coisas diferentes. O que que você acha
 2298 assim?
 2299 *Cosme:* Eu não tenho visto.
 2300 *Odette:* Tem um movimento na
 2301 *Cosme:* Na Escola de Música
 2302 *Odette:* Muito bom de compositores. Tem um grupo chamado Grupo
 2303 (Prelúdio) 21¹³⁶ com Alexandre Schubert
 2304 *Cosme:* Ah, eu conheço o grupo
 2305 *Odette:* Muito bom, coisas muito bonitas que eles fazem
 2306 *Cosme:* O Osvaldo (na realidade, Orlando Alves) que, eu vi
 2307 eles. Tem até nesse guia da música. Tem umas fotos
 2308 deles.
 2309 *Odette:* Tem a Marisa Resende, nossa ela é ótima compositora.
 2310 *Cosme:* É, o Pauxy que é flautista.
 2311 *Odette:* Pauxy. É, todo mundo. Então tem um movimento
 2312 *Cosme:* É, estão construindo coisas muito boas.
 2313 *Odette:* São boas, muito boas.
 2314 *Cosme:* Tinha alguma tensão entre os nacionalistas e aquele
 2315 pessoal da Música Nova, não tinha? Do Koellreutter e
 2316 depois mais adiante, não sei se é Música Viva e Música
 2317 Nova, ou ao contrário.
 2318 *Odette:* Música Viva. Edino Krieger, Eunice Katunda
 2319 *Cosme:* Com Koellreutter também.
 2320 *Odette:* Era mais uma associação de amigos como o Grupo dos
 2321 Seis, na França, que são também cada um diferente, o
 2322 (Francis) Poulenc é diferente do (Arthur) Honegger e
 2323 tudo.
 2324 *Cosme:* Aí depois teve o Música Nova que, mais ou menos
 2325 *Odette:* É, mas teve o grupo da Bahia também, como a idéia da
 2326 pesquisa
 2327 *Cosme:* Mas não tinha nenhuma tensão não, né.
 2328 *Odette:* Tensão entre eles?
 2329 *Cosme:* É. Tensão entre o pessoal mais nacionalista, Guerra-
 2330 Peixe e, Camargo-Guarnieri eu sei que tinha, né?

¹³⁶ Grupo Prelúdio 21 formado por Alexandre Schubert, Caio Senna, J. Orlando Alves, Marcos Lucas, Neder Nassaro e Sergio Roberto de Oliveira.

- 2331 *Odette:* É, ele era uma pessoa mais difícil.
- 2332 *Cosme:* É, ele era mais nacionalista
- 2333 *Odette:* É, porque os nacionalistas tinham umas fórmulas. Por
2334 exemplo, no choro eu acho que muitas vezes você
2335 encontra fórmulas também, é fácil de escrever choro,
2336 tem muita coisa parecida uma com a outra. Mas se você
2337 pega esses compositores de choro mais antigos, o
2338 próprio Pixinguinha, o (Antônio) Callado, mesmo o Jacob
2339 (do Bandolim), o Waldir Azevedo, eles são completamente
2340 diferentes uns dos outros. Acho que a música é uma
2341 coisa que você se relaciona socialmente, mas existe uma
2342 coisa muito pessoal.
- 2343 *Cosme:* Pessoal.
- 2344 *Odette:* É muito pessoal.
- 2345 *Cosme:* Eles constroem mesmo uma linguagem própria.
- 2346 *Odette:* Tem muitas linguagens próprias.
- 2347 *Cosme:* Interessante.
- 2348 *Odette:* Isso é bom, né.
- 2349 *Cosme:* É, porque não fica só uma escola.
- 2350 *Odette:* Essa idéia de escola, por exemplo, quando eu estava em
2351 Paris, o pessoal que estava lá, (Olivier) Messiaen,
2352 Darius Milhaud, (Arthur) Honegger, George Enescu, tinha
2353 outros, quem mais, Nadia Boulanger. Completamente
2354 diferentes um do outro. E completamente diferente
2355 também da maneira de ensinar.
- 2356 *Cosme:* Então tem tudo a ver com a personalidade de cada um.
- 2357 *Odette:* A música proporciona isso pra você, uma coisa muito
2358 pessoal. Quando você está tocando, como falava o meu
2359 professor: "é você quem toca", "c'est toi qui joue",
2360 né? Na interpretação você percebe também. Não dá para
2361 comparar o pizzicato, cada um tem uma maneira de fazer.
- 2362 *Cosme:* Essa visão é boa, né. Porque, se você for querer botar
2363 todo mundo num molde. Aí você vai criticar, e isso é a
2364 pior coisa que tem, você critica uns e valoriza outros
2365 e ao mesmo tempo
- 2366 *Odette:* Não, por exemplo, ser júri de concurso, já fui, mas,
2367 poxa, é terrível, porque cada um ali está botando, esse
2368 é melhor que o outro. Melhor, qual é o critério que
2369 você tem que ele é melhor? É como nas artes plásticas.
2370 Também tem umas regras dizendo como a pessoa vai se
2371 expressar. Isso é melhor. Você pode gostar de um ou
2372 outro, mas dizer que é melhor, não. É melhor talvez pra
2373 você mas não é para. Como se diz na França, "gosto e
2374 comida não se discute". Não vai discutir essa questão.
2375 Isso é próprio da criação artística, não é.
- 2376 *Cosme:* Bom, eu acho que finalizou super bem essa estória aí.
- 2377 *Odette:* Como na cozinha, cada pessoa tem um tempero, né. Você
2378 sabe.
- 2379 *Cosme:* É. E ter essa visão e passar essa visão é uma
2380 contribuição enorme.
- 2381 *Odette:* Eu acho que o pessoal, os meus filhos cada um faz
2382 coisas diferentes. O pessoal que estudo comigo

2383 *Cosme:* Que eu me lembro, um é oboísta, duas flautistas, um
2384 violão
2385 *Odette:* Violonista, violão
2386 *Cosme:* E o outro, não sei. É tem dois flautistas, a Claudia e
2387 a Deda
2388 *Odette:* A Claudia tocou harpa
2389 *Cosme:* Ah, é. A Claudia, a Deda e a Beth são flautistas. Ah,
2390 agora então seis.
2391 *Odette:* O Carlos toca qualquer instrumento
2392 *Cosme:* Não é oboísta, ele?
2393 *Odette:* Ele é oboísta
2394 *Cosme:* O Jaime eu não conheço, eu acho, muito bem.
2395 *Odette:* Ele toca muito bem.
2396 *Cosme:* É, violão.
2397 *Odette:* Muito bem.
2398 *Cosme:* É, aí esses aí eu conheço. A Irene eu conheço
2399 *Odette:* Mas a Irene estudou também, ela estudou um pouquinho de
2400 violão
2401 *Cosme:* É, eu conheci ela, ela estava fazendo, não sei se era
2402 um mestrado lá em Niterói, não estava? Há pouco tempo?
2403 *Odette:* Não era mestrado, ela fez graduação. Ela começou a
2404 fazer em Brasília sociologia, depois largou, depois foi
2405 fazer em Belo Horizonte...

ANEXO 4

ENTREVISTA DE NOEL DEVOS
 Concedida em 23 de novembro de 2010

- 01 *Cosme:* Uma pergunta que eu quero saber sempre, a música na sua
 02 vida. Porque a música na sua vida? Como começou? Qual a
 03 primeira lembrança de música que você tem?
- 04 *Devos:* Bom, a música na minha vida. É que, meu pai era bom
 05 músico amador. E os filhos, ele fez os filhos estudar.
 06 Quer dizer, não obrigou, não. Ele facilitou para eles
 07 estudarem. Então, para poder, como não tinha muito
 08 dinheiro, ele fazia uma coisa, (para) os professores
 09 dos instrumentos que tinham orquestra, o meu pai tocava
 10 de graça na orquestra, aí eles davam aulas de graça
 11 para a gente.
- 12 *Cosme:* Ele tocava o que, ele?
- 13 *Devos:* Tuba.
- 14 *Cosme:* Tuba.
- 15 *Devos:* É, então a tuba. Ele tocava muito bem a tuba porque
 16 quando ele foi militar, ele entrou na orquestra, na
 17 banda lá enquanto não começou a guerra. Porque a guerra
 18 começou em 1914.
- 19 *Cosme:* Certo.
- 20 *Devos:* E ele fez a guerra toda, até 1918. Antes ele teve de
 21 fazer três anos de serviço militar e aí ele ficou na
 22 música.
- 23 *Cosme:* Certo.
- 24 *Devos:* E ele tava na música, no 93º Regiment d'Infanterie,
 25 *Cosme:* Quatre-vingt-treizième
- 26 *Devos:* (risos) Ele estava na música, quando começou a guerra.
 27 Aí, automaticamente, não existia mais. Você não é mais
 28 músico, né? Você, a pessoa tem que saber, tem que
 29 enfrentar o inimigo. Mas é por isso que quando você
 30 entra no militar, você não faz logo a música. Se você
 31 quer fazer a música, você primeiro, aliás aqui é a
 32 mesma coisa, você faz três ou seis meses de prática de
 33 armas.
- 34 *Cosme:* Mas você se lembra assim a música, como foi a primeira
 35 sensação de música que você teve na sua vida?
- 36 *Devos:* Pois é, então, é porque o meu pai facilitou justamente
 37 assim os meus irmãos queriam estudar música. René, ele
 38 estudou violoncelo. Charles estudou piano. Henry, que é
 39 o mais velho, ele tocava, ele estudava violino. Aí já
 40 fazia um trio, né? Você já viu? Talvez eu já tenha
 41 mostrado a você a fotografia. E tem a bandinha da casa
 42 também. Eu tô tocando trompete com quatro anos. Eu tô
 43 fazendo só fotografia. Mas quem tocava, o Charles, que
 44 tocava piano, aí ele tocava trombone, trombone de
 45 piston (risos). Antigo né? E o René, que era
 46 violoncelista, ele tocava bariton. Bariton é uma tuba

47 pequena. E Henri tocava saxofone.

48 *Cosme:* Você era o mais novo dos quatro?

49 *Devos:* É, dos filhos. Dos filhos porque aí depois tinha

50 Simone, minha irmã, que é viva ainda, dois anos mais

51 que eu. Depois vem Janine, dois anos a menos que eu.

52 *Cosme:* Certo.

53 *Devos:* A Simone depois quando ela cresceu, ela estudou piano

54 também um pouco, mas não foi muito. Mulher não tinha

55 muito paciência. Mas Janine foi estudar violino também.

56 Agora quem estudou bastante, que me contaram, porque

57 afinal meu irmão Henri, o mais velho. Ele morreu com

58 dezoito anos de uma maneira trágica. Eu cheguei a

59 contar para você? Afogado. Ele estudava muito. Era uma

60 pessoa muito perseverante, estudava muito. Estudava com

61 um violonista (em português, violinista) que tinha um

62 nome polonês, Godowsky. Era um atleta, tudo isso. Era

63 interessante o que o meu pai contava, a amizade que

64 tinham os dois. Porque os dois gostavam de jardim.

65 *Cosme:* O professor e o aluno?

66 *Devos:* É. O Godowsky descobriu que Henri gostava muito de

67 planta, de jardim. E também de tomar conta de coelho.

68 Todo mundo tinha coelho para poder comer mais barato.

69 Então, no fim de semana, eles iam juntos no jardim. S

70 chamavam "les jardins ouvriers", "os jardins

71 operários". Foi lançado por um padre, Monseigneur

72 Piedfort. Deviam mostrar, lembrar essas coisas como é

73 que aconteceram. Aí cada seis meses ele fazia uma

74 prova. O jardim que ganhava, era o jardim mais bonito,

75 mais bem cuidado.

76 *Cosme:* Interessante.

77 *Devos:* Podia plantar o que você queria. Interessante.

78 *Cosme:* Uma forma de complementação alimentar, né? Das pessoas.

79 *Devos:* Não. Mais ou menos.

80 *Cosme:* Era jardim de flores ou jardim alimentação?

81 *Devos:* Os dois. Porque isso foi antes da guerra. É. Antes da

82 guerra, porque durante a guerra.

83 *Cosme:* Da Primeira ou da Segunda?

84 *Devos:* Da Segunda.

85 *Cosme:* Da Segunda.

86 *Devos:* É, da Segunda Guerra. O Godowsky, quando eu estudava no

87 Conservatório, foi que apareceu o Concerto para Fagote.

88 Você nunca estudou porque o negócio é muito pra frente,

89 é muito moderno e muito difícil. Então não chegou a

90 conhecer ele, mas eu tenho aí. Godowsky. Era da filha

91 dele.

92 *Cosme:* Ele era compositor?

93 *Devos:* Não era a filha do professor de violino.

94 *Cosme:* Que escreveu esse concerto para fagote.

95 *Devos:* O Concerto para Fagote. Depois, quando cheguei em

96 Paris, descobri que tinha o Quarteto Godowsky. Quer

97 dizer, quando acabou a guerra, ele foi para Paris. Ele

98 tinha então essa ramificação.

99 *Cosme:* Então, era um bom profissional.

100 *Devos:* Sim, polonês. Era atleta também, fazia atletismo. Mas

101 ele era um senhor, assim, virtuoso. Bom músico. Então,

102 Henri estava muito bem projetado com isso.

103 *Cosme:* Agora me fala uma coisa

104 *Devos:* Agora, então, tudo isso, eles faziam trio em casa. Eles

105 tocavam com Charles no piano, René no violoncelo e

106 Henri no violino. Aí quando ele via a gente fazendo um

107 pouco bagunça, aí ele tocava com a pequena formação de

108 bandinha (risos). Meu pai sempre alimentou essa maneira

109 de viver. E então, você vê o trabalho que tinha. A mais

110 o trabalho que ele tinha, não sei como ele fazia. Nesse

111 tempo, bom, não existia televisão nem o rádio. Mas ele

112 tocava em todas essas orquestras. Os meus irmãos

113 estudavam com os maestros lá, professores. Inclusive eu

114 tinha também um professor que era maestro e me dava

115 aula de graça. O meu pai tocava em banda e em

116 orquestra. Ele tocava assim em meia dúzia. E a mais, aí

117 tinha que se alimentar durante a guerra. Por exemplo, a

118 gente comprou mais terreno perto e tinha de se

119 alimentar só do produto da terra.

120 *Cosme:* E a sua forma de estudar e tudo, vem dessa época? Você

121 me falou uma vez de perseverança, vem de algum

122 ensinamento, alguma coisa que o teu pai te passou?

123 *Devos:* De estudar?

124 *Cosme:* É, a forma de estudar, de ver a música.

125 *Devos:* Bom, a verdade é que a gente ouvia só um pouco o rádio.

126 Eu me lembro do rádio. Enquanto ele estava ouvindo o

127 rádio, todo mundo tinha de calar a boca para ouvir

128 primeiro os baixos. "Primeiro você tem de se fixar nos

129 baixos" (risos). Ele tinha umas coisas assim,

130 diferentes, para a gente se interessar, assim, formação

131 do ouvido. Depois, quando eu comecei a estudar piano,

132 aí fazia uma nota ihhhh, ele dava um grito. Eu não

133 aguentava isso. Com René também no violoncelo, estudei

134 um pouco de violoncelo no começo, mas em família não

135 deu certo. Aí eu toquei o saxofone depois que descobri

136 escondido o saxofone do Henri, depois que ele morreu.

137 Durante a guerra, no sótão, eu comecei a tocar sozinho.

138 Foi aí que o meu pai me colocou para estudar com um

139 professor de saxofone, Monsieur Bouffard. Monsieur

140 Bouffard que ensinava também fagote e oboé na academia

141 para fazer carga horária, palhetas. Bom, então eu

142 estudava com Monsieur Bouffard. Quando meu pai

143 descobriu que eu estava estudando sozinho, ele disse:

144 "você não pode não. Vai pegar só defeito aí. Vai

145 estudar com Monsieur Bouffard. Não é lá um grande

146 professor de saxofone talvez, mas pelo menos sabe as

147 coisas certas". Aí eu ia com ele. Mas durante a guerra,

148 Monsieur Bouffard que tinha assim um certo prestígio,

149 botaram ele chefe da *défense* passiva. Cada quarteirão

150 tinha um responsável para no caso de bombardeio, para

151 ajudar, dirigir a salvação, tudo isso, e ele era
152 *Cosme:* Ele coordenava
153 *Devos:* Coordenava
154 *Cosme:* O bairro, o quarteirão.
155 *Devos:* É. Então muitas vezes eu ia estudar no lugar em que ele
156 ficava. Aí tinha ajeitado uma casa, os porões da casa
157 que eram grandes, cheio de saco de areia, lá, contra as
158 bombas, e tinha alguns ajudantes dentro, tudo, e ele me
159 dava aula aí, no meio do pessoal, (risos), no meio dos
160 sacos de areia e tudo isso.
161 *Cosme:* A sua cidade chegou a ser bombardeada, assim,
162 arredores?
163 *Devos:* A metade da cidade foi arrasada.
164 *Cosme:* Você chegou a ver isso, ou você estava, chegou a ver
165 isso então?
166 *Devos:* Eu vi durante a guerra. Vi, acostumado. Quando ficava
167 assim muito forte, às vezes, no lugar de ir, no lugar
168 do sótão, assim, meu irmão que não tinha sido
169 deportado, Charles, pianista, me levava junto com ele
170 para ver os fogos de artifícios lá em cima. Porque
171 vinha muitos aviões, tudo isso. E aí, como é que se
172 diz? Os canhões contra avião, aí tudo isso, fazia um
173 fogo de artifício (risos). Bom, eu até que eu achava
174 interessante, mas depois, na hora de ir ao colégio você
175 vê, passava na frente dos hospitais e aí tava, ihh,
176 tava cheio de gente sem cabeça, sem perna, tudo isso.
177 É, a vida tem esse negócio todo, ahm. Agora, o que foi
178 arrasado foi a parte norte da cidade, a parte marítima.
179 Aí, arrasada completamente. Eles queriam, os alemães
180 queriam fazer até um campo de, como é que se diz? Para
181 aviação, não é. Essas coisas aí. Bom, aí, esse negócio
182 da música, você vê, apesar dessas coisas todas, a gente
183 ensaiava lá em baixo, tudo isso.
184 *Cosme:* Mesmo durante a guerra você não parou de estudar.
185 *Devos:* Aí, é, é porque a gente começou, a gente começa a
186 estudar menino, com sete anos, não é, em dois dias por
187 semaine você ia fazer solfejo, né, solfejo falado
188 quinta-feira, solfejo cantado, domingo. (risos) Era
189 tudo assim.
190 *Cosme:* Tudo na casa desse professor?
191 *Devos:* Aí, outro professor. Era outro professor de solfejo,
192 era o professor Monsieur Duane, era o professor de
193 trompete, aliás um muito bom trompetista, formação no
194 Conservatório de Paris, primeiro prêmio, né. Aí, bom,
195 durante dois anos ele fez a gente cantar as terças
196 menores e as terças maiores para entrar no ouvido que
197 não saiu mais. Puh, é assim, interessante, né. Nesse
198 tempo não tinha uma, como é que se diz, não tinha tanta
199 diversão, não é, a gente tinha de se concentrar mais
200 nessas coisas, né.
201 *Cosme:* Interessante isso, porque você usava isso como
202 diversão, também, né?

203 Devos: Pois é.
204 Cosme: Você nunca teve dúvida que aquilo era bom pra você, né,
205 estudar música, tudo.
206 Devos: Não, eu gostava porque meu pai
207 Cosme: Era natural, né.
208 Devos: É, eu achava natural, porque, afinal, meus irmãos
209 tocavam, e eu comecei a tocar. Meu pai tocava em
210 orquestra, tudo isso. Aí depois, quando acabou a guerra
211 em 45, bom, o que ia fazer? Eu já estava tocando
212 bastante, um pouquinho de fagote, já tinha um prêmio lá
213 de Calais.
214 Cosme: Você me dá só um minutinho? (Interrompi a gravação para
215 reajustar a filmadora)
216 Cosme: Fagote. Como chegou esse fagote aí, depois desse
217 início?
218 Devos: Não, porque, em 43, não é, 1943, a gente foi mandado
219 embora de Calais. Hitler achava que, Hitler mesmo,
220 achava que os ingleses iam atacar, porque era o lugar
221 mais perto, né, desembarcar, aí. E os ingleses faziam
222 de propósito também de bombardear bastante pra se
223 preparar para desembarcar. É um torço também
224 psicológico político por trás, nos bastidores, né.
225 Então, e ele, ele mandou todos, mulheres, crianças e
226 velhos embora de lá, de Calais. Bom, meu pai, que ainda
227 não era velho, né, e ele foi obrigado a ficar, bem, ele
228 ficou sozinho, porque Charles, que era pianista, e ele
229 estava deportado lá na Alemanha, para trabalhar, René
230 estava prisioneiro de guerra na Alemanha, Dresden, né,
231 René, o violoncelista, aí o meu pai ficou sozinho lá. E
232 a gente foi, era para ir no meio da França, da la Croix
233 que chama né, bom, o pessoal de Calais. Mas como a
234 gente tinha, como é que se diz, amigos que convidavam
235 lá no sul da França, a Albi, eu acho que já falei pra
236 você, não é, talvez essa estória um pouquinho, não é,
237 Albi, então a gente foi lá, Albi. Albi é perto de
238 Toulouse, 70 quilômetros, né, uma cidade bonita, chama a
239 cidade rosa, porque carrega água rosa, o rio, o Tarn,
240 né, a Catedral Santa Cecília, enorme, o muro faz seis
241 metros de espessura. É uma fortaleza, né. Então, a
242 gente foi lá, a gente tinha que ir, eu levei o sax,
243 porque eu já estava tocando bastante, né. Mas enquanto
244 eu estava estudando, com esse professor Boufard, eu já
245 tinha ouvido o pessoal tocando oboé e outros tocando
246 fagote e eu fiquei interessado no fagote. Sempre tive
247 uma certa atração para os instrumentos mais graves como
248 violoncelo e tudo isso, mas eu achei o fagote mais
249 humano como diz Stravinsky, o sopro, o instrumento
250 parece mais humano, entende? Então, mas, aí, bom, eu
251 não podia começar a estudar porque a gente foi lá no
252 sul e lá eu continuei a estudar o sax com Monsieur
253 Grégoire, que ele era, era o maestro da banda lá, da
254 orquestra, uma orquestra bastante boa. E, então ele me
255

256 dava também aula de graça. A gente viveu num convento,
257 porque a madre superior do convento era amiga da gente.
258 Então a gente vivia, o pavilhão em que a gente morava,
259 ahm, era, tinha morrido antes, pouco tempo antes, não
260 me lembro agora o nome, é o descendente do pintor
261 Toulouse-Lautrec. É, Albi é a terra de Toulouse-
262 Lautrec. A família dele tinha um castelo lá.

263 *Cosme:* Então, estavam você, a Simone, a Janine e a sua mãe lá.
264 *Devos:* É, estava a gente lá. E, aí eu fui estudar então com o
265 professor Grégoire. Cheguei até a tocar um concerto lá
266 de sax.

268 *Cosme:* Nessa época você tinha treze, catorze anos, né? Treze
269 anos.

270 *Devos:* Catorze anos mais ou menos. E aí
271 *Cosme:* E, me diz uma coisa. Quem eram os músicos que estavam
272 lá tocando durante a guerra? Eram mais jovens que
273 estavam tocando lá? Porque os mais idosos estavam na
274 guerra, né?

275 *Devos:* É, os mais jovens. É, porque os outros que tinham, por
276 exemplo, como o meu irmão, aí chegaram os alemães e ele
277 tinha dezoito anos, né, dezenove anos, alguma coisa
278 assim. Mais ou menos a diferença de quase dez anos, eu
279 tinha dez anos, é isso, nove e meio, dez anos, pronto,
280 então, você vê, aí o meu irmão Charles foi obrigado a
281 ir depois, depois que começou a guerra, depois quando
282 começou a guerra, aí foi obrigado a ir na Alemanha.
283 Como é que se chamava isso? Serviço de Trabalho
284 Obrigatório, STO, STO, Serviço de Trabalho Obrigatório.
285 Todos esses jovens dessa idade eram obrigados a ir
286 trabalhar lá.

287 *Cosme:* Certo.
288 *Devos:* Porque disse que em troca vinham os prisioneiros, né.
289 Na verdade só apareceu o primeiro trem de prisioneiros,
290 depois, nunca mais. Foi uma grande mentira dos
291 políticos franceses que eram colaboracionistas dos
292 alemães. Aí

293 *Cosme:* Os alemães diziam que os prisioneiros franceses iam ser
294 devolvidos ao país

295 *Devos:* É, em troca justamente do pessoal que ia trabalhar, mas
296 não aconteceu. Só aconteceu no primeiro trem, depois
297 não fizeram mais.

298 *Cosme:* Certo. E, comida, assim, como era a alimentação?
299 *Devos:* Da gente?

300 *Cosme:* É, como funcionava?
301 *Devos:* Lá no sul?
302 *Cosme:* Não, em Calais, ainda.
303 *Devos:* Lá em Calais? Ah, sim. Quando começou a guerra, em
304 1940, não tinha mais nada para comprar. Porque os
305 alemães, eu me lembro das revistas alemãs ainda, tinha
306 oito anos quando eu lia, via as revistas, eles tomavam
307 isso de leite por dia (Devos faz um gesto aproximando
308 os dedos para demonstrar a pequena quantidade de leite

309 consumido), toda a economia para fazer compra de
310 armamento. Tudo era direcionado assim. Então, o pessoal
311 tinha umas privações grandes. Quando começou a guerra,
312 quando eles chegaram em Calais, por exemplo, e em
313 outras cidades, eles compraram tudo que eles queriam.
314 Mandavam imprimir francos, fácil, era obrigado a
315 receber. Eles compravam tudo que queriam. Aí você não
316 tinha mais manteiga, não tinha mais açúcar, não tinha
317 mais pão, não tinha mais nada. Tinha de fazer a fila
318 para receber um pedacinho de pão assim (Devos faz um
319 gesto, demonstrando com o polegar e o indicador, o
320 tamanho do pão). Bom. Então o que aconteceu, a gente
321 tinha um jardim atrás da casa que ia até a outra rua,
322 aí a gente começou a plantar mais, e depois meu pai
323 teve a oportunidade também de alugar os jardins dos
324 lados e depois ainda tinha um outro do outro lado, que
325 caiu uma bomba aliás no meio (risos), aí, com isso, a
326 gente tinha de levantar às cinco horas da manhã, quando
327 começava a clarear no verão, para ajudar, para
328 trabalhar.

329 *Cosme:* Na horta

330 *Devos:* E a gente vivia disso

331 *Cosme:* E o lapin também. Né?

332 *Devos:* A gente, é, a gente vivia disso, viu. Foi depois que o
333 meu irmão, aí o meu irmão era sempre o mágico, muito
334 esperto, tudo isso, né, eu quero até escrever, se eu
335 tenho de escrever alguma coisa, eu vou escrever sobre
336 ele primeiro.

337 *Cosme:* O Charles?

338 *Devos:* É. Tudo o que aconteceu com a gente. E, então, e ele
339 fez, ele se ajeitou de maneira que, ele foi obrigado no
340 começo da guerra, porque ele era muito habilidoso, a
341 trabalhar nos barcos, os barcos que iam invadir a
342 Inglaterra, né, aí para consertar os motores. Ele
343 consertava qualquer motor. Chegava em casa, o relógio
344 que o joalheiro não tinha conseguido consertar, e ele
345 consertava assim. É, ele tinha uma coisa especial.
346 Então, e ele conseguiu, ele conseguiu então trabalhar,
347 depois ele conseguiu trabalhar nesse, nesses motores,
348 aí, ele levava garrafa para beber água e café, voltavam
349 as garrafas cheias, cheias de gasolina, nas barbas dos
350 alemães assim. Ele tinha um jeito. Era muito simpático,
351 tudo isso. O alemão brincava com ele, ele tinha um
352 negócio assim. Se tivesse descoberto, tinham acabado
353 com ele.

354 *Cosme:* Para a iluminação de vocês, assim, a gasolina?

355 *Devos:* Ahm?

356 *Cosme:* Era para a iluminação de vocês?

357 *Devos:* Não, não. Era para um padeiro que precisava, que ele
358 não tinha bastante energia para fazer funcionar o
359 petra, quer dizer, o negócio para misturar a farinha,
360 né. Ah, meu irmão tinha feito, tinha ajeitado um motor

361 para ele, um motor de caminhão (risos). Ele fazia isso
362 todo o dia, durante a noite,
363 *Cosme:* Certo.
364 *Devos:* Dentro do porão. Aí, depois para alimentar o motor,
365 precisava de gasolina, né. Aí ele aproveitava e trazia
366 gasolina pouco a pouco, assim.
367 *Cosme:* Interessante.
368 *Devos:* E com isso aí ele pagava o pão que sobrava (risos).
369 *Cosme:* Fazia pão, né?
370 *Devos:* É, o padeiro sempre na quantia, ah, e ele dava para a
371 gente em pagamento. E assim que a gente vai, e a gente
372 também, no começo, a gente foi apanhar aí atrás, hoje
373 está tudo construído, é, nesse tempo tinha um campo de
374 trigo, né, então a gente apanhava, depois que eles
375 cortavam o trigo, pedaço por pedaço, grão por grão, e
376 fazia farinha. Para fazer farinha aí tinha de fazer um
377 motor para mexer. Como ele estava trabalhando em uma
378 outra usina, isso foi logo no começo da guerra, no Brom
379 Tone Renault, aí ele fez a máquina, ele fez outra
380 máquina também para filtrar a poeira, tudo, e, ele fez
381 o diabo.
382 *Cosme:* Certo. Então depois
383 *Devos:* Aí a gente conseguiu comer e se salvar. Mas foi a
384 coisa, como Nani dizia, minha esposa, o lado bom. O
385 lado ruim tem sempre um lado positivo, não é? Quer
386 dizer, o pessoal que era muito gordo, ele não conseguia
387 continuar a comer como comia. Aí ele ficou bem. Não
388 tinha mais dor de coração, não tinha mais nada, tudo
389 isso.
390 *Cosme:* Funcionou. Você então foi para um convento lá no sul da
391 França, no meio da França, né.
392 *Devos:* Não, no fundo, lá perto da Mediterranéé.
393 *Cosme:* Sei. Ficou lá quanto tempo? E lá você não estudou
394 fagote.
395 *Devos:* Ah, passou um ano.
396 *Cosme:* Certo.
397 *Devos:* A gente passou um ano, né. E aí, foi aí que, se a gente
398 tivesse ficado já estava certo que eu ia estudar fagote
399 com o professor de Toulouse, ele já estava interessado
400 que eu ia lá, porque era setenta quilômetros, né.
401 *Cosme:* Então, você levou essa idéia do fagote pra lá e
402 comentou com o seu professor lá que você queria estudar
403 fagote.
404 *Devos:* É, eu comentei que eu queria estudar, tudo isso, e
405 depois, também, eu conto assim, a cada vez que a pessoa
406 me pergunta, eu fiquei impressionado, essa Catedral de
407 Santa Cecília, né, bonita, né. Ela tinha mais de mil
408 anos, né
409 *Cosme:* Padroeira da música.
410 *Devos:* Antiga assim. Bom, aí, em cima do órgão tinha a cada
411 ponta do órgão, assim, tinha uma estátua. Uma estátua
412 que apresentava um flautista, outra, oboísta e outra um

413 fagotista assim. E eu achei tão bonito o fagote perto
 414 dos outros (risos), que eu ficava impressionado com
 415 isso. Pois é, aí, também tinha um père, padre Dilot,
 416 agora que eu me lembro desse negócio, eu nunca falo,
 417 padre Dilot era importante. Ele era diretor do
 418 seminário. Ele era especialista em essas coisas
 419 antigas, para antropologia, sabe, essas coisas. Mas
 420 também ele sabia muito bem harmonia e acompanhar. Aí
 421 quando eu o via lá, ele me acompanhava, me fazia tocar
 422 um pouco o sax aí, né, e ele passava muita coisa. Com
 423 essas pessoas que é muito culta se aprende muito mais,
 424 né, às vezes, né. Então, as coisas, aí depois quando
 425 Calais ficou livre e que já tinha o armistício, né,
 426 acho que já tinha o armistício, né, apesar de, junto de
 427 Calais, Dunkerque ainda ficou lá ainda seis meses
 428 resistindo. Bom, então a gente voltou e aí eu comecei a
 429 estudar fagote com o velho professeur, que eu tinha
 430 estudado sax, né.

431 *Cosme:* Certo. Qual o nome dele?

432 *Devos:* Monsieur Boufard

433 *Cosme:* Boufard

434 *Devos:* É. E o avô dele, o bisavô, como é que se chama? que é,
 435 que lançou, que lançou o saxofone, Adolphe Sax. Tanto
 436 que eu toquei nele. Era completamente diferente do sax
 437 depois que fizeram. Era um sax para a orquestra
 438 sinfônica. É por isso que hoje em dia, as orquestras
 439 não têm sax. Mas, nesse tempo quando eles fizeram o
 440 sax, você pode notar, que tem Debussy, tinha um russo
 441 aí, como ele se chama? bom, Bizet, esse pessoal todo,
 442 que já era mais moderno, botava sax.

443 *Cosme:* Vamos falar agora dessa parte do fagote e tentar chegar
 444 ao Conservatório de Paris e no seu convite aqui pra vir
 445 para o Brasil. Você pode fazer essa sequência?

446 *Devos:* Ah, sim. Bom, mas, aí eu fiquei estudando então o
 447 fagote com o Boufard e, com um ano, nove meses, um ano,
 448 aí eu entrei no teatro, tinha um concurso (risos), aí
 449 eu consegui entrar como segundo fagote da ópera e
 450 primeiro fagote da opereta, porque eu não tinha muito,
 451 assim, destreza, mas olha, foi logo assim, eu acho que
 452 o sax me ajudou muito. Então, depois aí eu também tinha
 453 a orquestra de jazz, porque tinha muitos soldados que
 454 passaram, dez mil soldados cada dia, cheio de oficiais,
 455 tinha o clube dos oficiais ingleses e a gente tocava
 456 cada semana lá, né. Aí tinha o "blue melody", éramos
 457 doze aí, tinha orquestra de jazz, né, e em paralelo, eu
 458 tocava no teatro, né. E foi aí que eu também comecei a
 459 trabalhar na arquitetura. Porque tem uma coisa
 460 fundamental, também pro meu pai, que só depois da idade
 461 adulta, na hora da gente fazer o serviço militar, então
 462 você tinha a liberdade de escolher o que você ia fazer,
 463 mas antes você já tinha de ter, já tinha de poder
 464 ganhar a vida. Então, a gente se especializava

465 tecnicamente em uma profissão, né, por exemplo,
466 Charles, o Charles se especializou na mecânica de
467 precisão, né, o René se especializou no negócio da
468 renda para fazer as pinturas para as rendas, Henry se
469 especializou no negócio assim, como se diz? é, desenho
470 industrial. Eu gostava de desenhar, tudo isso, aí tinha
471 um amigo que era filho de arquiteto, aí fui trabalhar
472 para o arquiteto e eu comecei a estudar lá também com
473 um outro. Foi interessante, é, arquivo de Paris, tudo
474 isso, eu aproveitei o meu treino para música também.
475 Então aí, você vê, meu pai achava que qualquer coisa,
476 acidente, tudo isso, eu não poderia continuar a fazer a
477 música, não é, então, já estava blindado. Né.

478 *Cosme:* Tinha duas opções.

479 *Devos:* E eu falei muito também para os alunos, falava muito às
480 vezes que era bom de não deixar de ter uma profissão
481 paralela, né.

482 *Cosme:* Certo.

483 *Devos:* Pois é. Então, aí o fagote, eu estava tocando no
484 teatro, depois aí eu pensei para ir ao Conservatório de
485 Paris, né, só que o meu irmão já estava no
486 Conservatório, mas só no contrabaixo, porque ele não
487 podia mais tocar violoncelo, era prisioneiro de guerra,
488 né, então conseguiu um contrabaixo para tocar lá num
489 grupinho de prisioneiros, lá, durante a guerra.

490 *Cosme:* Aí gostou do contrabaixo?

491 *Devos:* É, aí tocou contrabaixo e quando ele voltou, aí, ele
492 tinha, os combatentes, os antigos combatentes
493 prisioneiros, eles tinham uma licença de mais cinco
494 anos, porque o Conservatoire há limite de idade, o
495 contrabaixo é vinte e quatro, né, aí tinha mais cinco
496 anos, até vinte e nove para poder estudar bem e entrar.
497 Então, como ele já estava lá no Conservatório de Paris
498 aí, quando ele soube disso ele disse: "olha", ele falou
499 para o meu pai: "olha, ele pode tentar, mas vai ser
500 difícil, porque lá o nível artístico é diferente ele
501 não tem idéia das coisas não", foi aí que me apresentou
502 ao Monsieur Clouet. Porque o Monsieur Clouet tinha uma
503 formação cultural muito boa e era um professor de
504 flauta que todos os alunos dele passavam sempre em
505 primeiro lugar, tudo isso, e muito amigo do meu pai.
506 Ele gostava muito do meu pai. Como ele achava muito bom
507 músico, meu pai respeitava ele. Aí meu pai me
508 apresentou.

509 *Cosme:* Porque o Clouet não chegou antes, assim? Você não
510 conhecia ele antes? Ele morava em Calais durante

511 *Devos:* Eu conheci, mas eu não, mas eu não estudava com ele

512 *Cosme:* Ele era professor de flauta, né?

513 *Devos:* Professor de flauta.

514 *Cosme:* Ah, entendi.

515 *Devos:* Tanto que quando acabou a guerra, eu tocava na
516 orquestra dele, né. E a gente tocava até lá em uma

517 banda aí para receber uns corpos dos deportados, assim
518 que tinha morrido, né, então a gente tocava aquelas
519 músicas, especializados em tocar Marseilese, não sei
520 que, tocava até hino internacional, porque a
521 municipalidade era comunista, (risos), essas coisas
522 tudo são interessantes, né. E foi aí que comecei a
523 estudar fagote com ele. Olha, ele nunca, ele sabia
524 muito bem o som do fagote, é isso aí, e o fagote que eu
525 tinha realmente não era lá uma, você conhece, né? um
526 velho fagote que tem aí. Mas

527 *Cosme:* Como você obteve esse fagote, o seu pai comprou pra
528 você?

529 *Devos:* Velho aí

530 *Cosme:* Seu pai comprou pra você?

531 *Devos:* Ahm?

532 *Cosme:* Ele comprou pra você esse fagote, o seu pai?

533 *Devos:* Não, foi eu mesmo. Eu pedi uma, eu pedi uma bolsa de
534 ajuda à prefeitura, a prefeitura falou só depois de
535 entrar, para poder fazer concurso para entrar no
536 Conservatório. "Ah, só depois que entrar no
537 Conservatório", aí eu respondi: "se eu entrar no
538 Conservatório, o fagote está bom e eu não preciso
539 comprar", aí eu acabei comprando de segunda mão, aí
540 esse fagote é muito bom, aí, é, agora tem um rapaz que
541 estuda com ele.

542 *Cosme:* Esse fagote você comprou pra fazer o concurso para o
543 Conservatório? E você ainda tem até hoje.

544 *Devos:* E depois eu fiquei com ele. Eu vim aqui, eu tocava com
545 ele, né, durante um ano, dois anos. Ele tinha um som de
546 fagote bom. Bom, então, quando eu fui estudar com
547 Monsieur Clouet, eu sofri um pouquinho. Porque o Clouet
548 era acostumado a ter uma, ele tinha uma formação de
549 ouvir, assim, uma maneira artística muito forte. Então,
550 fazia uma nota. Conseguia fazer uma nota bonita, fazia
551 outra, aí já não dava mais certo. Passei quase seis
552 meses a afinar um tetracorde. Seis meses, já viu?
553 Depois que afinou o tetracorde em função da outra, aí
554 ele "tá vendo aí, como é que é uma afinação artística?
555 Em Paris eles não fazem isso não, você não ia conseguir
556 fazer, você ia talvez entrar, mas não ia fazer isso aí,
557 não, ia ficar para trás na formação artística". Então
558 você já tem, assim, com isso ele conseguiu me pôr na
559 cabeça os princípios da perseverança e do conceito
560 artístico da coisa. Fazer, como se diz, uma nota bonita
561 em função de uma outra. Isso é difícil. Então eu passei
562 quase seis aí para fazer isso. (risos) Aí, com o fagote
563 eu dizia: "não, com esse fagote aí não dá", "dá sim,
564 olha, me traga cera da próxima vez". Aí botava cera, aí
565 fechava um pouco o buraco, aí conseguiu, e nunca tinha
566 tocado fagote. Palheta? "Ah, eu não quero saber de
567 palheta, é você que se arruma aí". Lógico, cheguei no
568 Conservatório de Paris, aí o Dherin, eu peguei duas

569 aulas antes de fazer concurso para entrar, aí o Dherin
570 tinha de, trocou, trocou um pouco de palheta, porque eu
571 tocava com palheta bruta assim e eu não tinha idéia, e
572 eu tocava na Ópera assim, (risos), quer dizer, eu,
573 essas coisas assim do pessoal que começa assim que
574 pensa que não pode, mesmo assim ele consegue, né?
575 Então, o começo do fagote foi assim, mas quando cheguei
576 lá em Paris, o Conservatório, eu não
577 *Cosme:* O concurso? Foi em que ano que você fez?
578 *Devos:* Foi em 1948, é. Mas aí, logo depois, aí eu não tinha
579 nada para viver, né.
580 *Cosme:* Você passou fácil no concurso? Foi tranquilo? Tinha
581 *Devos:* Sim. Passei em primeiro lugar. Mas é, mas o problema é
582 que, o meu irmão, por exemplo, para poder viver em
583 Paris, ele tocava na música da aeronáutica, a primeira,
584 que era muito boa, era uma orquestra super
585 profissional. Aí ele disse: "não, a solução é você
586 entrar na orquestra, aproveitar e fazer o seu serviço
587 militar, tocando numa orquestra, aí você tem de fazer o
588 concurso, né. E, aí, você toca na orquestra e eles dão
589 permissão para você estudar no Conservatório". Pronto.
590 Aí, então, botou isso na cabeça, aí, lá vou eu,
591 insistindo, aí, faz um, aí passa no serviço sanitário,
592 aí, pou, recusado, aí, faz outro, ganha o concurso,
593 passa no serviço sanitário, recusado, aí depois, "mas,
594 peraí, o que que tem? esse negócio aí, sou sempre
595 recusado", aí, como já tinha entrado no Conservatório,
596 meu professor, com a assistente social, disse, ele me
597 levou à assistente social e disse: "olha, ele tem
598 alguma coisa aí, lá no pulmão e precisa ter cuidado com
599 ele, porque a cada vez que ele passa em um concurso ele
600 não passa no service médico, né", "então, eu vou fazer
601 uma coisa, eu pego o fagote dele e assim eu mando ele
602 para ser tratado". Eu fiquei assim, (risos) logo depois
603 que eu entrei no Conservatório.
604 *Cosme:* O Dherin disse pra você se tratar, né?
605 *Devos:* O Dherin fez isso. É. Ele era muito autoritário, mas
606 ele era muito bom, o Dherin. Via a saúde da pessoa, né.
607 Poh, aí eu fiquei quase um ano sem tocar.
608 *Cosme:* E você não sabia que tinha isso?
609 *Devos:* Não. Porque quando eu toquei, porque quando eu toquei
610 na, eu trabalhava na arquitetura, viu, minha mãe aí
611 faleceu pouco tempo depois da guerra, né. Bom. E a mãe
612 sempre lembra a você, como é, se faz frio, tudo isso,
613 abrupto, né, e eu certamente fui fazer trabalhar, fazer
614 assim reconstituição lá de uma demolição, não sei que,
615 perto da praia, 10 abaixo de zero, de sapatinho,
616 certamente eu peguei um resfriado muito ruim, mas não
617 dava para sentir dor, tudo isso, e eu tirei
618 radiografia, o pessoal também não via nada, mas depois,
619 mais tarde descobriram, descobriram porque tirou uma
620 radiografia, né, aí tirou a radiografia, como é que se

621 diz, com o sopro abaixado, quer dizer, os pulmões
622 relax. Aí, fechou. Na verdade já tinha uma cicatriz no
623 pulmão, mas eu nunca senti nada, nunca me prejudicou
624 para soprar, então eu fiquei lá, eu tive de ir lá no
625 centro de descanso, né, na Alemanha, né, porque era
626 região francesa na Alemanha depois da guerra, aí eu
627 fiquei lá, depois eles queriam que eu ficasse mais, aí
628 uíi (Devos um som airado, indicando que foi embora), aí
629 consegui sair, fugi, tive de assinar um negócio lá.
630 Bom, complicação.

631 *Cosme:* Você pegou o seu fagote de volta, você foi pra Paris,
632 ou foi direto pra casa?

633 *Devos:* Ah, aí, eu fui pra casa. Eu não tinha fagote, o fagote
634 estava com o Dherin, eu não podia dizer a Dherin que eu
635 fugi de lá. Né, tudo isso. Aí, cheguei em Calais, aí
636 fui ver o meu antigo patrão, não é, meu patrão ficou
637 bem satisfeito, né, ele estava precisando de pessoas,
638 porque eu conhecia todas as maneiras dele de trabalhar,
639 né, aí me pegou de novo e eu fiquei trabalhando lá, de
640 novo, com o meu patrão, né. Até, até eu dizer a Dherin,
641 no fim do ano, "bom, o médico de lá disse que agora eu
642 posso voltar a tocar, então eu vou me preparar para
643 tocar, vou me preparar para tocar e para voltar ao
644 Conservatório".

645 *Cosme:* Mandou uma carta pra ele?

646 *Devos:* É. Aí eu fui lá buscar o instrumento e voltei a
647 trabalhar em Calais, a estudar em Calais com o meu
648 velho professor, interpretação.

649 *Cosme:* Eu posso? (Parei a gravação de recomecei em um outro
650 arquivo)

651 *Cosme:* Me faz um favor, finaliza essa parte de Conservatório.

652 *Devos:* Pois é, quando eu voltei no Conservatório, então, em
653 1950. Que eu deixei dois anos o Conservatório, né? Aí
654 ainda tinham os colegas que tinham entrado. Por que lá
655 no Conservatório de Paris, é questão nesse tempo, né,
656 não era fazer um ano, dois anos, três anos, não. Você
657 fazia, cada três meses fazia um, como é que se diz,
658 umas provas. Se as notas estavam boas, você continuava
659 a fazer outra prova, até chegar no prêmio. Né, bom. Aí
660 acontecia que eu, então voltei ao Conservatório de
661 Paris, mas eu pedi, eu pedi a Dherin, a Dherin para
662 voltar, aconselhado pelo médico, para voltar só depois
663 do Natal, por que lá, lá têm as férias grandes e já
664 antes do Natal, então setembro, outubro, novembro, é,
665 outubro, novembro, dezembro, três meses já de estudo,
666 pular esses três meses. Aí o meu professor falou, o
667 Dherin falou: "sim, mas você vai ter de ir lá fazer
668 logo a prova que já é mais difícil, né, para poder
669 continuar", né, "bom, mas eu faço". Aí eu me preparei
670 com, aí eu cheguei lá fiz, aí eu passei com uma nota
671 superior a todo mundo. Pum! (fazendo um gesto com a mão
672 como se fosse um passe de mágica)

673 *Cosme:* E como o (Gustave) Dherin ficava nisso? Ele gostava
674 dessa situação? Que ele acabou não te dando muita aula,
675 né?

676 *Devos:* Não. O Dherin, o Dherin era uma pessoa muito boa.
677 Entendeu? Ele não queria, já que ele me mandou lá
678 descansar, tudo isso, não queria forçar o meu
679 organismo, ele achava que eu fui bastante doente, né.
680 Aí ele dizia sempre, depois que eu tocava, ele dizia:
681 "olha, você vai ver. Olha, escuta bem. Você viu como
682 ele fez isso aí? Tudo isso, né." Aí, depois, a
683 conclusão dele dizendo: "Olha, se o tit Devos não
684 tiver, estiver boa saúde no dia do concurso você, entra
685 na frente de todo mundo". Tit Devos, me chamava tit, de
686 petit. Tit, tit Devos. É, falava assim, quer dizer, tem
687 uma bondade, né? Aí quando eu, quando eu fiz a prova,
688 essa prova era mais difícil no Natal, tudo isso. Já
689 enfileiravam os alunos para poder seguir para o
690 concurso no fim do ano. Fim do ano não, em julho,
691 juillet. Aí, a banca. Mas eles botavam na banca sempre
692 gente, assim, muito importante. E o diretor tava lá,
693 Claude Delvincourt. Claude Delvincourt, compositor. Aí
694 quando foi pra eu tocar, "espera, aí. A saúde está
695 melhor?", perguntou assim (risos). "Sim, eu consigo
696 tocar". "Bom, então vamos lá, vamos ver". Pronto. E ele
697 que escolheu pra gente vir aqui. Ele era diretor do
698 Conservatório. Eleazar de Carvalho foi falar com o
699 diretor do Conservatório e botou Odette, por que a
700 Odette passou também em primeiro lugar e eu passei em
701 primeiro lugar no fim. Bom, então eu entrei e eu
702 continuei no Conservatório na primeira figura. Quer
703 dizer, o time, parecia um negócio de cavalo. Aí outro
704 obstáculo depois, dois meses depois. Depois começam os
705 *accessits*, você pode ter um primeiro *accessit*,
706 ascendente.

707 *Cosme:* Ascendente.

708 *Devos:* O primeiro *accessit* descendente. Quer dizer, não
709 continua a fazer os concursos. O segundo *accessit*, o
710 segundo *accessit* descendente. Aí você tem de depois
711 conseguir chegar lá. Difícil. Depois, então, eu
712 consegui o primeiro *accessit* ascendente, quer dizer,
713 consegui fazer o concurso para o prêmio, senão não
714 podia fazer o concurso. Fiz concurso para o prêmio. A
715 princípio, Dherin achava realmente, depois desse tempo
716 e tudo, tinham pelo menos cinco que tinha de ter um
717 prêmio, um primeiro prêmio. Mas eu, quando eu fiz o
718 concurso, era um concurso em público, no antigo
719 conservatório, Conservatório de Berlioz. Aí, eu passei
720 (risos), eu passei em primeiro. Aí na banca, tinha lá
721 todos os fagotistas, solistas, concertistas, tudo isso,
722 e o compositor da peça, (Jules) Semler-Collery (1902-
724 1988). Eu me lembro do nome. O pessoal todo, "bom, o
725 Devos não tem problema, passou." E então tinha um,

726 [omissão]¹³⁷ se chamava, que era de Toulouse, do sul.
 727 Era a última oportunidade que podia fazer a prova,
 728 senão depois tinha de sair. Você não pode repetir,
 729 ficar dois anos com a mesma recompensa, tem de sair. Aí
 730 eles deram um prêmio (para ele) também. Aí o compositor
 731 disse, "não, espera aí. Não, não é bem assim não, não
 732 tem comparação. Ele tocou muito melhor do que o outro.
 733 Depois, é o *unique* deles todos que entendeu a minha
 734 obra. Eu dou os meus dois ou três votos", que ele tinha
 735 direito, "dou para ele, para o Devos". Aí ganhei o
 736 primeiro prêmio por unanimidade.

737 *Cosme:* Certo.

738 *Devos:* Foi assim.

739 *Cosme:* Porque esse fagotista de Toulouse queria dar para uma
 740 outra pessoa, não é isso?

741 *Devos:* Não, não é isso não. Não, não. Você tem uma banca que é
 742 presidida pelo compositor.

743 *Cosme:* Compositor da obra.

744 *Devos:* Da obra que você vai tocar. Aí você tem todos os
 745 fagotistas que tocaram lá, e tinha bem uns,
 746 selecionados. Ficaram, por que são quatorze em
 747 princípio na classe, mas ficaram mais ou menos oito.
 748 Por que Dherin achava que cinco podiam passar. Então,
 749 esse [omissão] aí, esse fagotista, esse aluno
 750 [omissão], ele não podia mais ficar no Conservatório.
 751 Não podia ficar com a mesma recompensa. Teria de sair.
 752 Você sai, aí fica chato, não tem o prêmio, o primeiro
 753 prêmio, aí o currículo dele não é completo. Então, ele
 754 acabou tendo o primeiro prêmio também. Deram o primeiro
 755 prêmio. Os outros todos, o segundo prêmio. Os outros.
 756 Mas o compositor aí não gostou, por que ele achava que
 757 eu era superior ao outro, esse [omissão] aí, entendeu?

758 *Cosme:* Entendi. Eles iam dar dois prêmios para vocês dois,
 759 iguais.

760 *Devos:* É. Ele achava que eu, ele deu toda a votação que ele
 761 tinha para mim. Aí deu o prêmio por unanimidade. Ele
 762 falou, "é o *unique* que entendeu a minha composição, de
 763 todos mesmo". Aí que está, isso é muito importante.
 764 Porque sempre que eu toquei uma coisa em primeira
 765 audição, o compositor já achava que eu entendi mais que
 766 os outros. É a mesma coisa que, na orquestra depois,
 767 isso aí me seguiu na orquestra. Muitas vezes o maestro
 768 dizia, "não, é assim. Está certo. Está certa essa
 769 interpretação. Não tem problema assim."

770

771 *Cosme:* Certo.

772 *Devos:* Interessante, né? Fica isso aí. Mas isso aí vem de
 773 Clouet. Julien Clouet.

774 *Cosme:* Bem, você falou do Eleazar de Carvalho, fala um pouco
 775 mais desse contato e se você tinha alguma idéia da
 776 música brasileira. Se você conhecia o Brasil antes de

¹³⁷ Omiti, entre as linhas 726 e 757, a pedido do Devos, o nome do outro concorrente.

777 você chegar aqui.

778 Devos: Não, eu não conhecia nada do Brasil. Sim! Ah, sim, eu
779 conhecia, quer dizer, eu conhecia um fagotista que
780 esteve aqui, né. Dutreau. Está lá nos livros do Museu
781 Villa-Lobos. Foi ele quem tocou a primeira audição essa
782 peça, a Ciranda do Villa-Lobos. E antes de eu viajar,
783 quando eu fui me despedir do Dherin, meu professor, ele
784 estava lá, ah.

785 Cosme: Como foi esse encontro?

786 Devos: Ahm?

787 Cosme: Como foi o encontro de vocês?

788 Devos: Não, foi interessante. Ele falou assim: "você, você me
789 diz depois se o pessoal leva arma ainda (bateu com a
790 mão direita no lado da perna) na orquestra né". "Ah,
791 porque?", "Não, por que aí você vai ver, depois eu vou
792 contar, eu tive de ir embora por que aí balearam, eu
793 recebi uma bala la bas, no fagote aí". Eles tinham
794 matado uma pessoa né. Você conhece a história não? Já
795 ouve falar?

796 Cosme: Você pode lembrar esta história?

797 Devos: Ahm?

798 Cosme: Voce se lembra dessa história?

799 Devos: Sim, um flautista, um flautista que é assim um picollo,
800 não é, e que irritava o maestro, acho que era um
801 maestro italiano. Irritava. E aí, sempre querendo tocar
802 na hora que não devia, tudo isso né. Aí ele se zangou,
803 tratou mal o flautista, né, chateou. Aí o flautista foi
804 em casa buscar um parabellum, um revólver e quando
805 chegou lá, aí chegou atrás aí, tum (fazendo gesto com a
806 mão direita de tiro), matou. Matou. Quem contou isso, o
807 Thierry. Thierry que era um trompetista depois, ele
808 morava ali na Urca, e ele, e ele ajudou o pessoal lá
809 que tinha sangue, tudo isso. Aí esse flautista, eu não
810 me lembro o nome dele não, ele ficou meio maluco e
811 começou a atirar nas pessoas que ele não gostava muito.
812 Começou a atirar no spalla, atirar no outro, atirar não
813 sei assim (sempre fazendo gestos como se estivesse com
814 uma arma na mão). Aí tinha gente que aparecia assim
815 cheio de sangue (fazendo um gesto perto do pescoço),
816 pah, pah, pah.

817 Cosme: Então essa era uma história que já era conhecida na
818 França naquela época?

819 Devos: Bom, ele não espalhou isso na França, mas, mas ele
820 sabia, ele sabia por que ele estava lá.

821 Cosme: Você lembra que orquestra foi essa?

822 Devos: Orquestra do Teatro.

823 Cosme: Teatro Municipal?

824 Devos: É. Todos os antigos do Teatro, hoje não tem mais gente
825 antiga pra contar isso, mas contavam.

826 Cosme: Certo.

827 Devos: Contavam isso aí. Dutreau. É esse aí, o Dutreau. Ele
828 deve ter tocado com Villa-Lobos aliás. Ele deve estar

829 aÍ, no, no,(fazendo um gesto com as duas mãos para
830 indicar um livro) como é que se diz, no no
831 *Cosme:* Catálogo.
832 *Devos:* No catálogo lá no Museu Villa-Lobos.
833 *Cosme:* Você uma vez me falou que você tinha contato com o
834 Brasil por causa do porto lá perto da sua cidade natal.
835 Um porto que importava café, alguma coisa assim. Do
836 Brasil, é, material do Brasil. Comida. Não tinha?
837 *Devos:* Não, a gente chamava café do Brasil, depois da guerra.
838 A França ainda não, ainda não tinha se abrido para os
839 americanos. Os americanos queriam dominar e dar tudo
840 para, para politicamente ter, e, e, não quiseram. Mas a
841 gente estava perto da fronteira belga. Os belgas, eles
842 ficaram abertos. Era, a gente estava perto do porto de
843 Antuérpia. Anvers em francês, né. Então o pessoal
844 pegava o trem, o pessoal pegava o trem pra ir buscar,
845 tinha direito a um dois kilos de café. O pessoal ia
846 buscar café assim a 45 quilômetros, aí chamava o trem
847 do Brasil. Agora, o Brasil como eu conhecia, era
848 difícil. Logo antes da guerra que a gente começou a
849 fazer conhecer os alunos, né. Pelo ao menos a gente que
850 era, eu tinha nove anos, não podia conhecer muita
851 coisa. Mas se falava muito, começou a falar muito da
852 América do Sul porque tinha começado, na verdade
853 começou a guerra, a guerra com os navios, né. E tinha
854 um navio, o Graf von Spee, não sei se você já ouviu
855 falar, era o maior navio da Alemanha, orgulho de
856 Hitler, era o Graf von Spee. Quando ele passou, ele
857 passou perto de Montevidéu, aí toda a armada inglesa
858 cercou ele e ele não pôde mais sair daí. Ele ficou
859 seqüestrado. (sempre gesticulando, fazendo o cerco ao
860 navio e com um olhar muito vivo).
861 *Cosme:* Quando você ouviu falar sobre isso.
862 *Devos:* Logo antes da, logo antes de começar a guerra. Foi aí,
863 todo mundo aí só falava disso. Começou a falar
864 Montevidéu, é Montevidéu lá. Aí os alunos perguntavam
865 para os professores. "Ou est cette Montevidéu, lá?" "É
866 no Uruguai, um país entre o Brasil e a Argentina". "Ah,
867 a Argentina, a Argentina aí que faz, que faz", como é
868 que se chama, se chamava, se falava muito, exportação
869 de conserva de carne. Se falava muito de carne
870 Argentina que ia ajudar. E foi assim. E o Brasil
871 começou a se falar também lá, porque tem o Brasil ali
872 perto e tudo isso. Mas eu não conheci. Se falava do
873 Brasil das lendas da Amazônia, essas coisas. Mas,
874 conhecer mesmo, em detalhes, como, por exemplo,
875 conhecer Villa-Lobos, eu não tinha rádio
876 *Cosme:* Cinema?
877 *Devos:* Então eu não podia, era difícil conhecer. E quando eu
878 estudei em Paris, na verdade, eu saí no fim do mês, do
879 ano, eu nem passei um ano. Eu passei dezembro, janeiro,
880 fevereiro, março, abril, maio, junho e em julho tinha

881 de fazer concurso. Quer dizer, sete meses. Por isso que
882 aqui foi difícil porque quando me perguntaram a carga
883 horária, porque são acostumados às universidades, os
884 quatro anos de estudo, tudo marcado, as notas. Aí eu
885 recebi um papelzinho dos sete meses.
886 *Cosme:* Sete meses de Conservatório.
887 *Devos:* É. E também eu não queria estudar mais que isso. Ficava
888 assim, em primeiro, era difícil pra viver. Não tinha,
889 eu estava tocando na orquestra junto com meu irmão, na
890 orquestra. Mas assim, só ganhava um pouco de dinheiro
891 quando fazia uns cachês, um balé, uma coisa assim. Mas,
892 eu tinha uma bolsa de estudo. Tinha uma bolsa de
893 estudos como o (Ricardo) Rapoport teve. Dava para pagar
894 a pensão, o quarto de empregada que a gente alugava lá
895 em cima do hotel e também a refeição no restaurante
896 universitário. Mas no resto todo, a gente tinha de se
897 arrumar, aí, não vai dar para continuar. Tinha de fazer
898 força para sair, quer dizer, essas coisas aí que
899 precipitaram um pouco.
900 *Cosme:* Pra frente.
901 *Devos:* Interessante, né? Enquanto Odette não tinha esse
902 problema porque vivia em Paris, né? Ela podia ficar o
903 tempo que ela quisesse. Para mim era difícil.
904 *Cosme:* Olha só, me diga uma coisa, agora a parte lá de você
905 vir pro Brasil. Você, como foi a decisão? Você achava
906 que era interessante pra você? O mercado de trabalho
907 estava mais ou menos lá na Europa, na França? Como foi
908 a sua decisão?
909 *Devos:* O mercado de trabalho na França, como eu falei, quando
910 acabou a guerra em 45 faltava muita gente. Todo o
911 pessoal que morreu na guerra. Faltava professor,
912 músicos. Então, eles tinham de facilitar muito. E
913 quando eu saí do Conservatório, já era difícil. Para
914 mim não aparecia mais vagas. A gente tinha de esperar.
915 Agora, tinha essa orquestrinha, a Orquestra de Câmara
916 de Lausanne. Eu achava Lausanne uma cidade bonita na
917 Suíça e a orquestra de câmara devia ser muito boa. Aí
918 eu podiater feito isso. Tinha a Rádio Rabat, que nesse
919 tempo era ainda sob a proteção da França. Rabat (no
920 Marrocos), protetorado, né. E tinha outra orquestra. Eu
921 me lembro, estavam chamando gente para fazer a
922 Filarmônica de Israel, também. Bom, mas finalmente
923 quando veio essa proposta aí, Rio de Janeiro, para mim,
924 como eu estava dizendo, eu não conhecia o Brasil. Mas
925 Rio de Janeiro era uma cidade realmente que, é como
926 quando você fala da França você fala de Paris. Paris e
927 parece que não tem mais nada. E no Brasil, Rio de
928 Janeiro soa muito bem, né? É o resumo do país. Então, é
929 esse o atrativo. Depois, eu estava mais decidido para o
930 Rio de Janeiro, mas também não estava muito
931 entusiasmado. Eu estava preparando um concurso para ser
932 professor de fagote e música de câmara lá a Caen.

933 Caen, a cidade da Bretanha.

934 *Cosme:* Cannes, aquela do cinema?

935 *Devos:* Caen, c a e n, Caen. Aí, quando a gente foi lá, me
936 encontrei com Odette lá na UNESCO. Porque nos chamaram
937 os dois porque Delvincourt, o diretor do Conservatório
938 tinha apontado nós dois, então chamaram os dois para
939 encontrar Eleazar (de Carvalho) na UNESCO, e na UNESCO
940 quem era dirigente da parte de música era o (Luiz
941 Heitor Correa de) Azevedo, Azevedo que era um senhor,
942 um senhor, era professor aqui de história da música.
943 Ele era muito culto, muito gentil, eu guardei uma
944 lembrança muito boa. Então a gente começou a discutir,
945 tudo isso, o que ia fazer. Eu não estava ainda muito
946 decidido. Aí quando eu saí com a Odette, sabe como é a
947 Odette, né, a gente tem de pensar como ela pensa, né,
948 (risos). Aí eu falei assim: "eu prefiro ficar em uma
949 cidade francesa, pode ser que depois volte pra Paris se
950 tiver concurso". "Mas você vai a Caen?", "Caen", ela
951 disse: "é tripes (à la mode) de Caen". Todo mundo sabe
952 na França, a Caen a especialidade é tripa (risos). Ela
953 falou essas coisas. Ah meu Deus, "bom, eu vou pensar".
954 Quando eu cheguei em casa eu falei pro meu pai, "eu não
955 sei se eu vou, tudo isso. Rio de Janeiro parece que é
956 uma cidade bonita, tudo isso, é uma cidade
957 interessante, né?". "Bom", e ele: "você acabou não
958 fazendo o serviço militar, você foi sempre recusado.
959 Você vai lá e faz como se fosse o serviço militar".
960 (risos) Assim, assim, pronto, taí como se resolve.

961 *Cosme:* Simples, vai pro Rio como se fosse um serviço militar.

962 *Devos:* Serviço militar. Pronto. Você vê como é que as coisas
963 são resolvidas assim. Aí, tripes de Caen, serviço
964 militar. (risos)

965 *Cosme:* E como foi a vinda? Não, você não me falou, como foi o
966 encontro com o Eleazar? Você lembra desse encontro?

967 *Devos:* Ah, sim, Eleazar de Carvalho. O primeiro, bom, foram os
968 dois primeiros brasileiros que conheci, não é. Azevedo
969 e o Eleazar de Carvalho. O Eleazar de Carvalho, ele
970 veio assim com roupa toda branca, não não, era uma
971 roupa assim, bonita assim, cinza, gravata vermelha,
972 óculos escuros, aí todo assim. O pessoal sul-americano
973 é impressionante, né (risos). Mas eu não conhecia bem a
974 história do Eleazar, que foi assistente de (Sergey)
975 Koussevitzky, que foi amigo do (Leonard) Bernstein.
976 Tudo isso fui sabendo depois que eu cheguei no Rio de
977 Janeiro. Eu fui atraído mais pelo nome Rio de Janeiro,
978 eu acho muito bonito o nome. Era a capital do Brasil. O
979 Villa-Lobos, eu não tinha ouvido falar muito do Villa-
980 Lobos. Sim, Dherin me falou quando ele me falou na
981 despedida, "olha, você vai ver o Villa-Lobos, aí depois
982 você vai me dizer se ele ainda rasga os lençóis, os
983 lenços e quebra as batutas nas cabeças dos músicos",
984 porque quando ele regia, fazia conjunto, assim, o

985 pessoal não entendia, ele perdia a paciência e começava
986 a bater (Devos faz o gesto como se Villa-Lobos batesse
987 na estante)
988 *Cosme:* (risos) Rasgava os lenços.
989 *Devos:* É, ele me falou isso, aí eu pensava: "poxa, Villa-
990 Lobos". Aí, depois que a gente chegou, a Odette, uma
991 das primeiras coisas que ela fez, foi tocar para o
992 Villa-Lobos.
993 *Cosme:* Foi iniciativa dela, da Odette?
994 *Devos:* É porque a Odette, ela tinha já um relacionamento com
995 brasileiro porque tinha uma pianista, Dina Gombarg, que
996 era muito amiga da Elza Uzurpator, conhece Elsa
997 Uzurpator, né? Era muito amiga.
998 *Cosme:* Da Pró-Arte?
999 *Devos:* É. A Dina Gombarg, ela estudava piano em Paris, era
1000 muito boa pianista, e ela tinha conseguido um quarto no
1001 apartamento de Odette. Porque, nesse tempo, hoje ainda
1002 certamente, você pagava muito imposto se você tinha
1003 bastante quartos, lá devia ter quatro quartos no
1004 apartamento né. Quer dizer, no lugar de ter duas
1005 pessoas, uma pessoa, você podia botar dois em cada
1006 quarto. Então, você pagava mais imposto, então oferecia
1007 um quarto ao estudante, então paga menos imposto. Eu
1008 acho que foi isso. Aí ela ficou lá na casa de Odette, e
1009 foi assim que ela conheceu a Dina Gombarg, ela ficou
1010 amiga. E quando ela chegou aqui, a primeira pessoa que
1011 ela conheceu foi a Elza Uzurpator, que era amiga dela.
1012 Até, a primeira pessoa com quem eu toquei foi com ela,
1013 a Elza Uzurpator. Depois, a Dina Gombarg, quando ela
1014 voltou, eu ensaiava com ela, na Satamini (Tijuca), lá
1015 na Tijuca. Quer dizer, Odette já tinha essa ligação
1016 assim, já conhecia. Chegou a conhecer também Homero
1017 Magalhães. Homero que era casado com Claudie. Odette
1018 era mais, ela procurou mais assim, relacionamento, né.
1019 *Cosme:* Da sua chegada aqui e a impressão que você teve, assim
1020 que você chegou no Brasil, a primeira impressão.
1021 *Devos:* Bom, a gente chegou. A gente veio de Aerolinas
1022 Argentina, o avião. Mas, o avião teve de descer a
1023 Natal. Eu nunca imaginava que depois Natal eu ia
1024 conhecer muito bem, para casar. E foi. Eu me lembro que
1025 era um hangar, quer dizer, um troço assim, um barracão
1026 enorme, e que eles deram à gente laranjas, bonitas
1027 assim. Eu achei fantástico o gosto, tudo isso. Depois
1028 nunca mais eu encontrei no Brasil laranjas assim.
1029 Interessante, né? É, me lembro, fixou, fica na cabeça.
1030 Mas um calor. Quando a gente chegou lá, parece que a
1031 gente chegou, acho que no mês de março. Março abril,
1032 février mars, février mars, começo de temporada. Bom,
1033 calor em Natal. Aí quando a gente chegou aqui, aí fazia
1034 mais calor. Era diferente o calor, abafado. Dava
1035 impressão de que a gente tava entrando num negócio
1036 assim, uma bacia cheia de algodão ou milho quente. Aí o

1037 Eleazar tinha ido buscar a gente lá. Eu fiquei
1038 impressionado com o Corcovado. A gente não imagina que
1039 o Corcovado fosse ficar suspenso lá, porque a gente não
1040 sabe que está lá em cima do morro. E também o pessoal
1041 todo de blusa, todo de branco, todo mundo agarrado nos
1042 bondes. É a impressão da chegada. Aí depois o Eleazar
1043 levou a gente, Odette e eu, para uma pensão de Madame
1044 Lotie no Posto 3 e o oboísta ficou em uma outra pensão.
1045 Veio um oboísta francês conosco, o Camille Deschamps,
1046 pois é. E aí depois começou a

1047 *Cosme:* O seu primeiro contato com o Brasil foi dentro da
1048 orquestra. As primeiras relações que você teve, né?

1049 *Devos:* É.

1050 *Cosme:* Você chegou na orquestra como que você sentiu a
1051 orquestra? Você gostou do que você viu? Fala de alguns
1052 colegas assim que você percebeu logo de, teve uma boa
1053 impressão quando você chegou na orquestra, assim.

1054 *Devos:* Bom, o pessoal gostou. Porque, nesse tempo, o pessoal
1055 não estudava inglês, estudava francês no colégio e eles
1056 queriam praticar também. E como a gente era jovem
1057 também, eles achavam interessante a Odette e eu.

1058 *Cosme:* Quantos anos você tinha e se lembra o ano que você
1059 chegou aqui?

1060 *Devos:* Vinte e três.

1061 *Cosme:* Vinte e três, chegou em 52, é isso?

1062 *Devos:* É, 51 52, eu tinha vinte e três anos (risos), aí o
1063 pessoal todo assim queria falar, tudo isso, aí depois
1064 ficou, a Odette fez amizade com a Nani, porque a Nani
1065 gostava de falar francês, né, aí a gente saía juntos.
1066 Foi assim que conheci Nani.

1067 *Cosme:* E a orquestra era boa? Você gostava do repertório,
1068 gostava do regente? Quem era o regente na época?

1069 *Devos:* Porque nesse tempo ainda tinha uns regentes, eu achava
1070 o pessoal muito simpático, mais, como dizer, mais
1071 descontraído do que na França, né, na França, por
1072 exemplo, dentro das orquestras era sempre um pouco
1073 assim uma, não era uma guerra não, mas uma
1074 concorrência, né.

1075 *Cosme:* E me fala das pessoas que você teve o primeiro contato,
1076 assim, com quem você se relacionou inicialmente.

1077 *Devos:* Aí, o contato era mais com o pessoal aí junto, a
1078 clarineta, o Jayoleno (dos Santos) sempre foi muito
1079 simpático o Jayoleno, né, que era o primeiro clarinete.
1080 Antes dele era Antão, Antão (Soares), como era? Que era
1081 professor da Escola antes dele? E aí, nos fagotes,
1082 tinha o Adam Finnekaes, e ele era de Munique, né,
1083 alemão, era simpático. Era pintor, né. Ele foi, e
1084 depois como ele não tinha muito tempo para fazer
1085 palheta e tudo isso, aí me mostrou como se fazia
1086 palheta para o fagote dele, aí (risos), a gente se
1087 ajeitava bem. Aí tinha o Almeida, né, não sei se o
1088 Almeida ainda está vivo, que era vindo dos bombeiros,

1089 não é, e o (Sebastião Severino de) Almeida era muito
1090 simpático. Tinha um problema, no começo que eu cheguei
1091 no Brasil, que tinha um filho dele que morreu
1092 tragicamente, né. E tinha um velhinho que tocava, não
1093 me lembro o nome, baixinho que tocava contra-fagote que
1094 era muito simpático, muito bonzinho, eu gostava muito
1095 dele, né. Agora, o pessoal em geral
1096 *Cosme:* O Lages chegou depois, né? O (José) Lages (da Rocha)?
1097 *Devos:* O Lages, na verdade, ele já era da orquestra, da
1098 orquestra sinfônica e aí houve uma briga que queria ele
1099 queria ganhar mais e ele acabou caindo fora da
1100 orquestra e foi para o (Banda dos) Bombeiro, não é, mas
1101 ele tocava antes, eu soube depois, né.
1102 *Cosme:* Certo.
1103 *Devos:* Lages. Mas o pessoal era muito simpático, tudo isso,
1104 procuravam falar um pouco com a gente. Aí tinha os
1105 outros que já falavam bem, né. O (Anselmo) Zlatopolsky,
1106 por exemplo, o spalla. Mas o Zlatopolsky falava oito
1107 línguas, né, e também tinha vivido vinte anos de
1108 França, tocava na orquestra de Paris, né, e tinha
1109 *Cosme:* Esse, ele era polonês?
1110 *Devos:* Não, era descendente de russo.
1111 *Cosme:* Mas era brasileiro descendente de russo?
1112 *Devos:* É. Esse pessoal que fala bem as línguas, assim, em
1113 princípio, são pessoal refugiado, né, judeu, né.
1114 *Cosme:* E havia muito refugiados, não, havia muitos
1115 estrangeiros na orquestra?
1116 *Devos:* Bom, tinha bastante, né.
1117 *Cosme:* Você se lembra, assim, mais ou menos?
1118 *Devos:* Sim, bastante.
1119 *Cosme:* Italianos?
1120 *Devos:* Sim, principalmente, nas cordas, judeu, né, nos
1121 violinos, né. Agora, tinha italiano também, mas
1122 italiano era mais em São Paulo, né, mas Eleazar trouxe
1123 também italiano quando eu cheguei.
1124 *Cosme:* Certo.
1125 *Devos:* Chegamos mais de dez, talvez quinze músicos, né. E
1126 tinha (Stefano) Passagio, ah, tocava viola, muito bom,
1127 poh, depois ele foi embora, ficou solista na orquestra
1128 da Rádio de Berlin.
1129 *Cosme:* Você consegue se lembrar mais ou menos dos nomes deles,
1130 assim? Das pessoas dessa época assim que você chegou?
1131 *Devos:* É, mais ou menos. É, o Passagio ficou como spalla das
1132 violas, tinha junto o Waschitz, Jeremias, chamava-se
1133 Jeremias, é, uma pessoa muito culta. E, bom, aí, a
1134 gente era muito amigo também, eu gostava muito do
1135 violinista, é, Jorge Faini, da família Faini, a irmã
1136 dele também tocava na orquestra, né. E tem um sobrinho
1137 que trabalha na televisão, Jorge Faini, né. E tinha,
1138 tinha bastante, assim, o pessoal das cordas, violino,
1139 eu me dava bem com eles, né. Aí, contrabaixos, Leopardi
1140 era o spalla. Leopardi, já ouviu falar?

- 1141 *Cosme:* Já.
- 1142 *Devos:* Leopardi, é. Uma pessoa, um italiano forte. É, tinha bastante italiano. Inclusive, Eleazar trouxe os italianos. Tem o Passagio, o Passagio, era uma pessoa que tocava na orquestra da Croácia, da Iugoslávia que era uma orquestra de solistas, né. Bom, mas também Eleazar trouxe assim os trompistas, né, mas os trompistas, foi enganado lá, tinha gente que não tocava trompa não. Mas os italianos aí (risos)
- 1149
- 1150 *Cosme:* Mandaram
- 1151 *Devos:* Não, eles queriam do Scala de Milão, "não, meu irmão toca tão bem e está precisando trabalhar, pode levar ele". Aí pronto, e chamava aqui e o "meu irmão" era meio mesmo. E chegou aqui e nunca tinha tocado trompa, e depois mais tarde ele teve de sair porque não conseguia tocar e ele tocava trompete, não tocava trompa. Depois ele aprendeu a tocar trompa aqui, começou a aprender com (Marcos) Benzaquem. Aí ele se especializou lá na Itália em trompa barroca, e era um dos melhores trompistas barroco. Você vê as coisas, a vida acontece, né.
- 1161
- 1162 *Cosme:* E como era o ambiente profissional? Vocês tocavam só na orquestra, ou faziam outras coisas pra complementar? Nesse ambiente dos anos 1950.
- 1163
- 1164
- 1165 *Devos:* Eu fui contratado, é verdade, para tocar na orquestra e também fazer música de câmara, e ensinar no Conservatório Internacional de Guaratinguetá, que ia ser uma cópia do Tanglewood (Music Festival) em Boston. Essa idéia que o Eleazar trouxe lá dos Estados Unidos. Só que esse Tanglewood brasileiro nunca funcionou. Ele estava vendo grande demais, né, e não conseguiu. A gente inaugurou duas vezes a pedra fundamental (risos), mas não foi pra frente. Uma pena, né. Mas eu fui contratado e não podia fazer contrato, porque ainda não existia. Como existia a orquestra, aí tinha contrato, porque você tinha de entrar com contrato no Brasil. Aí eu recebia, já sabia que eu ia receber. Recebia bem, ganhava mais do que o pessoal de São Paulo hoje. Mas, a mais, a gente tinha de fazer música de câmara, mas a gente não chegou a fazer porque tinha tanta coisa para fazer e esse Tanglewood não foi pra frente. Aí de vez em quando pediam pra tocar em gravação, mas era muito raro nesse tempo. Mais tarde começou a ter mais, bossa-nova e tudo isso, comecei a tocar mais. Odette, como flautista, tocava mais música popular. Eles gostavam de uma francesa tocando chorinho brasileiro com sonoridade francesa. Achavam interessante. Pois é, mas foi bem.
- 1187
- 1188 *Cosme:* Então, você chegou no Brasil, foi bem recebido, a orquestra estava com um bom nível. Vocês faziam música brasileira, o primeiro contato que você teve, que você gostou assim, uma coisa que te impressionou. Você se lembra?
- 1189
- 1190
- 1191
- 1192

- 1193 *Devos:* Sim, vinha nesse tempo ainda todos os grandes maestros
 1194 que tinham sido contratados antes. Por isso que no ano
 1195 que eu cheguei, eu cheguei a tocar com Erich Kleiber. O
 1196 Kleiber vinha sempre aqui na América do Sul, eu acho
 1197 que ele se naturalizou argentino. Tinha o (Leonard)
 1198 Bernstein que Eleazar trouxe, eram amigos. Aí vinha o
 1199 Markevitch, Igor Markevitch, tudo gente boa, muito bom.
 1200 Aí era interessante, né? Lógico que a orquestra não era
 1201 lá uma orquestra assim talvez igual a do Teatro Colón,
 1202 ou de Paris, mas o pessoal tinha muito. Não era
 1203 funcionário, não é? O pessoal tinha bastante idealismo.
 1204 Aí os maestros conseguiam tirar bastante coisas da
 1205 orquestra. Eu acho. Depois aí a gente tinha uma
 1206 oportunidade de tocar a música brasileira, também. No
 1207 final do ano, um mês de Villa-Lobos.
- 1208 *Cosme:* Me conta o primeiro contato que você teve com Villa-
 1209 Lobos. Como foi esse contato? Porque você ficou pelo
 1210 menos sete anos aqui antes dele falecer, né?
- 1211 *Devos:* Pois é.
- 1212 *Cosme:* Como foi esse contato?
- 1213 *Devos:* Bom, o contato? Eu não me aproximava dos maestros não.
 1214 Mas eu gostava de Villa-Lobos. Agora, tinha sempre
 1215 problema porque, os músicos, sabe, tinham uma política.
 1216 Que ele achava que a Escola (de Música) era muito
 1217 acadêmica, todo mundo sabe disso. E ele dizia mesmo que
 1218 não queria passar nem na calçada da Escola (risos). E
 1219 tinha músico na orquestra, bom músico, que dizia que
 1220 ele não podia. Como é que se diz? Fazer um ditado a
 1221 duas vozes. Assim, não tinha condição nenhuma.
- 1222 *Cosme:* Havia uma certa rixa.
- 1223 *Devos:* Eles falavam dele como se fosse charlatão. Entendeu?
 1224 Como eu não conhecia bem o ambiente, porque, afinal,
 1225 Villa-Lobos estava no meio de uma turma muito boa.
 1226 Tinha gente assim como Arnaldo Estrela [pianista],
 1227 Iberê Gomes Grosso [violoncelista], pessoal todo lá,
 1228 Alceo Bocchino [maestro e compositor], a elite, aí ele
 1229 estava lá. Mas o pessoal acadêmico, que não aceitava,
 1230 aí passava isso às vezes para os alunos.
- 1231 *Cosme:* Certo.
- 1232 *Devos:* Você vê que o busto de Villa-Lobos entrou lá há pouco
 1233 tempo, passou muito tempo para eles aceitarem, mas o
 1234 pessoal falava mesmo e ainda mais, eles faziam
 1235 brincadeira, né, nos ensaios, tudo isso, que o Villa-
 1236 Lobos não, como é que se diz, não era um maestro assim
 1237 a cativar o pessoal, não. Eu estava interessado, a cara
 1238 dele assim, sonhando com a música dele, né, aí de
 1239 repente ele dava uma (risos e faz um gesto como se
 1240 Villa-Lobos despertasse de repente), e ele perdia
 1241 controle
- 1242 *Cosme:* A orquestra não respondia bem a ele, né?
- 1243 *Devos:* É, de repente ele perdia controle e aí ele começava a
 1244 dar um grito. E ele falava tudo o que ele queria. Pô, é
 1245

1246 [com olhar de quem está vendo a cena naquele momento].
1247 *Cosme:* E fala
1248 *Devos:* Mas comigo ele sempre foi muito delicado. O compositor
1249 quando vê que um músico respeita a obra dele, eles
1250 respeitam também.
1251 *Cosme:* Você teve contato próximo dele quantas vezes assim?
1252 *Devos:* Próximo não, não teve não.
1253 *Cosme:* Você me disse uma vez
1254 *Devos:* Não posso dizer. Próximo é quando ele pediu para eu
1255 tocar a peça dele, falou para Eleazar, "tem um
1256 fagotista francês, dá uma oportunidade para ele para
1257 tocar a minha composição". Ele falava assim para o
1258 Eleazar. Aí eu fui com Eleazar lá no negócio de canto
1259 orfeônico, no Conservatório na Avenida Pasteur. E foi
1260 assim que eu conheci realmente o Villa-Lobos mais
1261 perto.
1262 *Cosme:* E como foi esse encontro? Eu soube que você teve um
1263 encontro antes com a Odette.
1264 *Devos:* É, com a Odette também.
1265 *Cosme:* Me conta esse encontro, só um pouquinho aí, rápido.
1267 *Devos:* Com a Odette, a gente aproveitou o pessoal de Gombarg,
1268 os pais da Dina Gombarg, a pianista que estava na casa
1269 dela, para falar com Villa-Lobos. Ele também tinha esse
1270 negócio de pose, tudo isso. Então você vê. O Villa-
1271 Lobos estava assim em uma mesa, duas vezes maior que
1272 isso aí (e aponta para a sua mesa retangular de seis
1273 lugares), um troço assim enorme, charuto, com o rádio
1274 ligado, o casal Gombarg falando com a Dona Arminda
1275 Villa-Lobos, a mulher do Villa-Lobos, e o Villa-Lobos
1276 assim escrevendo e falando com a gente, interessante
1277 (risos). Eu com a Odette, Odette e eu. Incrível, né?
1278 Eles contam também nesses livros sobre ele, é isso
1279 mesmo (risos), conseguir se concentrar assim, é
1280 impressionante. Villa-Lobos, você vendo ele assim, foi
1281 aí que a gente tocou a primeira parte da **Bachiana**. A
1282 Odette estava interessada em tocar também em Paris, eu
1283 não estava tão interessado, eu queria ficar na
1284 província, mas se tivesse de tocar eu ia tocar. Aí ele
1285 deu uma carta bonita para apresentar lá para tocar na
1286 Rádio Nacional de Paris, e aí ele falou pra gente,
1287 "olha, vocês estão bem, mas olha, cuidado, esses
1288 franceses, sabe, em Paris, eles querem todas as
1289 notinhas bem no lugar, eles querem as coisas certinhas.
1290 Agora para mim, vocês vão na calçada, eu fico esperando
1291 na casa, na janela, e vocês tocam isso como se fosse
1292 uma serenata". Aí que eu entendi o negócio. Eu falava
1293 muito nos cursos isso, esse pensamento de Villa-Lobos.
1294 Você vê essas duas maneiras de pensar, você tem de
1295 juntar a precisão e também a maneira, o pensamento, o
1296 sentimento brasileiro, isso é muito importante, dizer
1297 uma frase só, às vezes, se diz muito mais coisas que
1298 muita gente.

- 1299 *Cosme:* E a **Ciranda das Sete Notas**?
- 1300 *Devos:* Ah, bom. Aí eu falei, porque no final está errado né.
 1301 Eu estava tocando bem devagar, como o pessoal toca lá,
 1302 porque está escrito. Aí ele disse, "não, não, não, não
 1303 pode ser. Não é devagar assim. É uma dança, ti rá rá ri
 1304 rá rá rá ri [Devos canta o tema da última parte da
 1305 Ciranda, a partir do número de ensaio 25¹³⁸]. "Bom,
 1306 [Devos perguntou], o andamento é menos que isso aí?".
 1307 "Ah, não, eu botei menos que o andamento anterior da
 1308 valsinha, ti ri ra ri ram pam pam [Devos canta a partir
 1309 do número de ensaio 13], dois três, menos que isso, tá
 1310 rá ri ri rá rá tá rá ri [Devos canta, novamente, a
 1311 partir do número de ensaio 25]". "Bom, mas aí então
 1312 está escrito errado". E eu sempre pedi pra corrigir. Eu
 1313 falei até no Museu [Villa-Lobos], mas nunca corrigiram.
 1314 Sempre aparece assim.
- 1315 *Cosme:* Até hoje os músicos tocam errado porque está errado na
 1316 partitura, né.
- 1317 *Devos:* Errado e eu já avisei.
- 1318 *Cosme:* Eu ouvi uma gravação do [Milan] Turkovic que ele toca
 1319 super lento e é feio.
- 1320 *Devos:* Lento, aí fica feio, né. A gente está vendo que não
 1321 pode ser isso. Podia ser lento, mas não tão lento.
 1322 Podia ser majestoso, talvez. Bom, então foi isso. Aí
 1323 depois também eu fiz uma gafe. O tema, que é uma escala
 1324 ascendente, dó ré mi fá sol lá si dó, aí no final é dó
 1325 ré mi fá sol lá si dó também, só que não tem o dó
 1326 agudo, dó ré mi fá sol lá si, e fica assim,
 1327 interrogativo, como é que vai acabar? Aí larga os
 1328 braços lá embaixo, dó (Devos entoou um dó grave longo).
 1329 (risos) Aí eu, no começo, não sentia, aí si dó (Devos
 1330 entoou o dó agudo, semitom acima do si), assim tipo
 1331 europeu, né. Aí eu falei para ele: "o senhor não acha
 1332 que talvez fazendo o dó agudo dá mais acabamento, assim
 1333 mais certinho?". Aí ele disse: "vocês são todos os
 1334 mesmos franceses com a lógica. Se eu marquei assim é
 1335 porque eu quero assim, você tem de tocar assim". E
 1336 realmente tem razão. Depois eu
- 1337 *Cosme:* Pra você, fica melhor como essa nota?
- 1338 *Devos:* Era melhor agudo, porque já estou com a boca assim.
- 1339 *Cosme:* Não, eu estou dizendo, agora, musicalmente. Pensando
 1340 bem
- 1341 *Devos:* Pensando bem, é melhor lá no grave. É, porque aí depois
 1342 que você toca todas as obras do Villa-Lobos, o pessoal
 1343 diz: "não, toda a música dele acaba com dó".
- 1344 *Cosme:* Uma marca dele.

¹³⁸ "Ciranda das Sete Notas", composta por Villa-Lobos em 1933. Devos utiliza a edição da Southern Music Publishing Co. Inc.. Essa informação de Devos é importantíssima. Para Villa-Lobos, a indicação "meno" da parte final refere-se ao andamento da valsinha ("piu mosso", número 13 de ensaio) anterior. Assim, o andamento seria menos que os 140 da semínima indicado no número 13, ou seja, o andamento final seria cerca de 120 pulsações por minuto para a semínima.

- 1345 *Devos:* Uma marca dele não, é um relax. Porque você tem muitas
 1346 vezes um conflito entre um tom assim maior e menor, ou
 1347 então um tom acima e um tom abaixo, e vai assim, assim
 1348 como, por exemplo, o conjunto que a gente tocava com
 1349 harpa e viola¹³⁹, muito bonito, aí chega assim tam ti
 1350 pam pi pam pi dó ré dó ré dó ré dó ré (Devos canta os
 1351 compassos finais), aí na hora que ele chega no fim, dó
 1352 (Devos canta um dó grave, piano e longo). Aí eu falei
 1353 isso para a dona Arminda (Villa-Lobos): "mas acaba
 1354 sempre, o pessoal diz que ele acaba em dó, realmente
 1355 ele acaba em dó", "ah, é mas isso é um acabamento dele,
 1356 um descanso". Realmente, o pessoal "arrgggg" (Devos faz
 1357 um som de confusão), e dó (Devos solfeja um dó grave e
 1358 piano). Passando aí uma interview com Isaac
 1359 Karabtchevsky. Você não viu não?
- 1360 *Cosme:* Não.
- 1361 *Devos:* Com o homem que faz assim clingotant (piscando) lá. O
 1362 homem que fala assim, (Nelson) Motta, esse homem que
 1363 faz esse negócio internacional na Globo?
- 1364 *Cosme:* Ah, sei, Roberto D'Ávila.
- 1365 *Devos:* D'Ávila. Não é clingotant ele. Como é que se chama
 1366 clingotant?
- 1367 *Cosme:* Piscar, piscando.
- 1368 *Devos:* Piscador. Aí perto do final o Isaac começa a falar do
 1369 Villa-Lobos, deixou de falar do (Gustav) Mahler, ele só
 1370 falava em Mahler. Aí botou Villa-Lobos. Mas o Villa-
 1371 Lobos aí, ele faz isso como se fosse sinfonia bruta né,
 1372 bahhhiihhhh (Devos faz um som que traduz uma confusão
 1373 sonora). Não, não, eu não acho Villa-Lobos assim não.
 1374 Estraçalhando não. Entendeu? É transparente essa
 1375 grandiosidade.
- 1376 *Cosme:* Transparente.
- 1377 *Devos:* Não é assim, todo mundo, purrrr, tocando o mais forte
 1378 que pode. Não. Bom, eu já dei os meus pontos de vista.
- 1379 *Cosme:* Eu posso? (E eu dei uma pausa no gravador)
- 1380 *Cosme:* E a sua contribuição, assim, porque você contribuiu,
 1381 claro que você chegando aqui as pessoas viram uma
 1382 pessoa que estava interessada
- 1383 *Devos:* Foi assim que eu
- 1384 *Cosme:* E, quem compôs pra você?
- 1385 *Devos:* É, aconteceu isso com o [Francisco] Mignone, que estava
 1386 dirigindo bastante também nesse tempo, música
 1387 brasileira. É, Francisco Mignone, ele ficou interessado
 1388 quando eu tocava as coisas dele, minha sonoridade e a
 1389 maneira interpretativa como ele queria, ele achava. E
 1390 foi assim que a gente teve mais. Aí depois ele veio
 1391 falar comigo, eu perguntava se estava certo. "Não, tá
 1392 bom, tá bom, Ah, vou escrever um negócio". Aí começou
 1393 (risos), e uma certa amizade. É porque ele estava vendo

¹³⁹ Devos refere-se aos seis últimos compassos do "Quinteto Instrumental" de Villa-Lobos escrito em 1957 para os solistas da Orquestra Nacional (da França). Em sua casa, Devos me mostrou uma partitura da editora Max Eschig.

- 1394 que eu respeitava. Porque Mignone era. Como dizer? Era
 1395 quase torturado pelos músicos, né? alguns músicos
 1396 faziam o diabo com ele também. Como Mignone fazia
 1397 declaração também. Mignone, quando falava, ele não
 1398 escondia os pensamentos, fazia declaração, por exemplo,
 1399 "ah, o músico não pode ser funcionário". Bom, não podia
 1400 ser funcionário daquele jeito. Aliás, na casa dele, eu
 1401 me lembro que eu falei com ele, "bem, o senhor acha
 1402 assim, mas quando a gente faz um concurso a gente vê o
 1403 pessoal que é bom músico e o pessoal sociável, tudo
 1404 isso, não é?" "Não, mas não pode, não pode, porque
 1405 depois faz como no Theatro, deixa o paletó e vão fazer
 1406 outro trabalho, tudo isso". "Pois tem lei assim para
 1407 ser respeitada". "Mas, justamente, essas leis o pessoal
 1408 não presta atenção, aí quando vem um maestro, fica
 1409 nisso". "Ah, bom, aí falta organização". Mas, aí com
 1410 Mignone, então, por isso que ele escreveu tanta coisa.
 1411 *Cosme:* Certo. Você de certa forma, é, respondia como ele
 1412 gostaria de ser tocado.
 1413 *Devos:* É. Pois é.
 1414 *Cosme:* Aí ele retribuía com mais obras, assim.
 1415 *Devos:* Pois é. Eu tenho impressão que o Villa-Lobos poderia
 1416 ter escrito mais coisas para fagote, talvez como
 1417 Mignone fez, não tanto, mas, aliás, o dueto que ele
 1418 escreveu para oboé e fagote é uma de suas últimas
 1419 obras, né?
 1420 *Cosme:* Certo.
 1421 *Devos:* Você sabe quem tocou a primeira vez esse dueto? Não?
 1422 Homero Magalhães, o pianista. Ele disse que, lá em
 1423 Paris quando ele foi visitar o Villa-Lobos, me
 1424 contaram, né, deve ser verdade, né, acho que o Harold
 1425 (Emert) que contou, aí, "experimenta que eu quero ouvir
 1426 lá, experimenta aí tocar as duas partes aí, fagote e
 1427 oboé", foi assim que Homero dizia: "eu toquei a
 1428 primeira audição".
 1429 *Cosme:* E você tocou no Brasil a primeira audição disso?
 1430 *Devos:* É.
 1431 *Cosme:* Foi?
 1432 *Devos:* Toquei a primeira audição e foi com o, foi com o Paulo
 1433 Nardi. É difícil e grande.
 1434 *Cosme:* É difícil e grande e cansativo.
 1435 *Devos:* Esse aí foi o pouco antes do Villa-Lobos ir embora.
 1436 *Cosme:* Ele ouvia essa apresentação, Villa-Lobos?
 1437 *Devos:* Não, a gente fez a apresentação depois, depois de
 1438 Villa-Lobos morrer. Muita coisa que a gente tocou, e
 1439 depois que o Villa-Lobos morreu.
 1440 *Cosme:* Você se lembra da reação do povo quando Villa-Lobos
 1441 morreu? Teve alguma reação aqui no Brasil?
 1442 *Devos:* Não, eles fizeram uma cerimônia bonita, né, nas escadas
 1443 do Teatro, né. Mas teve músicos que gritaram coisas
 1444 feias. Tem gente que não
 1445 *Cosme:* E me fala de outros compositores, você falou de Villa-

- 1446 Lobos e Francisco Mignone. Outros compositores que você
 1447 teve contato, que você contribuiu de certa maneira pra
 1448 eles escreverem ou você tocou a primeira audição das
 1449 obras deles, sabe.
- 1450 *Devos:* Oh, bom, o Siqueira, mas o Siqueira escrevia para todos
 1451 os instrumentos, né. Siqueira queria fazer mais ou
 1452 menos como Ernst Mahle, né, lá na, aquele professor lá,
 1453 como é? Na cidade da
 1454 *Cosme:* Tatuí, Campinas
 1455 *Devos:* Santa Catarina
 1456 *Cosme:* Ah, Ernst Mahle é lá de baixo.
 1457 *Devos:* É, bom. Não foi não (na realidade, Piracicaba/SP). Aí o
 1458 Siqueira escreveu, mas ele escreveu pensando realmente
 1459 no fagotista, então, você vê, tem uns concertos do
 1460 Siqueira que vão lá nos agudos e o pessoal não é
 1461 acostumado, né. Então, ele aproveita, justamente,
 1462 pensando na técnica do pessoal. Quer dizer, ele
 1463 escreveu também um concerto para clarinete, ele
 1464 escreveu um concerto para todos os instrumentos.
 1465 *Cosme:* Ele te dedicou alguma obra, assim, escrita que ele
 1466 dedicou a você?
- 1467 *Devos:* Eu acho que sim, é. Tem até uma peça para fagote solo
 1468 que eu nunca toquei, lá, tem até escrito também. E tem
 1469 os estudos lá que ele escreveu que não são fáceis não.
 1470 Ah, e tem a famosa **Modinha** que é o segundo estudo. O
 1471 Siqueira, ele escreveu assim, fazia umas coisas sempre
 1472 difíceis. Quando a gente tocava na orquestra dele, a
 1473 Orquestra de Câmara Brasileira, não é isso? Aí eu me
 1474 lembro que, no dia que eu não podia ir, o Airton
 1475 [Barbosa] ia no meu lugar. Aí tinha um lugar que Airton
 1476 tocou oitava abaixo, Airton que me contou, "aí não é
 1477 oitava abaixo não, é acima". "Olha maestro, o fagote
 1478 não é pra ser assim tão alto". "Bom, na verdade eu
 1479 pensei no seu professor" (risos). Essas coisas assim
 1480 que a gente vai se lembrando. É. Então com o Siqueira a
 1481 gente sempre teve um bom relacionamento. O Botelho, ele
 1482 também.
- 1483 *Cosme:* O Siqueira, você sabe que ele foi o fundador da OSB, da
 1484 Ordem dos Músicos. Essa atuação política dele, ele
 1485 falava na frente de vocês, na orquestra. Como era ele
 1486 assim como agitador político e cultural?
- 1487 *Devos:* Não, ele não agitava não. Ele não agitava não. A gente
 1488 sentia que ele ficava magoado, foi cassado. Quando ele
 1489 estava ensaiando de manhã, o diretor da Sala Cecília
 1490 Meirelles, "não, o senhor não pode mais ensaiar aqui",
 1491 e ele ficou chateado. Aí foi embora batendo os pés.
- 1492 *Cosme:* Isso na ditadura militar?
 1493 *Devos:* É.
 1494 *Cosme:* Ah tá. Mais antes disso, você conheceu ele antes disso.
 1495 Veio em 52, sabe.
 1496 *Devos:* Sim. Depois que eu cheguei, é.
 1497 *Cosme:* Ele já tinha saído da OSB, mas tava ainda no meio

1498 musical, aqui né.

1499 *Devos:* É. Não, mas ele gostava de conversar com a gente porque

1500 ele estudou, afinal, ele estudou na França também, né.

1501 E, então, aliás você vê a sonata dele, aí, tem

1502 tendência francesa um pouco né. O último movimento tem

1503 tendência russa, né. No meio, é um pouco americano.

1504 (risos)

1505 *Cosme:* Outro compositor?

1506 *Devos:* Ahm?

1507 *Cosme:* Outro que

1508 *Devos:* Outro compositor?

1509 *Cosme:* É. Certamente Guerra-Peixe, não tem como.

1510 *Devos:* Bom. Guerra-Peixe aí é o

1511 *Cosme:* Aquele duo foi escrito pra você e o Botelho?

1512 *Devos:* É, a gente tocou a primeira audição dele. É bonito, né?

1513 A gente ganhou o prêmio internacional tocando isso

1514 também. Mas o Guerra-Peixe também gostava de criticar

1515 as coisas. Ele era mais assim, socialista o Guerra-

1516 Peixe. E ele mostrava mais. Apesar que o Mignone

1517 também, você sabe. Mignone teve o mesmo problema com os

1518 militares. Então, o Guerra-Peixe, a gente sempre se deu

1519 bem com Guerra-Peixe. Mas a gente pedia as coisas e ele

1520 ficava assim teimoso. A gente pedia, o Botelho também,

1521 para escrever mais uma peça, todo mundo gosta do dueto,

1522 se ele podia escrever outro. Foi aí que ele respondeu,

1523 você sabe disso, não é?

1524 *Cosme:* O que?

1525 *Devos:* Ele respondeu: "ah, não vou escrever não", "Mas por que

1526 não vai escrever?" "Ah, porque eu não vou escrever um

1527 tão bom". Aí ele não escreve. É assim, ponto e acabou.

1528 *Cosme:* (risos) Já estava satisfeito com o que ele tinha

1529 escrito, já achava suficiente, né.

1530 *Devos:* Como ele tocava na Orquestra Nacional, às vezes, de vez

1531 em quando a gente falava com ele. Era mais fácil,

1532 colega, assim. Mas uma vez eu questionei esse negócio

1533 do professor Koellreutter. Todo o mundo queria estudar

1534 composição com ele. "Mas e você? Você tinha o seu

1535 próprio talento, sua própria compreensão, como é que

1536 ficava esse negócio, então? Bom você diz que você

1537 estudou com o Koellreutter, e como é que ele fazia?",

1538 "Ahh, não, não tinha problema. Ele dizia "olha, escreva

1539 uma frase". Bah, eu escrevia a frase, escrevia a frase.

1540 Aí depois, "e agora?" "Vai escreve uma outra em cima".

1541 E eu escrevia. "Agora escreve outra embaixo (risos)

1542 dessa frase. É isso, pronto" (risos). Um troço assim.

1543 Ele escreveu o trio e tem uma sonata, não é? Agora me

1544 deram, foi o Otacílio [Ferreira Lima] que me deu, ele

1545 tinha, veio de Bruno (Gianesi), foi dedicada a Bruno, a

1546 sonata, sonata dodecafônica.

1547 *Cosme:* Olha só, você ficou aqui numa época bem interessante

1548 que tinha aquele movimento nacionalista, né, com esse

1549 pessoal todo, mas ao mesmo tempo tinha um grupo querendo

1550 outro tipo de música. Tipo Koellreutter, o Edino
1551 Krieger, que começou no grupo do Koellreutter, né,
1552 algumas pessoas lá atrás. Quem estava lá naquele grupo?
1553 Era o Claudio Santoro? Assim, o grupo do Koellreutter
1554 que fez o manifesto em 47.

1555 *Devos:* Na verdade, mas eu não estava aí nesse tempo do
1556 Koellreutter. Eu conheci Koellreutter depois, quando
1557 ele fazia a música dele aí. Eu não me entusiasmava para
1558 tocar esse tipo de música. Porque, é como esse que
1559 dirigia o Curso da Bahia, como é que se chama?

1560 *Cosme:* Lindberg (Cardoso)?

1561 *Devos:* Suiço-alemão.

1562 *Cosme:* É, (Ernst) Widmer.

1563 *Devos:* Widmer. Lá no Curso de Férias de Curitiba, a gente
1564 tocou as peças dele assim mais modernas, esse negócio,
1565 essa técnica assim

1566 *Cosme:* Dodecafônica, serialista

1567 *Devos:* Dodecafônica, serial. Mas ele fazia as coisas mais
1568 complicadas ainda. Coisa assim um pouco improvisada
1569 também. Bom, aí a gente tocou e ele gravou. Tá bom.
1570 Depois ele estava chateado, tudo isso, porque tinha
1571 umas coisas que ele achava que não estavam saindo muito
1572 bem. Bom, esse pessoal gosta de caprichar, não é? Aí a
1573 gente disse: "não a gente pode ver isso". Bom, não
1574 tinha muito tempo. Ele disse: "ah, só pode abrir a sala
1575 domingo à tarde, pra fazer isso". "Bom, a gente vai".
1576 Aí eu pensei que ia fazer logo assim, né. Ahh, começou
1577 a fazer experiência. "Não, não, se senta aí. Agora
1578 senta aí [*Devos aponta para outro lugar*] faz uma
1579 experiência. Agora bota aí, faz assim". Aí eu comecei a
1580 perder a paciência. Eu comecei a falar o que não devia
1581 (risos). Engraçado, a gente vai lá para ajudar, domingo
1582 e tudo isso, pra fazer, não para parar assim.

1583 *Cosme:* Eu vou fazer mais duas perguntas, tá bom? [*E parei o*
1584 *gravador*].

1585 *Cosme:* O que que você se lembra do ambiente político quando
1586 você chegou? Você chegou no governo Vargas, aí depois
1587 veio o Juscelino, depois Janio e depois Jango, que que
1588 você se lembra desse ambiente político assim?

1589 *Devos:* Ah. Bom. Como a gente, a gente, como a orquestra era
1590 privada, né, dependia de subvenção, então a gente
1591 chegou a, eu me lembro que a gente seguiu bastante no
1592 rádio toda a movimentação dos deputados, né, no começo
1593 em que os deputados eram aqui, né. É, o que fala, que
1594 era presidente no Congresso, não sei se você sabe,
1595 Euvaldo Lodi né. Euvaldo Lodi era da política de
1596 Getulio Vargas, então, e ele que conseguiu essa
1597 subvenção forte que permitiu Eleazar vir e fazer assim,
1598 deu um ordenado muito bom para todos os músicos, né. E,
1599 então, Euvaldo Lodi, eu me lembro quando a gente foi
1600 inaugurar a pedra fundamental de Guaratinguetá, a gente
1601 passou, a primeira vez, a segunda vez foi também, mas

- 1602 aÍ interessante é que a gente passou na estrada, foi um
 1603 desvio, e a gente foi, ele convidou a orquestra né, ah
 1604 foi interessante (risos). Ele tinha matado um boi lá
 1605 pra fazer um churrasco, né, e cada árvore tinha um
 1606 negócio pra botar cachaça né, o pessoal podia botar e
 1607 fazia a festa né, e ele fazia desfilar todos os
 1608 cavalos, ele tinha bem, não sei, mais de cem cavalos.
 1609 Ele sabia todos os detalhes de cada cavalo, cavalos de
 1610 corrida, né. Ele é uma, o Lodi, interessante a pessoa,
 1611 inteligente. Aliás foi ele quem fundou o SESC, não
 1612 foi?¹⁴⁰
- 1613 *Cosme:* Vou dar uma pesquisada.
- 1614 *Devos:* Acho que sim. É.
- 1615 *Cosme:* O Getulio Vargas apareceu nos seus concertos lá? Voce
 1616 chegou a ver Getulio Vargas?
- 1617 *Devos:* Não. Eu vi o Getulio Vargas quando tinha uma
 1618 manifestação, no dia da manifestação nacional, né, 7 de
 1619 setembro ou outra coisa e ele estava lá, a gente tocava
 1620 no Ministério da Educação, lá embaixo, e ele ficava lá
 1621 em cima, lá no balcão, né. Ele ficava lá. Era pequeno
 1622 ele.
- 1623 *Cosme:* É. O que que você sentia, o povo com ele, a relação,
 1624 você sentia um coisa intensa?
- 1625 *Devos:* Ah eu não sei. Não reparei se tinha isso. Mas, as
 1626 pessoas que falava, tinham uns que era bem apoiando ele
 1627 e outro que era contra, né. Eu me lembro bem, depois
 1628 essa, dessas brigas com o Lacerda, tudo isso, política
 1629 né. O Lacerda fazia aqueles discursos bonitos.
- 1630 *Cosme:* E em seguida? Depois teve o Juscelino. Como foi o
 1631 governo dele pra orquestra e
- 1632 *Devos:* Juscelino?
- 1633 *Cosme:* É
- 1634 *Devos:* Ah, mas Juscelino ele foi, foi interessante porque ele
 1635 aceitou a meta toda, a proposta de Siqueira. A
 1636 Orquestra Nacional (OSN) foi Juscelino que regulou a
 1637 Orquestra Nacional.
- 1638 *Cosme:* Ordem dos Músicos também?
- 1639 *Devos:* A Ordem dos Músicos também. E esses negócios da bolsa
 1640 de estudo com o Airton né, também foi do tempo de
 1641 Juscelino, né, que ia ser multiplicado.
- 1642 *Cosme:* Então havia uma aproximação da política com a música
 1643 assim
- 1644 *Devos:* Sim
- 1645 *Cosme:* a orquestra era um corpo que interessava também por ser
 1646 grande, por ser uma coisa desenvolvida. A orquestra era
 1647 interessante também valorizar a orquestra.
- 1648 *Devos:* Porque o Juscelino era uma pessoa culta, né, ele estava
 1649 interessado na música como se interessou na pintura,
 1650 nas artes, né, interessou na arquitetura, e através de
 1651 Brasília ele pôde assim dar oportunidade, não só o

¹⁴⁰ Euvaldo Lodi foi fundador do SENAI e do SESI.

1652 candango de se realizar, mas também ao Niemeyer fazer
1653 as obras dele e aí aproveitou, o que é fundamental e
1654 não se fala muito, o idealismo do brasileiro, porque o
1655 pessoal era muito feliz, feliz de trabalhar pra
1656 Brasília. O pessoal que ia lá e voltava bem feliz assim
1657 com o sapato cheio de terra amarela lá. Eu me lembro
1658 que o meu cunhado, Creso (Bezerra), ele diz, que
1659 trabalhava na alfândega no aeroporto, ele dizia que o
1660 pessoal fica feliz, assim, a gente sente o entusiasmo e
1661 tudo isso. E aí, veio o Janio Quadros e ele não soube
1662 guardar esse entusiasmo. Pensava que ia fazer mais
1663 coisas para o povo e tudo isso, mas, em geral, para a
1664 política, aí ele misturou tudo. Mas o Juscelino,
1665 realmente, se ele gastou muito dinheiro, teve de
1666 gastar, não é, mas pelo menos serviu alguma coisa. Você
1667 vê os interesses de alguns que conseguem roubar porque
1668 você não consegue fiscalizar tudo né, mas eu acho muito
1669 interessante o pessoal que vem lá, o candango. Tinha um
1670 Mario, um amigo do Banco de Brasil, ele vem lá, era o
1671 mais entusiasta, com uma amiga, e eles ficaram morando
1672 em uma tenda. A primeira que chegou lá do Banco do
1673 Brasil em Brasília. Até hoje tem muito entusiasmo com
1674 Brasília, né. E essas qualidades, eu acho que o pessoal
1675 não está vendo bastante, todos esses governos que passa
1676 depois. Sabe? O idealismo.

1677 *Cosme:* Aproveitar isso.

1678 *Devos:* Aproveitar isso. Não é só. O pessoal não pensa só, o
1679 povo não pensa só em dinheiro mesmo, tem de dar um
1680 trabalho interessante para ele. Então, o Juscelino ele
1681 conseguiu fazer alguma coisa nesse lado aí.

1682 *Cosme:* Você sentia que tinha um entusiasmo das pessoas.

1683 *Devos:* É. Porque afinal é um pessoal que tem, o Juscelino era
1684 político, mas um médico que tem uma cultura, acostumado
1685 a ler, a ver o que tem na cabeça dos outros, né. Eu
1686 acho muito importante.

1687 *Cosme:* Vamos finalizar agora, voltando ao início assim, sabe.
1688 A musica assim, o que que é a música pra você, como ela
1689 organiza a sua vida assim? O seu dia a dia, como é que
1690 você sente a música nesses anos todos? Como ela se
1691 desenvolveu no Brasil também, a sua forma de tocar e
1692 tudo?

1693 *Devos:* A bom, eu

1694 *Cosme:* Porque eu penso assim, a música organiza o nosso
1695 pensamento assim como a arquitetura no arquiteto
1696 organiza o pensamento dele, o médico tem uma forma de
1697 pensar. Como é a sua forma de pensar? Imagino que seja
1698 baseada na música. Né.

1699 *Devos:* Porque, a gente é contratado, por exemplo, para, como é
1700 que se diz? pra preencher alguma vaga na orquestra.
1701 Mas, também, preencher a vaga, mas se comunicar com os
1702 outros músicos, certo? Socialmente e artisticamente.
1703 Quer dizer, eu acho que, do ponto de vista artístico, o

1704 pessoal sempre me respeitou na orquestra. Quer dizer,
1705 gostava assim da maneira, ou então o maestro dizia,
1706 "olha, olha" [se referindo à maneira de Devos executar
1707 certo trecho] e a orquestra faz assim. Então, vai
1708 influenciando a maneira, o comportamento artístico, os
1709 amigos, se estão gostando disso, porque, eu não me
1710 acho, não que eu não faça questão, eu me acho normal.
1711 *Cosme:* É o seu trabalho.
1712 *Devos:* É o meu trabalho, e também, da comunicação, da ajuda ao
1713 reforço artístico aos colegas. Eu acho normal também,
1714 que eles tocam muito bem, não é? Tem de aplaudir.
1715 Então, a música, sempre a gente vai procurando melhorar
1716 o pensamento musical, e aí você vai se desenvolvendo.
1717 *Cosme:* Certo.
1718 *Devos:* Esse. Por exemplo, com o Homero Magalhães, que é um dos
1719 primeiros brasileiros que conheci quando cheguei no
1720 Brasil, né, pianista. Você conheceu o Homero Magalhães?
1721 *Cosme:* Conheci. A esposa dele, os filhos dele, sabe.
1722 *Devos:* Aí, depois ele contou que gostava do Concerto de
1723 Mozart, a gravação, e eu fiz ouvir para ele. Ele disse,
1724 "olha, você, você nunca vai ter problema porque mesmo
1725 se tiver numa ilha sozinho, com seu fagote, você vai se
1726 sentir sempre bem, não vai se sentir sozinho". O Homero
1727 tinha uma boa cabeça também. Pois é isto, quer dizer,
1728 eu chego aqui e procuro sempre realizar uma frase,
1729 tanto do concerto ou então mesmo de um trecho de
1730 orquestra que eu achava difícil, eu vou sempre
1731 trabalhando para me aproximar do pensamento.
1732 *Cosme:* Então essa procura da aproximação do pensamento do
1733 outro, do compositor, faz parte da sua forma de tocar
1734 *Devos:* Pois é.
1735 *Cosme:* Isso você também joga em outras situações de vida,
1736 assim
1737 *Devos:* Aí, ou também o pessoal que a gente pensa que às vezes
1738 não tem muita técnica, não é? Mas é como um aluno, a
1739 gente vai fazer trabalhar o aluno e às vezes recebe
1740 mais do que a gente dá. A troca. Interessante, né? A
1741 maneira de pensar, de ver as coisas, aí você abre
1742 outros horizontes. Por exemplo, na orquestra também. Às
1743 vezes, de repente, o pessoal faz uma coisa assim, uma
1744 sonoridade. Então, é isso aí, mesmo o pessoal que não é
1745 lá uma maravilha, mas, de repente.
1746 *Cosme:* Vou lembrar uma coisa aqui, uma vez eu tava tocando com
1747 o David Machado e tinha um Divertimento de Mozart que
1748 tinha um fá no fagote assim (fiz um movimento com a mão
1749 direita como que desenhando uma linha longa no ar)
1750 longo, não sei se você sabe que divertimento é esse. Só
1751 a maneira dele tirar assim essa nota (tento imitar o
1752 gesto do maestro) eu tinha um prazer de tocar aquela
1753 nota. Era uma nota que ia assim uns quatro, oito
1754 compassos, um fá assim. Eu ficava deslumbrado com
1755 aquele puxar, aquela puxada que ele dava assim naquela
1756

1757 nota. Isso me dava prazer.

1758 Devos: Pois é.

1759 Cosme: E a orquestra como mecanismo, como relação. Como você

1760 vê a orquestra, assim? O organismo orquestra. A relação

1761 com o spalla, com o maestro, com os colegas do lado.

1762 Existe alguma coisa que você queira falar sobre a

1763 orquestra?

1764 Devos: A orquestra privada assim era um grupo que tomava conta

1765 da orquestra, né. É um grupo, e o maestro tinha de se

1766 relacionar com esse grupo. Tinha umas leis na comissão

1767 da orquestra, que a comissão, nesse tempo, não

1768 funcionava muito, não deixavam fazer tudo o que a gente

1769 pensava, né. Também a gente não pode, eu, por exemplo,

1770 como estrangeiro, não podia chegar e dizer: "ah, isso

1771 aqui não está bom, isso aqui", começar, mas não pode

1772 também ficar de braços cruzados. Mas também aí tem de

1773 ter uma certa, assim, como é que se diz, compreensão do

1774 que está acontecendo, né. Eu via certos músicos que

1775 houve um manifesto, quando a gente chegou, que o

1776 pessoal reclamando que botava pessoal pra fora, gente

1777 que tocava, pra botar gente estrangeira, não sei o que,

1778 certos. Mas no fundo, o manifesto estava certo porque

1779 teve de botar gente pra fora, como falei das trompas

1780 né, e tinha gente, trompista, aqui que era melhor, né.

1781 Mas porque, negócio político né, houve uma manifestação

1782 esquerdista, não sei o que, tudo isso

1783

1784 Cosme: Mas você vê que orquestra privada é um organismo

1785 internacional. Você vê a OSB hoje. Inclusive a

1786 propaganda que tem na televisão é essa multiplicidade,

1787 fulana que vem da Bulgária, beltrano que vem de Maceió,

1788 não sei quem que vem do Chile. Essa multiplicidade.

1789 Orquestra privada sempre foi isso. Já a orquestra

1790 pública, a OSN e outras. Você se naturalizou

1791 brasileiro? Você se lembra quando?

1792 Devos: Eu, acho que em 64. Mais ou menos no tempo da ditadura.

1793 Cosme: Sei. E você só poderia, você tocou no Teatro Municipal?

1794 Devos: Quando entrei no Teatro, quando entrei no Teatro.

1795 Cosme: Você precisava se naturalizar, não é?

1796 Devos: É, porque eu estava no Teatro já tocando, já tinha

1797 feito o concurso pra entrar.

1798 Cosme: Ah, me fala só um pouquinho dessa trajetória, você

1799 tocou, começou na OSB, foi pra OSN e depois pro Teatro

1800 Municipal. Você tocou em todas as orquestras do Rio.

1801 Devos: É.

1802 Cosme: Sei. E aulas? Você deu aonde?

1803 Devos: Ah, eu dava aula de tarde.

1804 Cosme: Começou a dar aula em algum lugar ou mais em casa?

1805 Devos: Ah, eu dava aula em casa também, por exemplo, essas

1806 aulas aí, desse movimento que criou o Juscelino, né, aí

1807 eu dava em casa, né, com o Airton. Mas também dava aula

1808 assim pros alunos da OSB. Tinha lá em Copacabana, em

1809 Copacabana tinha uma espécie de um grande apartamento

- 1810 lá que a irmã do Jaffé, ela dava aula assim para
 1811 crianças, sabe, iniciação artística. Então, a OSB pediu
 1812 a uns músicos para dar aula também de música. Também,
 1813 depois eu comecei a dar aula também em Curitiba, assim,
 1814 né.
- 1815 *Cosme:* Nos cursos de férias. E instituição? Você deu aulas na
 1816 UNIRIO e na UFRJ.
- 1817 *Devos:* É, aí depois, é.
- 1818 *Cosme:* Certo. Então quer dizer, foi interessante. Essa
 1819 formação dos alunos se deu em vários lugares. E no
 1820 Villa-Lobos também.
- 1821 *Devos:* É no Villa-Lobos, é. É, é eu trabalhei bastante, né?
 1822 (risos)
- 1823 *Cosme:* Então fez um resumo rápido.
- 1824 *Devos:* Um dia, um dia assim a gente tocou no Maracanãzinho,
 1825 numa hora assim, no começo da tarde era uma orquestra,
 1826 depois no fim da tarde era outra orquestra, depois à
 1827 noite era outra. E a gente ficava no mesmo lugar, só
 1828 mudava de gravata. (risos) É porque eu estava na OSB e
 1829 na realidade depois que o Getúlio se suicidou, dizem
 1830 que ele se suicidou, não sei, mas aí que as coisas
 1831 pioraram. O cruzeiro foi lá embaixo né e o dinheiro da
 1832 OSB foi sempre diminuindo. Então, o músico, aí o que
 1833 fazia, mesmo o músico internacional, de fora, o Goethe,
 1834 por exemplo, o violino, e eu mesmo, o fagote depois, a
 1835 gente fez o concurso para entrar no Teatro, porque não
 1836 precisava fazer, ser, como é que se diz?
- 1837 *Cosme:* Naturalizado.
- 1838 *Devos:* Naturalizado.
- 1839 *Cosme:* Aí vocês podiam tocar nos dois lugares, né?
- 1840 *Devos:* Quando eles fizeram a Orquestra Nacional era para, era
 1841 uma orquestra diferente. Era uma orquestra que é uma
 1842 necessidade para ganhar cachê, para gravar a música
 1843 brasileira só. Fazia dois ensaios e fazia o outro, uma
 1844 gravação. Não era nem, não era nem, como é que se
 1845 chama? Apresentação. Como foi feita a gravação do
 1846 Concerto de Fagote, pronto. Assim (e Devos faz um gesto
 1847 com a mão demonstrando que a gravação foi feita de
 1848 forma rápida e sem problemas). Aí, para isso,
 1849 precisavam de gente que já tinha experiência de
 1850 orquestra. Então eles pegavam os solistas do Teatro e
 1851 os solistas da OSB e, também, a base das cordas era o
 1852 pessoal que veio da Praça Mauá, porque o Siqueira
 1853 conseguiu que o pessoal da Praça Mauá fosse funcionário
 1854 também. A orquestra, a Orquestra Nacional também era na
 1855 Praça Mauá. Ele fez a Orquestra Nacional.
- 1856 *Cosme:* Eram boas essas pessoas? Não tinham então experiência
 1857 de orquestra (sinfônica).
- 1858 *Devos:* Aí fizeram uma seleção. Entendeu? Fizeram uma seleção.
 1859 Aí ficou uma parte tocando na Orquestra Nacional, na
 1860 orquestra sinfônica, e outra parte tocando música
 1861 popular. Olha, o Kaximbinho, por exemplo, ele tinha um

1862 conjuntinho, né, que fazia parte da orquestra,
1863 saxofone, na Mauá, na Praça Mauá, mas também, quando
1864 precisava saxofone na Orquestra Nacional, ele vinha
1865 tocar, o Kaximbinho. É outro assim, conhecido, né. Pois
1866 é, foi o Siqueira também que ajeitou tudo isso.
1867 *Cosme:* Pra ter trabalho pra todo mundo e não fechar a Rádio
1868 Nacional e não deixar
1869 *Devos:* Aí, o que que aconteceu na Orquestra Nacional? Foi bom,
1870 foi bom e foi ruim porque depois ele não recebia o
1871 dinheiro para pagar gente como eu, por exemplo, a
1872 cachê, porque aí tinha um pessoal que vinha da Praça
1873 Mauá que era funcionário, já eram funcionários e
1874 continuaram funcionários. Aí eles ganhavam como
1875 funcionário, e a gente ganhava cachê. E quando o
1876 dinheiro não vinha? E a gente chegou a fazer dois três
1877 meses assim sem ganhar. Aí ficou chato. Ele podia ter
1878 ajeitado isso, né? Mas aí não deu porque chegou de
1879 repente a ditadura, no meio. Aí chegou, chegou o, como
1880 é que se chama?
1881 *Cosme:* Viana, né?
1882 *Devos:* O tal lá, da revolução lá. Como é que se chamava?
1883 *Cosme:* É o Viana?
1884 *Devos:* Ah?
1885 *Cosme:* Viana.
1886 *Devos:* Eremildo Viana.
1887 *Cosme:* É.
1888 *Devos:* Eremildo Viana, é, pois é. Aí o pessoal que começava a
1889 fazer essas coisas, aí ele botava para fora. Me me
1890 ameaçou botar lá no conselho de segurança, também,
1891 porque reclamei alguma coisa. Já não podia mais
1892 reclamar, né. O Airton foi preso, mas não tinha nada a
1893 ver, ele tocava na Orquestra Nacional, mas não tinha
1894 nada a ver com a Orquestra Nacional. Bom, então, a
1895 partir daí, a cada vez que tinha um músico que não, que
1896 reclamava, sabe, ele botava um inferior, né, pronto, e
1897 a orquestra foi (Devos faz um gesto como se a orquestra
1898 tivesse decaído de nível)
1899 *Cosme:* La bas.
1900 *Devos:* Aí fazia apresentação lá, em favela, tudo isso. Quer
1901 dizer, não tinha mais nada a ver com a ideia, com a
1902 posição certa. A orquestra
1903 *Cosme:* Não tinha mais nada a ver com o que ele tinha sido
1904 feita pra ensaiar duas vezes e gravar música
1905 brasileira.
1906 *Devos:* Sim. Pois é, música brasileira e duas vezes. E a gente
1907 gravou bastante coisas mesmo.
1908 *Cosme:* É o repertório da Orquestra Nacional é enorme.
1909 *Devos:* Então, tinha essa Orquestra Nacional, tinha a orquestra
1910 do Teatro que era só ópera e balé, ah, a Orquestra
1911 Sinfônica Brasileira que era privada que fazia só
1912 concerto normal, né, não tinha outra não, bom. Então
1913 cada um tinha a sua função definida. Mas depois, você

1914 vê, mesmo hoje, a orquestra do Teatro quando não tem
1915 tempo, não tem dinheiro para fazer uma ópera, vai e
1916 toca um concerto, uma sinfonia de Brahms, pronto,
1917 resolve o problema. A Orquestra Nacional faz a mesma
1918 coisa, faz o que a Sinfônica Brasileira faz, o mesmo
1919 tipo de programa. Quer dizer faz uma concorrência que
1920 não era uma concorrência. Sim, a Petrobras também,
1921 chegou a Petrobrás. A Petrobrás não era uma orquestra,
1922 era um coral, era especializado em coral o (maestro)
1923 que foi assassinado, qual é?

1924 *Cosme:* Armando

1925 *Devos:* Uhm?

1926 *Cosme:* Armando.

1927 *Devos:* Armando Prazeres, né?

1928 *Cosme:* É.

1929 *Devos:* E, ele era bom, ele era bom, uma pessoa culta, né. Aí,
1930 de vez em quando, chamava o pessoal para fazer um
1931 oratório. Aí ele aproveitava assim, "ah, a gente tem um
1932 grupinho de músicos, então vamos fazer mais uma
1933 sinfonizinha, assim". Aí deixou o coral, foi deixando o
1934 coral de lado e foi crescendo a

1935 *Cosme:* a Sinfônica.

1936 *Devos:* Pois é. Três orquestras concorrendo, cada uma devia ter
1937 a sua posição. A Petrobrás devia ter um coral a cada
1938 apresentação. Orquestra com coral.

1939 *Cosme:* Me diz uma coisa, quando você decidiu ficar no Brasil
1940 de vez, você percebeu que aqui seria interessante pra
1941 desenvolver a sua carreira aqui? Você achava

1942 *Devos:* Bom, aí foi outro problema, isso aí. Outro problema,
1943 porque houve um problema com a minha família, não é,
1944 porque foi, quando a Orquestra Sinfônica Brasileira
1945 começou a ficar bastante ruim, tudo isso, aí eu achei
1946 que eu devia procurar voltar e fazer, e fazer um, e
1947 ficar lá, não é, fazer um concurso e ficar lá. Mas eu
1948 era casado

1949 *Cosme:* Começou a ficar ruim quando, mais ou menos?

1950 *Devos:* Ah, depois do Getúlio Vargas se suicidou

1951 *Cosme:* Ah, depois do Getúlio Vargas

1952 *Devos:* Aí as coisas ficaram porque faltava dinheiro. Aí você
1953 tocava, a gente chegou a tocar, tocava às sete horas da
1954 manhã, não é, para aproveitar os músicos que, de graça,
1955 faziam isso

1956 *Cosme:* Pra continuar a orquestra, né?

1957 *Devos:* Pra continuar a orquestra.

1958 *Cosme:* Aí, foi nessa época que você resolveu tentar

1959 *Devos:* Aí, eu fui lá para a França, fiz um concurso, bom, eu
1960 passei, mas aí era uma cidade do interior, é, para ser
1961 professor. Eu esperava depois ter uma oportunidade, de
1962 repente, fazer concurso em Paris, né, se tiver uma
1963 vaga. Já tinha feito o concurso de Gênève, eu acho.
1964 Bom, aí quando eu fui fazer esse concurso que eu passei
1965 lá, eu fiquei lá, eu falei que não voltava, não sei

1966 que, tudo isso, aí houve cisão na família, briga na
 1967 família. Quando eu vi o negócio, "ah não, eu vou
 1968 voltar, não vou ficar nesse negócio, nessa complicação,
 1969 botar a Nani nessa complicação toda. Vou voltar". Eu
 1970 não estava muito ainda decidido, né, pegar uma decisão
 1971 sozinho assim pra voltar, aí eu falei pra Nani, "dá um
 1972 conselho?", aí ela se comunicou com o pai dela, aí
 1973 disse: "meu pai disse, olha, você, você é muito mais
 1974 útil aqui no Brasil que lá na França, porque lá na
 1975 França você vai ter sempre fagotista lá e aqui vai ser
 1976 sempre mais difícil". E é isso, a pedagogia do
 1977 professor Severino. Aí pronto, aí eu voltei.
 1978 *Cosme:* E foi útil aqui, você sabe disso.
 1979 *Devos:* É, precisava de uma pessoa assim, às vezes você fica
 1980 assim perdido no mundo né. Eu tava lá perdido assim na
 1981 França, na cidade de província. Bom aí eu chutei tudo,
 1982 e foi depois, foi depois que eu fiz o concurso de
 1983 Genebra. Foi antes de 1957 que aconteceu. Aí depois eu
 1984 fui fazer o concurso,
 1985
 1986
 1987
 1988 Mas eu fui fazer o
 1989 concurso para mostrar que eu estava vivo.
 1990
 1991
 1992 , aí
 1993 eu fui fazer o concurso de Genebra. Aí todo o pessoal,
 1994 os (fagotistas) parisienses todos que foram, caíram, só
 1995 eu que fiquei no concurso. Aí isso me deu um alívio.
 1996 *Cosme:* Voltei aqui.
 1997 *Devos:* Você sentiu que o seu
 1998 Essas coisas não se pode falar, essa aí é. (Devos
 1999 apontou para o gravador indicando que eu deveria apagar
 esta parte)
 2000 *Cosme:* Tá. Me diz uma coisa, você sentiu, você estava no
 2001 Brasil tinha uns cinco anos né mais ou menos quando
 2002 você foi fazer o concurso de Genève. Você estudou só
 2003 aqui, né, você não teve mais nenhuma orientação. Nem
 2004 talvez pessoas que você conseguia captar talvez alguma
 2005 coisa de um ou outro.
 2006 *Devos:* Nem o meu professor que já tinha morrido, né, lá em
 2007 Calais.
 2008 *Cosme:* É o Clouet.
 2009 *Devos:* Clouet.
 2010 *Cosme:* Então você viu que você tinha desenvolvido a sua
 2011 musicalidade. O pessoal já sentiu que você estava
 2012 diferente quando você chegou lá em Paris, cinco anos
 2013 depois.
 2014 *Devos:* É, o pessoal aqui. Não, eu não passei por Paris não. Eu
 2015 fui direto para a Suíça. Ninguém podia saber que eu ia

¹⁴¹ O trecho das linhas 1984 a1987 e das linhas 1988 a 1991 foi retirado a pedido do Devos.

2016 fazer concurso.

2017 *Cosme:* Certo.

2018 *Devos:* Porque, primeiro o concurso é anônimo, né. E porque,

2019 aí, tinha essa briga, o (Fernand) Oubradous e o

2020 (Gustave) Dhérin que eram inimigos. Eu sabia que

2021 Oubradous ia ficar na banca. Então, sabendo que eu,

2022 aluno do Dherin, ele não ia me ajudar. Ia acontecer

2023 isso.

2024 *Cosme:* Você se lembra da repercussão do seu prêmio lá em

2025 Genebra? Repercussão em Paris? Teve alguma? O pessoal

2026 *Devos:* Sim, teve. O meu professor sempre ficou entusiasmado,

2027 né, o Dhérin que estava chateado aí com (Maurice)

2028 Allard, tudo isso, né. Aí o pessoal todo começou a

2029 falar por baixo, lógico que não apareceu assim na

2030 televisão em Paris. Mas o pessoal sabia.

2031 *Cosme:* Aí você decidiu ficar de vez no Brasil e segurar essa

2032 onda aqui dos problemas.

2033 *Devos:* É, o pessoal daqui dizia: "bom, você não precisa ir

2034 fazer, o porque você quer ir lá em Paris fazer concurso

2035 de Genebra, internacional? Todo mundo sabe que você

2036 toca bem, tudo isso", "não, porque é a última chance,

2037 depois de trinta anos você não pode mas fazer

2038 concurso". Eu já estava com o que? Quase trinta, né.

2039 Vinte e nove, não sei que. Aí, pronto. Aí eu falava

2040 isso. Bom o pessoal achava esquisito. Aí depois quando

2041 eu voltei o pessoal ficou feliz, tudo isso. Né, bom.

2042 Mesmo assim eu tive de pagar um segundo fagote né, ele

2043 fez a parte do primeiro durante quinze dias.

2044 *Cosme:* Como?

2045 *Devos:* O segundo fagote.

2046 *Cosme:* Ah, você teve de pagar né

2047 *Devos:* Eu paguei, quem é que ia pagar?

2048 *Cosme:* Quem fez esse primeiro fagote pra você?

2049 *Devos:* Ele, o Adam Finnekaes, o segundo fagote fez o primeiro.

2050 Bom, até que o Eleazar não me atrapalhou muito. É

2051 porque o maestro que estava aqui, que estava regendo,

2052 esse maestro polonês, que é muito bom, que depois ficou

2053 maestro da orquestra de Genebra, da Suisse Romande.

2054 *Cosme:* Qual era o maestro?

2055 *Devos:* Não me lembro não.

2056 *Cosme:* Ah tá. Ele era convidado.

2057 *Devos:* Era convidado. Foi ele que, porque a orquestra não

2058 queria me deixar ir fazer o concurso. Eles achavam que

2059 eu não ia voltar assim se eu ganhasse o prêmio, a

2060 recompensa, engraçado. Aí ele falou, e ele falou com a

2061 direção: "olha, você tem de facilitar. Não adianta não,

2062 porque se ele quer ir ele vai, tudo isso, depois não

2063 quer dizer que ele vai, mesmo se ganhar o concurso, o

2064 primeiro prêmio, que todo mundo vai oferecer lugar

2065 assim, né. Se tiver um lugar, vai ter de fazer um

2066 concurso antes, e se tiver uma vaga ele pode fazer de

2067 qualquer maneira, né". E foi assim, quer dizer,

2068 facilitou, esse maestro.

2069 *Cosme:* Não quis

2070 *Devos:* Esse maestro que, é, que me chamou de doido, né, "tu es

2071 fou", é.

2072 *Cosme:* Pourquoi?

2073 *Devos:* Ah, a gente tocava a Quarta Sinfonia de Beethoven, aí

2074 eu fiz um tirariri derariri da (Devos solfeja o solo

2075 conhecido e difícil do último movimento, onde todos

2076 param e o fagote toca sozinho), dois ligados e dois

2077 stacato, né, sem preocupação, porque eu achava mais

2078 bonitinho, mais doce. O maestro disse, porque esse

2079 maestro gostava muito da escola francesa, né, "pois é,

2080 eu sei que esse rapaz é da escola francesa, mas porque

2081 você não faz aí, é stacato isso aí?". Ah, aí eu quis

2082 ser mais inteligente do que ele e falei: "E a

2083 apojatura, como é que é? É ligado ou stacato?", "mon

2084 ami tu es fou", ele falou. Bom, lógico que tinha de ser

2085 ligado, né, tacatacaiacatata (Devos solfeja o trecho

2086 como devia ser). Aí pronto, ihh, ele era meio assim,

2087 exótico, né, assim, meio teatral. Aí foi Nani que

2088 falou. Nani nesse ponto de vista, ela tinha as idéias:

2089 "olha, no intervalo vai falar com ele. Não fica assim,

2090 ele chateado com você e você chateado com ele não. Ele

2091 não merece isso não. Ele é uma pessoa boa, parece". Aí,

2092 fui falar com ele. Pedi desculpas, né. Porque, na

2093 verdade, essas coisas eu sempre aconselho não, os

2094 alunos, não falarem na frente da orquestra, quando tem

2095 uma coisa que você acha esquisito. Porque o maestro ele

2096 pode ficar assim, chateado, complexado, né? Aí, pois é,

2097 aí fui pedir, eu fui falar com ele. "Não, pas *problème*,

2098 sei lá, você tocou bem, sei lá", e aí que eu falei que

2099 eu queria, eu queria fazer o concurso de Genebra e eu

2100 não sei se ele vão me deixar sair da orquestra. Ele

2101 tomou a iniciativa e foi falar. Você vê como são as

2102 coisas.

2103 *Cosme:* Virou.

2104 *Devos:* Virou o troço. Questão de entendimento, não é?

2105 *Cosme:* E, valeu a pena então ficar? Você acha que valeu a pena

2106 a sua carreira aqui no Brasil? Você consegue imaginar

2107 como seria na França? Você acha que

2108 *Devos:* Na França, eu não teria tido, por exemplo, um

2109 compositor como o Mignone para escrever muita coisa

2110 para o fagote. Pelo menos já é isso que dá uma

2111 literatura, uma bagagem para o instrumento. Eu acho que

2112 já é suficiente.

2113 *Cosme:* Uma contribuição fantástica.

2114 *Devos:* É.

2115 *Cosme:* Então, é isso. Nós todos achamos isso

2116 *Devos:* Pois é.

2117 *Cosme:* Nós todos achamos que você ficando aqui foi a melhor

2118 coisa que você fez, até por isso, porque contribuiu pra

2119 desenvolver, como o seu sogro tinha falado, né

2120 *Devos:* Pois é.
2121 *Cosme:* Contribuiu para desenvolver tanto a literatura quanto o
2122 ambiente musical daqui.
2123 *Devos:* Pois é.
2124 *Cosme:* Né?
2125 *Devos:* É isso.
2126 *Cosme:* Parabéns.

ANEXO 5

Roteiro para Entrevistas

Os entrevistados chegaram ao Brasil por volta do ano de 1952. O interesse da entrevista é obter uma narrativa que ilustre o começo de sua atuação profissional no Brasil, quais eram as suas expectativas sobre o país, o que encontraram de fato (surpresas - alegrias e decepções), saber sobre o relacionamento com os músicos brasileiros, com maestros e principalmente com os compositores - Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe e José Siqueira, este com especial enfoque em sua atuação política.

Gostaria de abordar alguns aspectos políticos, sociais e musicais que marcaram os entrevistados. Para tanto, é importante conhecer a formação dos músicos em seus países de origem. Saber quais aspectos familiares, culturais e sociais os influenciaram na escolha pela música como profissão, e que bagagem cultural trouxeram para o Brasil.

1. Música:

Neste primeiro bloco procuro obter informações sobre a formação cultural e musical dos entrevistados, focalizando o seu ambiente familiar, o seu período inicial de estudos musicais, argüindo sobre a possibilidade de estudar música no período da guerra, sobre a sua profissionalização e o mercado de trabalho no pós-guerra.

- 1.1 Qual a sua primeira lembrança em relação à música?
- 1.2 Me fale do seu ambiente familiar e se este contribuiu para o seu interesse pela música.
- 1.3 Me fale do seu período de estudos e o que ou quem mais te influenciou para se desenvolver como músico.
- 1.4 Como você pôde estudar música no período da II GGM?
- 1.5 Como se deu a sua profissionalização?
- 1.6 Quais eram as suas possibilidades de trabalho na Europa pós-guerra?

2. Brasil:

Neste bloco o interesse principal está em saber se os músicos conheciam o Brasil, sua música, seus compositores, e as suas expectativas antes de aqui chegarem.

- 2.1 Porque você veio para o Brasil?
- 2.2 Você tinha conhecimento sobre o país, procurou informações sobre o Brasil e sobre o Rio?
- 2.3 O que você conhecia do ambiente musical e profissional brasileiro?
- 2.4 O que você conhecia de música brasileira e de seus compositores?
- 2.5 Qual foi a sua impressão nos primeiros dias de desembarque no país. O que mais te marcou?

3. Músico Profissional no Brasil:

Agora o interesse é saber a impressão inicial que os entrevistados guardam da orquestra e do ambiente musical brasileiro. (Algumas respostas certamente englobarão outras, portanto, creio que o número de perguntas diminuirá)

OBS.: AQUI COMEÇAM AS PERGUNTAS QUE RESPONDEM ÀS QUESTÕES DA PESQUISA. TRATAM DAS INSTITUIÇÕES RELACIONADAS À VIDA PROFISSIONAL DOS ENTREVISTADOS (MÚSICA, ORQUESTRAS, ESCOLAS DE MÚSICA, TEATROS, ETC...)

- 3.1 Qual foi a sua impressão inicial do ambiente musical e da orquestra aonde você começou a trabalhar?
- 3.2 Me narre algum episódio que marcou o período inicial de sua atuação no Brasil.
- 3.3 Quais músicos e regentes mais te impressionaram inicialmente?
- 3.4 Quando você começou a lecionar no Brasil?

4. Movimentos Musicais no Brasil

Agora pretendo abordar o envolvimento desses músicos com a música brasileira, como ocorreu a aproximação com os compositores, como foi a adaptação para interpretar a música brasileira e quando perceberam que havia um repertório sendo feito para eles tocarem.

- 4.1 Qual foi a sua impressão inicial da música brasileira?
- 4.2 Você teve contato com Villa-Lobos? Qual a impressão que ele te deixou?
- 4.3 Me fale de sua relação com os compositores brasileiros com os quais conviveu e sobre aqueles que compuseram especialmente para você.
- 4.4 Como você via o movimento nacionalista e os compositores brasileiros?
- 4.5 E dos demais movimentos musicais. Dodecafonista, música concreta, atonalismo, como foi a sua participação?

5. Outras Perguntas

- 5.1 Por que você resolveu ficar no Brasil?
- 5.2 O que você pode me falar sobre o ambiente político, social e cultural do Brasil dos anos 1950 a 1964?
- 5.3 Como você lidou com a distância e com a saudade de sua terra?
- 5.4 O que você pode me falar sobre a atuação política e musical do Maestro José Siqueira?

ANEXO 6

Grupo Música Viva - Manifesto 1946

Declaração de princípios

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical - como todas as outras artes - aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material.

A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.

Música é movimento.

Música é vida.

"MÚSICA VIVA", compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

"MÚSICA VIVA" refuta a assim chamada arte académica, negação da propria arte.

"MÚSICA VIVA", baseada nesse princípio fundamental, apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não ha arte sem ideologia.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos rádio-eléctricos.

"MÚSICA VIVA" estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico.

"MÚSICA VIVA" repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois, a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que a tendência "arte pela arte" surge num terreno de desacordo insolúvel com o meio social, bate-se pela concepção utilitária da arte, isto é, a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e a super-estrutura dela.

"MÚSICA VIVA", adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.

"MÚSICA VIVA" acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.

"MÚSICA VIVA" acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.

"MÚSICA VIVA", compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre os artistas e das organizações profissionais, e compreendendo que a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional e a favorecer o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio.

Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo "MÚSICA VIVA", acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

1º de novembro de 1946.

Heitor Alimonda, Egídio de Castro e Silva, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Gení Marcondes, Santino Parpinelli, Cláudio Santoro.

Em: Carlos Kater: Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade. Musa Música - Atravez, São Paulo, 2001.

ANEXO 7



www.musica1.com
www.music.art.br

Carta aberta aos músicos-Guarnieri

* for research, not commercial use

CARTA ABERTA AOS MÚSICOS E CRÍTICOS DO BRASIL

Camargo Guarnieri _ 1950

Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor, brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo - corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música - tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil.

Atravez deste documento quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados.

Êsses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzidos no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se agregaram alguns compositores moços de valor e grande talento como Claudio Santoro e Guerra Peixe que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam se libertar dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e aproveitamento artístico-científico de nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileira e criando uma música cerebrina e falaciosa, divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação que tende a se agravar, dia a dia, comprometendo basilamente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao Charlatanismo, em Ciência.

Assim, pois, o dodecafonismo (assim como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição de nosso caráter nacional.



O dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música - é tudo o que quiserem - mas não é música. É um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida; é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores mediocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável ao espírito de nosso povo.

Que essa pretensa música encontre adeptos no seio de civilizações e culturas decadentes, onde se exaurem as fontes originais do folclore (como é o caso de alguns países da Europa); que essa tendência deformadora deite as suas raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição, vá lá ! Mas que não encontre acolhida aqui, na América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem todo um grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos! Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral anti-artístico, que nada tem de comum com as características específicas de nosso temperamento nacional, e que se destina apenas a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.

O nosso país possui um folclore nacional dos mais ricos do mundo, quasi que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética exdruxula e falsa.

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando assim, que são "originais", "modernos e avançados" e esquecem, deliberada e criminosamente que temos todo um amazonas de música folclórica - expressão viva do nosso caráter nacional - à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto de valores internacionais, na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos.

Os nossos compositores dodecafonistas adotam e defendem essa tendência formalista e degenerada da música porque não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da herança clássica, o desenvolvimento autônomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas. Eles, certamente, não leram estas sábias palavras de Glinka: " - ... a música, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos ..." (que vale para nós também) e muito menos meditaram nesta opinião do grande mestre Honnegger sobre o dodecafonismo : "... as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado ...".

Mas o que pretende, afinal essa corrente anti-artística que procura conquistar principalmente os nossos jovens músicos, deformando a sua obra nascente?



Pretende, aqui no Brasil, o mesmo que tem pretendido em quasi todos os países do mundo: atribuir valor preponderante à Forma; despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade; arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional ; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem pátria e inteiramente incompreensível para o povo.

Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira.

Desejando, absurdamente, pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica, tais como o meio, a tradição, os costumes e a herança clássica, pretende ignorar ou desprezar a índole do povo brasileiro e as condições particulares de seu desenvolvimento, o dodecafonismo procura, sorrateiramente, realizar a destruição das características especificamente nacionais de nossa música, disseminando entre os jovens a "teoria" da música de laboratório, criada apenas com o concurso de algumas regras especiosas, sem ligação com as fontes populares.

O nosso povo, entretanto, com aguda intuição e sabedoria, tem sabido desprezar essa falsificação e o arremedo de música que consegue produzir. Para tentar explicar a sua nenhuma aceitação por parte do público, alegam alguns dos seus mais fervorosos adeptos que "o nosso país é muito atrasado" ; que estão "escrevendo música para o futuro" ou que "o dodecafonismo não é ainda compreendido pelo, povo porque a sua obra não é suficientemente divulgada ... ". É necessário que se diga, de uma vez por todas, que tudo isso não passa de desculpa dos que pretendem ocultar aos nossos olhos os motivos mais profundos daquele divórcio.

Afirmo, sem medo de errar, que o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, antipopular, antinacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo.

Muita coisa ainda precisaria ser dita a respeito do dodecafonismo e do pernicioso trabalho que seus adeptos vêm desenvolvendo no Brasil, mas urge terminar esta carta que já se torna longa demais.

E ela não estaria conduída, se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro, por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse importante problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que o nosso silêncio, nesse momento, é conivência com a contradição dodecafonista. É esse o motivo porque este documento tem um caráter tão pessoal.

Espero, entretanto, que os meus colegas compositores, intérpretes, regentes e críticos manifestem, agora, sinceramente, a sua autorizada opinião a propósito do assunto. Aqui fica, pois, o meu apelo patriótico

São Paulo, 7 de novembro de 1950

Camargo Guarnieri

ANEXO 8

Música Nova Manifesto 1963

música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Boulez, Stockhausen.

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (Klee, Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Suprematismo e Construtivismo, Max Bill, Mallarmé, Eisenstein, Joyce, Pound, Cummings) - colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação: mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos "quanta", probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e todas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais - lógico, técnicos - de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia,

divertimento etc. ... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in "plano piloto para poesia concreta", grupo noigandres).

elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética. ação sobre o real como "bloco": por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

são paulo, março 1963.

damiano cozzella
rogério duprat
régis duprat
sandino hohagen
júlio medaglia
gilberto mendes
willy correia de oliveira
alexandre pascoal

Em: Invenção. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, Nº 3, junho 1963

ANEXO 9

ACORDO COLETIVO DE TRABALHO

Que entre si ajustam, de um lado a **FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA**, inscrita no CNPJ sob nº 33.659.327/0001-29, estabelecida na Av. Rio Branco, no 135, salas 915/920, Centro, Rio de Janeiro, aqui representada na forma de seu Estatuto Social, doravante denominada simplesmente FOSB; de outro lado, o **SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**, inscrito no CNPJ sob o nº 27.903.624/0001-75, estabelecido na Rua Álvaro Alvim, nº 24, sala 405, Centro, Rio de Janeiro, RJ, aqui representado na forma de seu Estatuto Social por sua Diretora Presidente, Déborah Cheyne Prates, doravante denominado simplesmente SINDMUSI;

CONSIDERANDO que, no início de 2011, 33 músicos da FOSB foram demitidos por justa causa.

CONSIDERANDO que tal situação gerou diversos prejuízos tanto para os músicos como para a FOSB;

CONSIDERANDO que o SINDMUSI e a FOSB negociaram de boa-fé e com vistas ao entendimento recíproco no sentido de equacionar os prejuízos em questão;

CONSIDERANDO que como resultado da negociação a FOSB concordou com a reintegração dos músicos, além de assegurar outras garantias previstas neste Instrumento e

CONSIDERANDO que a FOSB, o SINDMUSI e os músicos por ele representados têm interesse em que o retorno dos demitidos represente um novo momento na FOSB, marcado pelo entendimento, paz e respeito recíproco;

Resolvem as Partes celebrar o presente Acordo Coletivo de Trabalho, na forma do disposto nos arts. 611 e seguintes da CLT, o qual se regerá pelas seguintes cláusulas e condições:

CLÁUSULA PRIMEIRA - VIGÊNCIA

O presente Acordo entrará em vigor na data de sua assinatura.

CLÁUSULA SEGUNDA – ABRANGÊNCIA

O presente Acordo é aplicável exclusivamente aos músicos que expressamente manifestarem adesão aos seus termos por meio da assinatura da listagem que compõe o Anexo A, doravante denominados simplesmente “Músicos”.

CLÁUSULA TERCEIRA – CONVERSÃO DE PENALIDADE

A FOSB, neste ato, revê todas as demissões efetuadas por justa causa, convertendo-as em advertência aos Músicos, ora aplicada, de que os fatos que ensejaram a imposição daquela penalidade representam, em seu entender, infração disciplinar grave.

CLÁUSULA QUARTA – REINTEGRAÇÃO

Como consequência da Cláusula anterior, os músicos desligados serão reintegrados aos quadros da FOSB em um novo conjunto orquestral criado com este propósito, o qual não será regido pelo atual maestro titular da FOSB.

Parágrafo Primeiro: Faculta-se a qualquer dos músicos desligados a opção de não retornar aos quadros da FOSB, desde que comuniquem sua opção no prazo improrrogável de 10 (dez) dias, contados do início da vigência deste Acordo, mediante o preenchimento do formulário constante do Anexo D.

Parágrafo Segundo: O músico desligado que exercer a opção prevista no parágrafo acima terá sua despedida por justa causa convertida em dispensa imotivada e fará jus ao recebimento das verbas rescisórias previstas em lei e/ou em seu contrato de trabalho, bem como à manutenção no plano de saúde corporativo pelo prazo de 6 (seis) meses, contados da data da opção por não retornar.

Parágrafo Terceiro: O cronograma para quitação das parcelas previstas no parágrafo anterior será aquele constante do Anexo G, sendo certo que, tendo em vista o caráter conciliatório da rescisão contratual e as dificuldades de fluxo de caixa da FOSB, não será devida a multa de que trata o art. 477, §8º da CLT.

Parágrafo Quarto: Caso a FOSB não cumpra o prazo para quitação previsto no Anexo G, será devida a multa de que trata o art. 477, §8º da CLT.

CLÁUSULA QUINTA – COMPOSIÇÃO DO NOVO CORPO ORQUESTRAL

O novo corpo orquestral será formado exclusivamente pelos músicos reintegrados e poderá ser complementado por alguns ou todos os 9 músicos adicionais, identificados no Anexo H, caso algum destes assim optar expressamente e por escrito, no prazo de 10 (dez) dias contados do início da vigência deste Acordo, por meio do preenchimento do formulário do Anexo I.

Parágrafo Único: Caso algum dos 9 músicos adicionais faça a opção por integrar o novo corpo orquestral, a eles serão aplicadas as disposições que regulamentarão o novo conjunto ora criado, contidas nas Cláusulas Sexta, Sétima, Oitava, Décima Primeira, Décima Segunda, Décima Terceira e Décima Quarta, abaixo.

CLÁUSULA SEXTA – FUNCIONAMENTO DO NOVO CORPO ORQUESTRAL

Tocará exclusivamente ao Conselho Curador da FOSB e à sua Diretoria a gestão dos seus conjuntos orquestrais (inclusive o novo corpo orquestral), a definição e desenvolvimento de seus projetos e a determinação dos recursos que serão aportados em cada um deles, desde que mantenham as condições necessárias ao trabalho e funcionamento do novo corpo orquestral, observando as atribuições conferidas à Comissão de Músicos pelo Estatuto Social da FOSB e pelo Regimento Interno que lhes é aplicável (Anexo B).

CLÁUSULA SÉTIMA – INTERCÂMBIO ENTRE CORPOS ORQUESTRAS

De acordo com as necessidades da sua programação artística, a FOSB poderá convidar membros do novo conjunto orquestral a tocar com a orquestra atual, sendo certo que as atribuições referentes a estes convites (em ensaios e/ou concertos) ocorrerão dentro das funções normais de trabalho do novo conjunto orquestral, sem ensejar ao pagamento de cachês ou “extras”.

Parágrafo Único: Durante os primeiros 6 meses de vigência deste Acordo fica assegurado aos membros do novo corpo orquestral o direito de recusar o convite de que trata o *caput*; findo este prazo o direito de recusa somente poderá ser exercido caso a programação para o qual o Músico for convidado seja regida pelo atual maestro titular da FOSB.

CLÁUSULA OITAVA - MANUTENÇÃO DAS CONDIÇÕES ANTERIORES

Ficam asseguradas aos membros do novo corpo orquestral as mesmas condições de trabalho praticadas anteriormente à despedida, tais como anuênio, gratificação de função (nos mesmos percentuais a que faziam jus), plano de saúde, número de funções e obrigação de dar prioridade às atividades desenvolvidas em favor da FOSB, tal qual previsto no Regimento Interno que lhes é aplicável (Anexo B).

Parágrafo Primeiro: Ficam igualmente garantidos aos Músicos o pagamento da indenização pela cessão de direito de imagem, esta última sem caráter salarial, de acordo com as regras pactuadas entre as Partes em Acordos Coletivos de Trabalho, as quais ora são renovadas neste Instrumento para todos os efeitos.

Parágrafo Segundo: Os Músicos optam por terem suas relações de trabalho reguladas pelo Regimento Interno antigo da FOSB, ora anexado ao presente Acordo Coletivo de Trabalho (Anexo B).

Parágrafo Terceiro: Ficam os Músicos dispensados de realizar avaliações de desempenho durante toda a vigência de seus contratos de trabalho.

CLÁUSULA NONA – SALÁRIOS RETROATIVOS

A FOSB pagará aos Músicos que optarem por retornar aos quadros da FOSB os respectivos salários e valores referentes ao uso do direito de imagem relativos ao período entre as despedidas ocorridas e 31.08.2011, de acordo com o cronograma constante do Anexo C.

CLÁUSULA DÉCIMA – INDENIZAÇÃO

Os músicos que optarem por não retornar aos quadros da FOSB na forma do Parágrafo Primeiro da Cláusula Quarta farão jus ao recebimento de uma indenização, de natureza não-salarial, a título de incentivo à demissão, paga em parcela única no dia 02.05.2013, no importe equivalente a 5 (cinco) vezes o somatório dos valores de seus salários e indenizações por uso de direito de imagem, atualizados monetariamente pelo INPC até a data de sua quitação.

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA – MANUTENÇÃO DO NOVO CORPO ORQUESTRAL

A FOSB garante a manutenção do novo conjunto orquestral e dos contratos de trabalho daqueles que venham a compô-lo em decorrência deste Acordo até, no mínimo, 31.08.2013, sendo certo que, até tal prazo, fica vedada a despedida destes por iniciativa da FOSB, salvo por motivo disciplinar, econômico ou financeiro devidamente comprovado.

Parágrafo Primeiro: Na hipótese da necessidade de realização de demissões por motivo econômico ou financeiro, durante o prazo de estabilidade previsto no *caput*, se devidamente comprovados, deverá ser observada a proporcionalidade entre os todos corpos orquestrais da FOSB.

Parágrafo Segundo: O pedido de demissão de qualquer membro do novo corpo orquestral importa automaticamente na perda do direito à manutenção no emprego prevista no *caput*.

CLÁUSULA DÉCIMA SEGUNDA - ISONOMIA

Tendo em vista o tratamento diferenciado dos membros do novo corpo orquestral em comparação com os músicos do atual corpo orquestral da FOSB, os músicos que optarem por compor o novo corpo orquestral reconhecem não haver direito à isonomia de tratamento entre os membros dos dois conjuntos, no que se refere a remuneração, quantidade de apresentações e eventuais benefícios que estejam previstos no novo Regimento Interno da FOSB.

CLÁUSULA DÉCIMA TERCEIRA – MEMBRO NO CONSELHO FISCAL

Por ocasião da reintegração, os Músicos poderão indicar uma lista tríplice, na forma do Estatuto Social da FOSB, para preenchimento da vaga que se encontra disponível no Conselho Fiscal desta. A escolha do representante dos Músicos, entre os nomes indicados na lista, será feita pelo Conselho Curador.

CLÁUSULA DÉCIMA QUARTA – DESISTÊNCIA DAS MEDIDAS JUDICIAIS

Os Músicos que aderirem ao presente Acordo Coletivo, o SINDMUSI e a FOSB peticionarão em conjunto requerendo e concordando com a desistência de toda e qualquer medida judicial, seja principal ou incidental, que tenham sido movidos uns em face dos outros.

Parágrafo Primeiro: As Partes declaram que as únicas medidas judiciais que tem conhecimento até o momento da assinatura do presente instrumento, propostas por Músicos, FOSB ou SINDMUSI, são aquelas constantes do Anexo E deste Acordo.

Parágrafo Segundo: Os pedidos de desistência serão assinados e apresentados em cada um dos processos no prazo de até 2 (dois) dias úteis, contados da data estabelecida no Parágrafo Primeiro da Cláusula Quarta deste Acordo Coletivo de Trabalho, em conformidade com a minuta de petição que compõe o Anexo F deste Instrumento.

CLÁUSULA DÉCIMA QUINTA – CANCELAMENTO DOS EFEITOS DO ACORDO

Caso algum entre os músicos abrangidos por este Instrumento (i) deixe de cumprir as disposições previstas neste Acordo, (ii) preste informação falsa ou omita informação relevante para a celebração deste Acordo ou (iii) venha a ajuizar medida judicial em face da FOSB baseado em fatos que levaram a assinatura deste Acordo, durante o período previsto no *caput* da Cláusula Décima, este será automaticamente excluído da abrangência do presente Acordo, anulando-se-lhe qualquer efeito como se a ele o músico nunca tivesse aderido, deixando, por conseguinte, de fazer jus à reintegração, à estabilidade e a todo e qualquer pagamento ou benefício nele previsto.

Parágrafo Único: A FOSB reconhece que, na hipótese de descumprimento da obrigação assumida na Cláusula Décima, o prazo para propositura de ações previsto no artigo 7º, XXIX da CFRB, terá início a contar da data de tal descumprimento.

CLÁUSULA DÉCIMA SEXTA – OSB JOVEM

O SINDMUSI envidará os melhores esforços para, em conjunto com a FOSB, regularizar a situação jurídica de todos os componentes da OSB Jovem.

CLÁUSULA DÉCIMA SÉTIMA - PREMISSAS

As Partes adotaram como premissas para a celebração deste Instrumento a atuação de boa-fé recíproca, bem como a intenção de entendimento, sendo a frustração destas expectativas motivo para revisão ou denúncia deste Acordo.

CLÁUSULA DÉCIMA OITAVA – MECANISMO DE SOLUÇÃO DE CONFLITOS

A Justiça do Trabalho será competente para dirimir e julgar toda e qualquer dúvida ou pendência, resultante do presente Acordo Coletivo de Trabalho, inclusive quanto à sua aplicação.

CLÁUSULA DÉCIMA NONA – PRORROGAÇÃO E REVISÃO

Dada a natureza dos direitos tratados neste Acordo Coletivo de Trabalho, não há que se falar em prorrogação deste Instrumento, sendo certo que o mesmo é celebrado em caráter irrevogável e irretratável, somente podendo ser alterado por meio de aditamento escrito assinado pelas Partes.

Parágrafo Primeiro: O caráter irrevogável e irretratável previsto no *caput* desta Cláusula, não se aplica aos valores dos direitos ora pactuados, tais como direito a imagem, gratificações, anuênios, etc., os quais poderão ser revistos pelas Partes a qualquer tempo por meio de Acordos Coletivos.

E, por representar este Acordo Coletivo de Trabalho a livre vontade da FOSB e ser fiel expressão do deliberado pelos Músicos Intervenientes Anuentes e pelo SINDMUSI, firmam as Partes o presente instrumento, em 3 (três) vias de igual teor e forma, para um só efeito.

Rio de Janeiro, 02 de setembro de 2011.

FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO