

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

O PIANISTA BRASILEIRO:

DO "MITO" DO VIRTUOSE
À REALIDADE DO INTÉRPRETE

GUILHERME ANTONIO SAUERBRONN DE BARROS

RIO DE JANEIRO, JULHO DE 1998
GUILHERME ANTONIO SAUERBRONN DE BARROS

O PIANISTA BRASILEIRO:

DO "MITO" DO VIRTUOSE
À REALIDADE DO INTÉRPRETE

Dissertação apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação da Dr^a Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ) e co-orientação da Dr^a Martha Tupinambá de Ulhôa (Uni-Rio).

RIO DE JANEIRO
JULHO /1998

FICHA CATALOGRÁFICA

Barros, Guilherme Antonio Sauerbronn de, 1971

○ Pianista Brasileiro: Do “Mito” do Virtuoso à
Realidade do Intérprete. Rio de Janeiro. UFRJ, Escola
de Música, 1998.

vii 114p.

Dissertação. Mestre em Música (Piano)

1. Educação musical. 2. Formação do pianista

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

RESUMO

Nosso objeto de estudo é o pianista erudito brasileiro: sua história, sua formação musical, suas perspectivas futuras.

Com o objetivo de compreender as raízes da tradição pianística no Brasil, realizamos uma revisão bibliográfica que deu origem ao primeiro capítulo. Cobrimos um período que principia em 1808 e termina nas primeiras décadas do século XX, procurando relacionar as grandes transformações pelas quais o país passou nesse período ao papel do piano na sociedade brasileira.

Em seguida, realizamos entrevistas com os pianistas e pedagogos Heitor Alimonda, Saloméa Gandelman e Luis Carlos de Moura Castro. No segundo capítulo, elaborado a partir dessas entrevistas, tratamos da história do piano no Brasil ao longo do século XX e discutimos aspectos relacionados ao trabalho e à formação do intérprete de música erudita.

A fim de embasar essa discussão, escolhemos como referencial teórico a "Estética - Teoria da Formatividade" de Luigi Pareyson (1918-1991). Pareyson analisa a obra de arte a partir de um ponto de vista dinâmico, "formativo" e dedica especial atenção ao processo interpretativo.

Nosso objetivo não era chegar a conclusões absolutas ou definitivas. Confirmamos porém a nossa premissa de que o ensino de piano erudito no Brasil necessita de reformulação, no sentido de reaproximar o intérprete da criação musical e preparar o músico para o mercado.

ABSTRACT

The subject of this work is the Brazilian classic pianist: his history, his education, his future perspectives.

With the purpose of finding the roots of pianistic tradition in Brazil, we undertook a bibliographical research that originated the first chapter. This chapter covers a period that begins in 1808 and ends in the first decades of the 20th century. We sought to relate the great changes that took place in Brazil during this period with the role of the piano in the Brazilian society.

After that, we conducted a series of interviews with the pianists and pedagogues Heitor Alimonda, Saloméa Gandelman and Luis Carlos de Moura Castro. These interviews were the basis for the elaboration of the second chapter, in which we discuss piano history in Brazil in the 20th century, as well as aspects related to the education and work of the classical interpreter.

To base these discussions we have chosen the "Æsthetics - Theory of Formativity", from Luigi Pareyson (1918-1991). Pareyson considers the work of art from a dynamic point of view and has a particular interest in the concept of interpretation.

Our goal was not to reach absolute or definitive conclusions. Nevertheless, we have confirmed our premise that the classical pianist's education must change, so that the interpreter gets more acquainted with musical creation and more versatile as a professional.

AGRADECIMENTOS

A Marta Ulhôa, Paulo Pinheiro, Luis Carlos, Mônica, Teresinha, Laura, Tiago, Theodoro, Jacintha, Vanda Freire e à CAPES.

ÍNDICE

	Página
RESUMO	iv
ABSTRACT	v
INTRODUÇÃO	
.....	2
1º CAPÍTULO	
.....	5
2º CAPÍTULO	
.....	43
CONCLUSÃO	
.....	95
BIBLIOGRAFIA	
.....	102

"(...) os pensamentos postos no papel nada mais são que pegadas de um caminhante na areia: vemos o caminho que percorreu, mas para sabermos o que ele viu nesse caminho, precisamos usar nossos próprios olhos."

Schopenhauer, *Sobre Livros e Leitura*, 292

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de um interesse por questões relativas à carreira de pianista concertista no Brasil e teve origem na minha própria experiência como aluno de piano. Minha formação inicial foi feita através de professores particulares e teve prosseguimento na Universidade, nos cursos de Bacharelado e de Mestrado.

Foi principalmente na Universidade que eu pude observar, a partir do convívio com músicos de outras áreas e que traziam uma experiência musical diferente da minha, as contradições que envolviam o trabalho do pianista erudito nos dias de hoje.

Contando com um público numericamente pouco expressivo, sua música não tem muito valor para o mercado fonográfico. Isolado no estudo diário do instrumento, ele raramente participa de atividades musicais coletivas. Esses problemas se tornam ainda mais graves quando pensamos no contexto brasileiro, onde existe uma forte tradição musical popular e onde os meios de comunicação são dominados pela cultura de massa.

Como explicar então a força e a imutabilidade da tradição pianística no Brasil ao longo do século XX? A resposta se encontra nas origens dessa tradição, no próprio surgimento do pianista erudito brasileiro.

Ele surge da cultura das classes mais favorecidas e é ainda hoje um símbolo dessa cultura. Atualmente, sua situação é semelhante à de um nobre que já não possui fortuna, mas ainda mantém as aparências e o seu título.

Se não for capaz de assumir as dificuldades que envolvem sua profissão, tenderá cada vez mais a fechar-se para o mundo. Ao contrário, encarando de

frente sua situação, será talvez capaz de modificá-la e de modificar-se a si mesmo.

Neste trabalho, defendemos o princípio de que, tanto a formação como os objetivos profissionais do pianista erudito precisam ser reformulados, a fim de que ele venha a se tornar um intérprete melhor preparado e um músico mais versátil.

O trabalho foi dividido em dois capítulos: o primeiro, essencialmente histórico, trata do processo de assimilação do piano pela sociedade brasileira e do surgimento da tradição pianística no Brasil. Esse capítulo abrange um período que vai do início do século XIX, com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, até as primeiras décadas do século XX, quando pela primeira vez pianistas brasileiros alcançam prestígio internacional.

O segundo capítulo foi elaborado a partir de três entrevistas, realizadas com os seguintes pianistas: Heitor Alimonda, Saloméa Gandelman e Luis Carlos de Moura Castro. As entrevistas foram, segundo a definição de Selltitz, do tipo *não estruturado*¹. As perguntas não foram pré estabelecidas, obedecendo, porém, a um roteiro de tópicos relativos ao trabalho e à história do pianista intérprete no Brasil. Os entrevistados puderam desenvolver suas respostas com liberdade, atendo-se aos temas e aos fatos que consideraram mais importantes.

O conteúdo das entrevistas foi então dividido em assuntos e deu origem a dez seções:

- ESTUDOS DE FORMAÇÃO
- ESCOLAS PIANISTICAS
- O PUBLICO E OS CONCERTOS
- REPERTORIO

¹MARCONI, Marina de Andrade e Lakatos, Eva M^a. *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo, Ed. Atlas, 1990, p. 85

- O INTÉRPRETE E O COMPOSITOR
- INTERPRETAÇÃO
- PROFESSORES E PEDAGOGIA
- FORMAÇÃO ACADEMICA
- ACADEMIA E MERCADO
- CARREIRA PROFISSIONAL

O principal referencial teórico, que serviu de base para os comentários sobre as entrevistas, foi a "Estética - teoria da formatividade" de Luigi Pareyson. Apresentamos essa obra, em seus pontos essenciais, no início do segundo capítulo, na seção intitulada "REFERENCIAL TEORICO".

Este trabalho reforçou o nosso ponto de vista inicial, através da constatação de que, nos dias de hoje, o pianista erudito brasileiro carece de uma formação musical mais ampla; de uma formação que possibilite a ele adaptar-se às exigências do mercado; que o transforme num intérprete melhor, com uma consciência mais profunda daquilo que executa; que faça dele, enfim, um músico mais completo.

Essa formação subentende uma maior intimidade com o processo composicional, uma maior proximidade entre as matérias teóricas e as práticas, uma base pedagógica mais consciente e consistente. E depende diretamente, por parte dos pianistas e intérpretes em geral, da vontade de refletir e de buscar soluções para os problemas da profissão.

1º CAPÍTULO

Neste capítulo, revisaremos a trajetória do piano na sociedade brasileira, desde os primeiros registros da sua presença, como artigo de luxo, até o período de hegemonia sobre os demais instrumentos. Período esse que culmina com a consagração de diversos virtuosos nacionais e estrangeiros no cenário musical brasileiro e com a consolidação do "repertório de concerto", estruturado basicamente nas obras do classicismo-romantismo germânico.

Na virada do século XVIII para o século XIX, já se observava

"(...) a decadência do uso do violão como principal instrumento acompanhador dos saraus familiares no Rio de Janeiro,...). O sociólogo Gilberto Freyre liga o fato ao panorama maior das transformações urbanas da primeira metade do século passado, onde se inscreve a passagem de um Brasil rural, patriarcal, feudal, para o mundo burguês, que vai se concretizando na "aristocracia dos sobrados"²

Cabe aqui explicitar que o "panorama maior das transformações urbanas" assinalado por Gilberto Freyre, se insere num processo ainda mais amplo de "(...) transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas na Europa a partir do final do século XVIII, determinadas pela nascente industrialização e pelas novas modalidades de exercício do poder."³

O novo modo de vida, burguês e urbano, ao chegar no Brasil confrontou-se com uma sociedade bastante rústica, fundada principalmente na propriedade

²FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, p. 67

³MURICY, Katia. *A Razão Cética : Machado de Assis e as Questões de Seu Tempo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 14

rural, no modelo familiar patriarcal e nas relações escravocratas.⁴ O poder latifundiário, das grandes famílias rurais, "(...) manifestava-se nos rituais públicos das festas religiosas. A família não recebia para festas privadas, não tinha o hábito dos salões."⁵

À medida que as cidades cresciam, formava-se uma elite urbana que guardava muitos dos costumes da família rural e, assim como ela, teimava em fazer "de seu confinamento uma marca de distinção"⁶. Gradualmente essa elite passa a abrir os "(...) salões dos sobrados para as reuniões 'burguesas', onde eram tramadas negociatas, intrigas e alianças políticas."⁷ O piano foi um beneficiário direto dessas mudanças, pois nos salões ele ocupava um lugar de destaque.

O piano desempenhava um importante papel no ideário do "lar" burguês e Max Weber fala de sua propagação na Europa:

"Sua atual posição imperturbável baseia-se na universalidade de sua utilização para a apropriação doméstica de quase todo o patrimônio da literatura musical, na imensa abundância de sua própria literatura e, finalmente, na sua especificidade como instrumento universal de acompanhamento e aprendizagem."⁸

Mais adiante, continua: "A construção do piano é condicionada pela venda em massa, pois o piano também é, de acordo com sua essência musical, um instrumento doméstico burguês."⁹

A integração das principais cidades brasileiras à ordem burguesa se intensifica com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808.

⁴Ibidem, p. 13 -19

⁵Ibidem, p. 55

⁶Ibidem, p. 55

⁷Ibidem, p. 55

⁸WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, EDUSP, 1995, p. 149

⁹Ibidem, p. 150

A soberania portuguesa estava com os dias contados. Sob a iminência de uma invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas e pressionada politicamente pela Inglaterra, a corte portuguesa foge para o Brasil, após esvaziar os cofres de seu próprio país.¹⁰

Chegando ao Rio de Janeiro, D. João VI toma uma série de medidas que modificam radicalmente a vida da cidade: funda a Biblioteca e Museu Reais, a Imprensa Régia, o Banco do Brasil, cria o Horto Real (atual Jardim Botânico), o curso de agricultura, a cadeira de economia. A criação dessas instituições não representava apenas "a transferência das instituições portuguesas" para a nova capital, mas buscava "promover o território e a população brasileiros a objetos de um conhecimento positivo, fundamentado na observação."¹¹ O sucesso da integração do Brasil à nova realidade dependia de uma transformação do modo de vida do brasileiro, da "produção de um novo tipo de indivíduo e de população, necessário à existência da sociedade capitalista nascente e à eficácia política do poder estatal."¹²

A sociedade portuguesa, italianizada nos seus gostos artísticos, vivia intensamente as temporadas líricas e a Família Real (que trouxe em sua comitiva cantores italianos) deu todo o apoio necessário para que o hábito de freqüentar a ópera aqui fosse estimulado, prestigiando com a sua presença todos os espetáculos importantes.

A ópera não era um acontecimento meramente musical; era um evento de extrema importância social, onde cada camarote era um palco em miniatura, ao qual os notáveis compareciam para serem vistos e para verem tudo e a todos.

¹⁰ALENCAR, Francisco. *História da Sociedade Brasileira*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1985, p. 80 - 81

¹¹MURICY, Katia. Op. Cit, p. 26

¹²Ibidem, p. 27

Era, em suma, parte fundamental da engrenagem que movia a boa sociedade de então.

Em 1813 é inaugurado o Real Theatro de S. João, o maior das Américas, com a peça dramática "O Juramento dos Numes" de D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Ao que tudo indica, a montagem de óperas nesse teatro começou em 1814 com "Axur, Rei de Ormuz", de Salieri, um ano após a sua inauguração.¹³ A partir de então o número de apresentações foi aumentando a cada ano: até 1820, não passava de três apresentações por ano, mas em 1821 esse número salta para onze.

O maior compositor brasileiro da época, o Pe. José Maurício Nunes Garcia, compositor titular da Sé Catedral do Rio de Janeiro, escreve, nesse ano de 1821, seu "Método de Pianoforte". Compositor de música sacra, sinfônica, de modinhas e divertimentos, era grande instrumentista (dominava o violão e os instrumentos de teclado, sendo exímio improvisador) e também educador. Ensinou durante 28 anos num curso que ele próprio dirigia e que era oferecido gratuitamente, visando à formação de jovens músicos. Essa iniciativa, aliás era uma excessão à regra, uma vez que "O ensino de música, como de resto, toda a educação, se fazia em aulas particulares, que só os mais ricos podiam pagar."¹⁴

Nas lições e fantasias contidas no seu "Método",

"As peças demonstram também a enorme penetração do estilo operístico italiano no Brasil: utilização amiúde de forma da *aria da capo*, citação de temas de ópera de Rossini, estilo vocal. Muitas dessas obras sugerem um estilo improvisatório que o corte

¹³ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967, 2 v. V.I, p. 111

¹⁴FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. *História Social do Piano -Nacionalismo/Modernismo- Rio de Janeiro 1808/1922*. Tese de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, p. 19

ternário da forma citada acima vem a favorecer: na reprise, a ornamentação e a improvisação eram atributos esperados do músico profissional [grifo meu]."¹⁵

O piano, que vinha sendo comercializado no Rio de Janeiro desde 1810¹⁶, conquistava um espaço cada vez maior na sociedade. Mário de Andrade fala da propagação do piano no meio burguês brasileiro:

"A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária. Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanização da nossa música, exatamente como seus manos, os clavicímbalos, tinham funcionado na profanização da música européia. Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e bênção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar."¹⁷

Na seqüência dos fatos temos a independência do Brasil, em 7 de setembro de 1822, com o país elevado à condição de Império. D. Pedro I é coroado Imperador e, no ambiente de prosperidade desse ano, são encenadas óperas em dezesseis ocasiões.¹⁸

No ano seguinte, porém, a realidade se mostra nua e crua: num país extremamente endividado - principalmente após a independência, que custou ao Brasil uma enorme indenização, paga a Portugal - a crise política se agrava. D. Pedro I sendo português, trazia a ameaça de uma reunificação do Império do Brasil com o Reino de Portugal. Neste ano de 1823 a temporada lírica entra em declínio e em 1824 o teatro de S. João arde em chamas. A cidade fica

¹⁵FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese de Mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, p. 96

¹⁶MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese de Doutorado, UCLA (University of California), 1994

¹⁷ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro-Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991, p. 12

¹⁸ANDRADE, Ayres de. Op. Cit, 2 v. V.I, p. 120

temporariamente sem um palco para a ópera, mas em dezembro do mesmo ano é inaugurado o "teatrinho" S. Pedro de Alcântara. De dimensões mais modestas (ocupava a área correspondente ao salão de frente do teatro incendiado) não podia abrigar montagens muito faustosas e foi inaugurado com "L'Inganno Felice", de Rossini.¹⁹

Nessa época, ganham destaque as primeiras Sociedades Musicais, iniciativas particulares que promoviam concertos para seus sócios e que existiam desde pelo menos 1815, como é o caso da "Assembléia Portuguesa".²⁰ Ainda que tenha sido pouco marcante nessa época, o advento das sociedades musicais será importante para que venhamos a compreender o surgimento dos concertos instrumentais e a popularidade dos virtuosos, numa fase posterior.

Em 1824, no salão do novo teatro, a sociedade musical dos "Acadêmicos Filarmônicos" patrocinou uma série de concertos estritamente musicais, sem qualquer tipo de representação dramática. Como ressalta Ayres de Andrade, "Naqueles dias, instrumentistas ou cantores que pretendessem exhibir-se em concertos tinham de o fazer nos intervalos das representações dramáticas ou das óperas"²¹. A novidade foi bem recebida pelo público e teve prosseguimento no ano seguinte. Os concertos eram também uma forma de manter em atividade os músicos que, neste momento de crise, encontravam dificuldade em conseguir trabalho.

Em 1826, a reabertura do teatro S. João, inteiramente reconstruído e rebatizado com o nome de Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara, vem interromper a realização de concertos. Desse momento em diante "(...) a situação voltava a ser praticamente o que era antes: representações dramáticas,

¹⁹Ibidem, p. 125

²⁰Ibidem, p. 128

²¹Ibidem, p. 131

récitas de óperas e, intercaladas nestas e naquelas, porém em reduzida proporção, números isolados por cantores e instrumentistas."²² Até 1829 as temporadas líricas sucedem-se sem maiores contratempos.

Paralelamente, o mercado de partituras vinha crescendo: em 1829 "(...) J. Christian Müller, mestre, consertador e afinador de piano (...) anuncia que pretende 'mandar abrir uma chapa para uma coleção de música para piano, tirada dos seguintes autores: Rossini, Mozart, Haydn, Beethoven, C. M. de Weber, Gelinek, Tolbecque, Boldoin, Conde de Oginski, etc.' "²³

São obras derivadas, em parte, do repertório operístico e também de compositores que faziam sucesso em Paris.

No plano político, porém, a situação de D. Pedro I é, cada vez mais, insustentável: o imperador perde o apoio de suas próprias bases governistas ao mesmo tempo em que uma grave crise econômico-financeira assola o país. Complicando ainda mais sua situação, D. Pedro é convocado a assumir o trono português, vago desde a morte de D. João VI em 1826. Só lhe resta renunciar, e é o que ele faz em 7 de abril de 1831.²⁴

O herdeiro do trono, D. Pedro II, contava apenas oito anos em 1831 e, até que pudesse assumir o posto de imperador, o que só seria possível após sua maioridade, cabia à Assembléia Geral (pela Constituição de 1824) eleger uma Regência Trina.²⁵

Dividida entre liberais e conservadores, a unidade política do Brasil estava enfraquecida e foi este o sinal para que eclodissem revoltas populares em diversos pontos do país - todas violentamente reprimidas.²⁶

²²Ibidem, p. 133

²³Ibidem, p. 135

²⁴ALENCAR, Francisco. Op Cit, p. 109 - 112

²⁵Ibidem, p. 117

²⁶Ibidem, p. 120 - 125

A instabilidade político-social se reflete no panorama das artes, ficando o Rio de Janeiro sem temporadas líricas de 1832 a 1843.²⁷

Nesse contexto, as Sociedades Musicais foram se tornando um importante e prestigiado espaço de música na cidade.

"A partir de 1831 observa-se na vida musical da cidade como que uma tendência para a descentralização. Já não é só nos teatros, nos intervalos das representações, que agora se exibem os cantores e instrumentistas, como faziam até então, mas um pouco por toda parte, onde quer que encontrem espaço suficiente para reunir um auditório.

(...) o que é certo é que os concertos - as *academias* como então eram chamados - começam a realizar-se em locais onde jamais se pensara poder reunir gente para fazê-la ouvir música."²⁸

O sucesso das "Sociedades" dependia diretamente da presença de pessoas importantes e influentes em seus quadros. Era importantíssima também a presença de um bom diretor musical, em geral um músico de projeção no meio artístico da cidade. Os concertos e bailes, que podiam ser semanais, quinzenais ou mensais, assim como a ópera, eram um acontecimento social: "Cronistas de jornais preenchiam regularmente as colunas sociais com descrições destes saraus privados, os comentários sobre as performances e as descrições dos vestidos e penteados aparecendo lado a lado."²⁹

Ayres de Andrade fala resumidamente do papel que as sociedades musicais desempenharam na vida musical do Rio de Janeiro: "A história da música em concertos no Rio de Janeiro está intimamente ligada às sociedades musicais."³⁰

²⁷ANDRADE, Ayres de. Op. Cit, 2 v. V.I, p. 195

²⁸Ibidem, p. 227

²⁹"Newspaper chroniclers regularly filled social columns with descriptions of such privately organized saraus, comments on performances appearing alongside descriptions of dresses and hair styles."MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 51

³⁰ANDRADE, Ayres de. Op. Cit, 2 v. V.I, p. 236

Em 1834 é criada a Sociedade Beneficência Musical (Conhecida também como Sociedade de Música), tendo como diretor o ex-aluno do Pe. José Maurício, Francisco Manoel da Silva. Os concertos eram mensais e constavam, em geral de peças curtas executadas por diversos músicos. Transcrevemos aqui o programa de um desses concertos ou *Partidas Musicais*, como eram também chamados:

"Academia de Música Vocal e Instrumental" em benefício da Sociedade Beneficência Musical em 16 de outubro de 1837, no Theatro Constitucional Fluminense.

- 1ª Parte
- 1-Nova Abertura de "Lestocq" de Auber
 - 2-Introdução de "Coradino": Gabriel F. da Trindade, João dos Reis Pereira e cômico
 - 3-Variações para Corne Inglês de Januário da Silva Arvelos: Francisco Motta
 - 4-Dueto de "Bianca" e "Faliero" de Rossini: Elisa Piacentini e Candido Ignácio da Silva
 - 5-Variações para Clarinete: João Bartolomeu Klier
 - 6-Aria de Tancredi de Rossini: João Francisco Fasciotti
 - 7-Introdução de Semiramide de Rossini: Elisa Piacentini, Candido Ignácio da Silva, João dos Reis Pereira e cômico

- 2ª Parte
- 1-Nova Abertura do "Le Cheval de Bronze" de Auber
 - 2-Aria de Vaccai: Candido Ignácio da Silva e cômico
 - 3-Allegro do Concerto para piano de Kalkbrenner: Francisco Muniz
 - 4-Dueto de Tancredi de Rossini: João Fasciotti e Gabriel Fernandes da Trindade

5-Novas Variações para "corneta de chaves" de Candido Ignácio da Silva: Desiderio Dorison

6-Introdução de Adina de Rossini: Candido Ignácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade e João dos Reis Pereira

*nota: Ingressos à venda na casa de Candido Ignácio da Silva, Rua da Alfândega, 50³¹

De um modo geral, era este o padrão dos programas de concerto nessa época: uma coleção de trechos de ópera, intercalados por variações instrumentais, também sobre temas operísticos.

Extremamente importante foi o papel das editoras e lojas de música para a consolidação do gosto musical caracteristicamente urbano no século XIX. Em 1837, o mesmo J. Christian Müller, anteriormente citado, dinamarquês chegado ao Brasil em 1828, inaugura sua "Biblioteca de Aluguel", na Rua do Ouvidor nº 36. Com uma lista de mais de mil e quinhentas peças, a biblioteca oferecia "não só as [músicas] antigas como as mais modernas, tanto instrumentaes como vocaes"³²

As chamadas músicas modernas eram em sua maioria "variações e fantasias sobre temas operísticos. Escritas por virtuosos do piano, (...) a maioria era para piano solo ou a quatro mãos."³³

Desde 1839 começavam a apresentar-se no Brasil pianistas estrangeiros. Nesse ano, visitou o Brasil o pianista Charles Neyts; em 1840, o pianista português João Domingos Bontempo; em 1841, Corty executou, pela primeira

³¹MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 41

³²Catálogo da Biblioteca Musical de J. C. Müller e H. E. Heinen, pg. 6 in MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 123

³³"(...) variations and fantasies on operatic themes. Written by virtuoso- pianist composers,(...), the majority were for solo piano or piano duet." Ibidem, p. 123

vez no Brasil, uma obra de Liszt.³⁴ Não existia ainda, porém, o concerto de um único solista tal qual concebemos hoje.

A situação econômica do país começa a tornar-se estável com a introdução em larga escala do cultivo do café, produto altamente cotado no mercado mundial. Inicialmente plantado nas encostas dos morros da cidade do Rio de Janeiro, o café rapidamente se espalha pelo Vale do Paraíba. A partir de 1840 já é o principal produto de exportação brasileiro. Nesse mesmo ano assume Dom Pedro II, garantindo a unidade nacional e consolidando a monarquia. O governo se torna mais conservador e o clima de agitação política esfria. As oligarquias rurais e a monarquia vêm seu poder confirmado e garantido pelo Monarca. Com o governo unificado na figura do Imperador, segue-se um período de tranquilidade política que vai caracterizar o Segundo Reinado.³⁵

O ensino de música também ganhou um novo impulso no Segundo Reinado. Em 1838 havia sido criado, no Colégio Pedro II, um curso especializado em música, sendo nomeado para dirigi-lo Januário da Silva Arvelos.³⁶

Mas é a partir de 1841 que começa-se a falar na criação de um conservatório. Nesse ano aparece no jornal *O Brasil* um artigo apontando para "(...) a conveniência da instituição de um conservatório de música sob o ponto de vista econômico e político".³⁷ O autor do artigo argumenta que o conservatório "(...) deve ser considerado como uma indústria e assim produzindo todas as

³⁴ANDRADE, Ayres de. Op. Cit, 2 v. V.I, p. 231

³⁵ALENCAR, Francisco. Op. Cit, p. 136

³⁶Ibidem, p. 247

³⁷Ibidem, p. 248

vantagens de outra qualquer, prestando uma ocupação honesta, civilizando por via do trabalho."³⁸

O artigo se referia a um requerimento, feito ao governo pela Sociedade de Música, pleiteando a concessão de duas loterias anuais durante oito anos para a criação do dito conservatório. Os autores do requerimento foram: Fortunato Mazziotti, Francisco Manuel da Silva, José Joaquim dos Reis, João Bartolomeu Klier, Pe. Manuel Alves Carneiro, Francisco da Mota e Pe. Firmino Rodrigues da Silva.³⁹

No entanto, apenas em 1847 o governo concederia os subsídios necessários à empreitada. O Conservatório de Música do Rio de Janeiro seria finalmente inaugurado em 1848, tendo à frente Francisco Manoel da Silva (segundo o decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1847). A instituição teria "(...) por fim não somente instruir na Arte da Música as pessoas de ambos os sexos que a ela quiserem dedicar-se, mas também formar artistas que possam satisfazer as exigências do Culto e do Teatro."⁴⁰

Objetivava-se então a formação de músicos profissionais. Poder-se-ia, a partir daí, contar com músicos profissionais brasileiros como uma alternativa ao grande número de músicos estrangeiros que vinham radicar-se no Brasil. Era uma forma de proteger e preparar o músico nacional para o mercado da música oficial.

No ano de 1844 retomavam-se as temporadas líricas, interrompidas havia doze anos, para uma nova fase que viria a ser a de maior esplendor alcançado pelo gênero no Brasil. A ópera era a expressão da arte oficial, seu apogeu estava diretamente ligado à estabilidade política.

³⁸Ibidem, p. 248

³⁹Ibidem, p. 247

⁴⁰Ibidem, p. 249

"Enquanto nos salões e no grande número de sociedades musicais surgidas na segunda metade do século XIX, os bailes, saraus e concertos privados tornavam-se grandes acontecimentos sociais, a ópera tomava conta dos teatros do Rio de Janeiro, constituindo-se, talvez, na mais importante expressão da música erudita no Brasil do século XIX, fosse ela européia ou nacional, influenciando todo o meio musical, inclusive os pianistas e a música por eles praticada."⁴¹

Voltamos a frisar que os catálogos de música do século XIX, como um todo, refletem exatamente essa sujeição do repertório instrumental ao canto. O piano só viria a se tornar mais independente, só passaria a ser encarado como um instrumento completo, rico de possibilidades e merecedor de um repertório especificamente pianístico, a partir das visitas de importantes virtuosos, que iriam mudar a concepção do instrumento entre os brasileiros.

O primeiro deles foi Thalberg. Chegou ao Rio de Janeiro em 1855 e causou enorme fascínio com sua técnica brilhante e refinada. Era conhecido como rival de Liszt e consta que fora elogiado por Clara Schumann, Hans Von Bülow, Mendelssohn e pelo próprio Schumann, "o inimigo constante do virtuosismo vazio."⁴²

Suas fantasias sobre temas operísticos serviram de modelos para muitos de seus contemporâneos. Conhecedor de técnicas contrapontísticas, dominando os recursos técnicos do piano com maestria, Thalberg trazia para o piano sonoridades orquestrais insuspeitadas para os brasileiros. Seus concertos foram incansavelmente louvados pela crítica e pelo público e suas obras permaneceram nas listas dos editores e no repertório dos pianistas até o final do século.

⁴¹FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. Op. Cit, p. 24

⁴²"(...) the constant enemy of empty piano virtuosity." MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 248

"Antes de Thalberg, o piano era geralmente encarado como instrumento de salão para acompanhar cantores, mas, após sua visita, passou a servir como meio para composições mais sérias."⁴³

O pianista de concerto do século XIX preservava uma tradição de improvisação na performance que vinha dos clavicinistas barrocos. Era ainda um músico de formação completa, estudando com profundidade as regras de harmonia e contraponto, aprendendo a fazer variações sobre um tema, enfim, dominando um legado que atualmente está reservado àqueles que escolhem a carreira de compositor.

"O aspecto 'criativo' das obras virtuosísticas, especialmente seu caráter improvisatório, teve especial interesse para os compositores brasileiros, que incansavelmente exploraram novas técnicas na maneira de trabalhar os temas em variações e fantasias."⁴⁴

Na década de 1850 o Rio de Janeiro teve um grande crescimento urbano, com a implantação de gás e água encanada nas residências e nas ruas. Havia até aqueles que lamentassem a presença dos bicos de gás nas noites de luar, muito mais românticas antes dessa inovação. Novos hábitos mundanos, à imagem dos parisienses, foram instituídos entre os cariocas. A vida noturna intensificou-se e a boemia tomou conta dos cafés.⁴⁵

Na noite de 4 de setembro de 1861 o Conservatório tem sua primeira grande glória: Carlos Gomes, aluno da instituição, estréia sua primeira ópera, *A Noite do Castelo*,⁴⁶ e dois anos depois recebe uma bolsa do governo para

⁴³"Before Thalberg, the piano was commonly regarded as a salon instrument to accompany singers, but after his visit it began to serve as a medium for more serious compositions." MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 250

⁴⁴"The 'creative' aspect of the virtuoso works, particularly their improvisational character, especially interested Brazilian composers, who continually explored new techniques of working out themes in variations and fantasies." MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p.316

⁴⁵ALENCAR, Francisco. Op. Cit, p. 148

⁴⁶ANDRADE, Ayres de. Op. Cit, 2 v. V.I, p. 269

estudar na Europa.⁴⁷ O prestígio do Conservatório aumenta e a ópera nacional se torna uma promessa.

Porém, é preciso ver os dois lados da moeda. Ainda que diversos historiadores exaltem a qualidade da música feita no Brasil nesta época, existem crônicas, preconceituosas talvez, que atestam o contrário. Por ocasião de sua primeira visita ao Rio de Janeiro, em 1861, o pianista e organista alemão Hugo Bussmeyer escreveu um documento criticando o panorama musical da cidade.

"Chamar de música é dar valor demais ao desenvolvimento desta Arte entre os brasileiros; ensaio da Música, seria expressão mais apropriada. Como em toda parte, aqui também é o piano o instrumento predileto do povo educado. É raro faltar um piano em casa mais ou menos arranjada. Muitas vezes ouve-se o som de piano em casas modestas onde não se podia esperar êsse móvel de luxo. (...)

Quando eu era convidado para tocar em alguma festa, sempre levava minha chave forquilha para afinar o piano convenientemente às minhas necessidades, embora o proprietário do instrumento não deixasse de me assegurar que o piano fôra afinado expressamente para mim; então respondia que algumas cordas tinham afrouxado e que eu desejava endireitá-las, tendo às vezes que recorrer a elogios quanto à afinação e ao som do piano e conseguindo assim, sair do embaraço. Quanto aos professores de piano, havia alguns verdadeiros artistas, que não receiavam alguma rivalidade; não podiam impor a arte ao público e, entretanto, eram obrigados a se sujeitarem ao gosto dêle. (...)

Aparecia diariamente um anúncio no *Jornal do Comércio* e outras fôlhas, indicando que um professor de piano aqui estabelecido, preparava alunos em dois meses, segundo um novo método por êle inventado, fazendo dos ditos alunos perfeitos

⁴⁷Ibidem, p. 270

pianistas (...). Lendo diàriamente êsse anúncio, resolvi procurar êsse colega, Arvelos*, para descobrir o seu importante e rico método de ensino. (...)

Entrando numa porta baixa, num quarto pequeno, vejo um mulato sentado em cima duma mesa balançando as pernas, fumando um charuto e vigiando os exercícios dum aluno que estava ao piano. (...)

Depois de uma pequena conversa fui diretamente ao objetivo da minha visita, querendo saber como era possível êle preparar, em tão pouco tempo, os artistas. (...) Explicou-me então, que cobrando preços mínimos sempre encontrava pais que lhe confiassem seus filhos para receber aulas de piano e que, apesar de estarem convencidos da impossibilidade de prepará-los em dois meses, deixavam que os filhos continuassem desde que, ensinasse com atenção e pontualidade. Outros, ao contrário, bastante imbecis (em acreditar no impossível e, não conseguindo a realização dos artistas formados), depois do tempo marcado, ficavam furiosos; (...)

Entre os professôres de piano, havia no Rio, além de alguns oficiais prussianos, polacos, condes e condessas italianos e sardônicos, viajantes dos vinhos de Frankfort, antigos escreventes de advogados, diversos ex-empregados do comércio, sendo que êstes últimos gostavam de tocar para danças e festas particulares, ocupação que até os condes aceitavam, pois dava um lucro regular. (...)"

Após criticar duramente a qualidade da música e do ensino de piano no Rio de Janeiro, Bussmeyer passa à análise da ópera. Ele reconhece a qualidade dos solistas estrangeiros radicados na cidade, mas é extremamente severo com os compositores brasileiros desse gênero musical.

"Passemos agora a um outro ramo da música, a ópera, que é sustentada aqui por artistas italianos. O Rio pode glorificar-se de ter tido alguns dos melhores astros

* "Trata-se de Januário da Silva Arvelos, filho do velho músico do mesmo nome (...)" [Arvelos, o pai, foi diretor do curso de música do colégio Pedro II (ver p. 8)]

italianos, como Tamberlick, Mme. Stolz e Anna de la Grange, nomes êstes que os amigos da música conhecem suficientemente, sem precisar fazer outros elogios. (...)

Tratemos dos compositores dramáticos brasileiros, Lôbo e Mesquita [Elias Alvares Lôbo e Henrique Alves de Mesquita]. O primeiro escreveu uma ópera "Noite de São João", que caiu no desagrado, e uma outra que nunca chegou a ser representada. (...) Quanto ao segundo, maestro Mesquita, não o conheço, porém dizem que não é melhor que o Sr. Lôbo. Durante minha estada no Rio, êle tinha ido aperfeiçoar-se em Paris. (...) "

Passando novamente para outro campo da música, ele ataca agora a música religiosa, e suas mais duras críticas dirigem-se ao fundador do Conservatório Musical, Francisco Manuel da Silva.

"Acabada a missa na pequena igreja, dirigi-me à Capela Imperial, a principal igreja do Rio, situada no Largo do Paço, para ouvir a missa do galo, começada à meia noite; subi ao local do côro, onde estava também todo o instrumental, dirigido pelo seu grande maestro Francisco Manuel da Silva, compositor do celebrado "Hino Nacional a D. Pedro II". Nessa noite seria tocado um "Oratório" do dito compositor; eu estava muito curioso por ouvir essa grande e nova oração, que devia ser uma obra prima do festejado compositor.

Quando cheguei fui saudado por um conhecido que era o 1º violino e êste apresentou-me a obra do grande maestro, pedindo-me para passar uma vista na mesma; assim fiz e confesso que era quase impossível a sua execução. As dificuldades eram enormes, pois que a corda mais baixa do violino vai sòmente até sol, e o compositor foi até o mi e uma vez até o dó.

Grande homem, que faz grandes trabalhos instrumentais e que não conhece o diapasão do quarteto de cordas! O céu lhe dê muitos anos de vida para beneficiar a terra com semelhantes obras musicais!"⁴⁸

É desconcertante ler crítica tão destrutiva acerca do panorama musical do Rio de Janeiro Imperial. Porém, não podemos nos esquecer que

"A vida musical do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX continuava sendo um eco dos precedentes parisienses. (...) era o produto de uma sociedade orientada para a Europa, e a partir daí encarada como uma "sociedade de imitação."⁴⁹

Aos olhos de Bussmeyer, a música feita no Brasil nada mais era do que uma tentativa ingênua de reprodução da música européia. Contudo, Bussmeyer veio a instalar-se definitivamente no Rio de Janeiro a partir de 1874. Não nos cabe aqui especular quais foram os motivos que o trouxeram de volta à cidade; o que sabemos é que ele ocupou uma cadeira de professor no Conservatório de Música e foi nomeado Mestre da Capela Imperial, vindo a falecer em 1912.⁵⁰

Apesar de apresentar deficiências e contradições, o panorama musical brasileiro estava em pleno processo de efervescência. Paralelamente à música erudita,

"(...) a música popular percorria um caminho que levaria à sua nacionalização. Ainda não era brasileira; apenas esboçava formas que só neste século [XX] viriam a tornar-se mais definidas. Portanto, é a partir da década de 1870 que podemos falar de uma cultura melaninada, onde o pigmento fundamental a singularizá-la foi o do elemento negro."⁵¹

⁴⁸"A Música No Brasil - do desenvolvimento dessa arte entre nós" por Hugo Bussmeyer em SIQUEIRA, Baptista. Ernesto Nazareth na Música Brasileira, Rio de Janeiro, 1967, p. 65 - 75

⁴⁹"Musical life at Rio de Janeiro in the second half of the 19th century continued echoing Parisian precedents. (...)it was the product of a society oriented towards Europe, and therefore viewed as "a society of imitation."" ALENCAR, Francisco. História da Sociedade Brasileira. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1981, p.133 em MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 2 - 3

⁵⁰ANDRADE, Ayres de. Op. Cit. V. II, p.152

⁵¹DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga - Uma História de Vida*. Rio de Janeiro, CODECRI, 1984, p.87

Enquanto a música erudita era amplamente divulgada nos periódicos e agitava a vida social das classes abastadas, a música do povo era gerada e consumida fora desse círculo notável, mas possuía uma força própria que se faria sentir no momento propício. As condições para sua criação e desenvolvimento foram enunciadas por Edinha Diniz:

"(...) alta concentração populacional nos estratos baixos da sociedade, analfabetismo ou baixa escolaridade dos seus integrantes e ausência ou precário atendimento de suas exigências sociais.

O fato de ser um grupo numericamente expressivo e com uma cultura singularizada assegura(va) a produção e consumo de produtos culturais dentro do próprio grupo. Por ser uma manifestação artística plenamente sustentável pela tradição oral, favorece(u) os menos letrados e, por fim, mas não por último, fornece(u) também um canal para a expressão de sentimentos, anseios, desejos, gostos, crenças e reivindicações coletivas."⁵²

As transformações pelas quais a cidade passou durante o 2º reinado possibilitaram que essa produção cultural popular chegasse até o grande público, transpondo os limites do grupo onde se originara. Ao longo desse período:

"Multiplicam-se os veículos capazes de gerar a difusão da música popular. O teatro musicado constitui um espaço importante de divulgação. O mercado de trabalho para o músico se amplia: cafés cantantes, confeitarias, praças (e seus coretos), bailes saraus domésticos, lojas de música (que mantêm sob contrato um executante das peças à venda). Já é possível o profissionalismo em música."⁵³

Gradativamente, o músico popular, vivendo à margem da sociedade erudita, vai conquistando terreno e ganhando o reconhecimento do público.

⁵²Ibidem, p. 88

⁵³Ibidem, p. 94

Contratados para tocar nos bailes que freqüentemente sucediam aos saraus, músicos "profissionais" varavam a madrugada tocando música para dançar, bem diferente daquela ouvida no início da noite, executada por amadores, pelas donzelas de família e seus professores.

Ilustrando essa cena, temos uma passagem de Lima Barreto no "Triste Fim de Policarpo Quaresma" :

"Chegaram à sala. Era vasta. Tinha dous grandes retratos em pesadas molduras douradas, furiosos retratos a óleo de Albernaz e da mulher; um espelho oval e alguns quadrinhos, e a decoração estava completa. Da mobília não se podia julgar, tinha sido retirada, para dar mais espaço aos dançantes. Havia um ou outro decote, poucas casacas, algumas sobrecasacas e muitos fraques. Por entre as cortinas de uma janela, Ricardo pôde ver a rua. A calçada defronte estava cheia. A casa era alta e tinha jardim; só de lá os curiosos, os "serenos", podiam ver alguma coisa da festa. Lá, no vão de uma sacada, conversava com o Tenente Fontes. O general contemplou-os e abençoou-os com um olhar aprovador...

A moça, a famosa filha do Lemos, dispôs-se a cantar. Foi ao piano, colocou a partitura e começou. Era uma romanza italiana que ela cantou com a perfeição e o mau gosto de uma moça bem-educada. Acabou. Palmas gerais, mas frias, soaram.

O doutor Florêncio que ficara atrás do general, comentou:

- Tem uma bela voz esta moça. Quem é?

- É a filha do Lemos, o doutor Lemos da Higiene, respondeu o general.

- Canta muito bem.

- Está no último ano do conservatório, observou ainda Albernaz. Chegou a vez de Ricardo. Ele ocupou um canto da sala, agarrou o violão, afinou-o, correu a escala; em seguida, tomou o ar trágico de quem vai representar o Édipo-Rei e falou com voz grossa: 'Senhoritas, senhores e senhoras'. Parou. Concertou a voz e continuou: "Vou cantar 'Os teus braços', modinha de minha composição, música e versos. É uma composição terna,

decente e de uma poesia exaltada". Seus olhos, por aí, quase saíam das órbitas. Emendou: "Espero que nenhum ruído se ouça, porque senão a inspiração se evola. É o violão instrumento muito... mui...to 'de-li-ca-do'. Bem."

A atenção era geral. Deu começo. Principiou brando, gemebundo, macio e longo, como um soluço de onda; depois, houve uma parte rápida, saltitante, em que o violão estalava. Alternando um andamento e outro, a modinha acabou.

Aquilo tinha ido ao fundo de todos, tinha acudido ao sonho das moças e aos desejos dos homens. As palmas foram ininterruptas. O general abraçou-o, Genelício levantou-se e deu-lhe a mão. Quinota, no seu imaculado vestido de noiva, também.

Para fugir aos cumprimentos, Ricardo correu à sala de jantar. No corredor chamavam-no: "Senhor Ricardo, Senhor Ricardo!" Voltou-se. "Que ordena minha senhora?" Era uma moça que lhe pedia uma cópia da modinha."⁵⁴

Na análise de Gilberto Freyre,

"A modinha, (...), foi um agente musical de unificação brasileira, cantada, como foi, no Segundo Reinado, por uns, ao som do piano, no interior das casa nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças."⁵⁵

As árias de ópera eram também um gênero muito popular. Muitas delas transpunham os limites do teatro e vinham servir de tema para modinhas ou se misturar às danças da moda. Temos títulos sugestivos como "*Quadrilha Anna Bolena, Valsa Rigoletto e Mazurka Manon Lescaut* [que] são exemplos de gêneros híbridos derivados do teatro, mas transformados por mudanças na métrica e na acentuação originais."⁵⁶

⁵⁴BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma* -19ª ed.– Rio de Janeiro, EDIOURO, 1996, p. 66 - 67

⁵⁵FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*, p. 119 em DINIZ, Edinha. Op. Cit, p. 95

⁵⁶MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 37

Essa circularidade no processo de trocas entre cultura européia (da elite) e mestiça (do povo), foi a grande responsável pela formação de uma cultura legitimamente nacional.

Os concertos promovidos pelas sociedades musicais, e que a essa altura não são mais acontecimentos excepcionais e isolados, trazem uma novidade: percebe-se uma exaltação da figura do concertista, que tem para si um espaço maior e mais exclusivo na apresentação.

"Lyrico Fluminense: Sexta feira, 6 de julho de 1866

Concerto de ARTHUR NAPOLEÃO

e Sr. Vasques, artista do Theatro Gymnasio, em uma de suas melhores cenas cômicas.

Grande Fantasia sobre motivos da ópera *Luiza Miller*, composta e executada por ARTHUR NAPOLEÃO.

Peça em 4 atos, *Heloisa Paranquet* do Theatro Gymnasio

Entre o segundo e terceiro atos

Fantasia-Concerto sobre motivos da ópera *Africana* de Mayerbeer, para piano e grande orquestra, composta e tocada por ARTHUR NAPOLEÃO.

Após a peça *Heloiza Paranquet*, será apresentado o Grande Capricho sobre a valsa e dueto da ópera *Fausto* composto e tocado por ARTHUR NAPOLEÃO."⁵⁷

Arthur Napoleão, pianista português que se apresentou pela primeira vez no Brasil ainda muito jovem, aos quatorze anos, viria mais tarde, em 1868, a fixar-se definitivamente no Rio de Janeiro, abrindo uma casa de música em parceria com Narciso José Pinto Braga. Esta viria a tornar-se uma das mais importantes editoras de música do século passado no Brasil: Narciso & Arthur

⁵⁷Ibidem, p. 42

Napoleão. As editoras de música foram, durante a segunda metade do século XIX, um negócio próspero e de grande importância social, fornecendo o repertório doméstico e, dessa forma, funcionando como formadoras do gosto musical da sociedade burguesa. Um compositor que teve inúmeras publicações de sucesso no Brasil e cujas músicas foram tocadas por importantes pianistas nacionais, foi o norte-americano Louis Moreau Gottschalk.

Desde a vinda de Thalberg, a realidade musical do Rio de Janeiro mudara bastante.

"O estabelecimento da Imperial Academia de música e Opera Nacional estimulava a busca de uma identidade musical nacional através da montagem de óperas em português e de óperas de compositores brasileiros. Além disso, no final da década de 1850, música nativa como modinhas, lundus, miudinho, sorongos e outras danças de origem hispânica [porém transformadas e assimiladas pela cultura brasileira] começaram a aparecer como motivos para variações e fantasias."⁵⁸

A valorização dos elementos tipicamente nacionais foi certamente um dos motivos pelo qual Gottschalk fez um sucesso tão absoluto. Suas obras exploravam desde os ritmos regionais de New Orleans até os batuques tropicais. Apresentando-se pela primeira vez em 1869 no salão da Sociedade Philarmônica Fluminense, seus concertos tiveram sempre os ingressos esgotados com antecedência e foram infalivelmente enobrecidos com a presença da Família Real. Em reconhecimento à calorosa acolhida, Gottschalk compôs sua *Grande fantaisie triomphale sur l'hymne national brésilien*, Op. 69.⁵⁹

⁵⁸"The establishment of the Imperial Academia de Música e Opera Nacional stimulated the desire for national musical identity through the production of operas in Portuguese and for national operas by native composers. Also, by the late 1850s, native music such as modinhas, lundus, miudinho, sorongos and other Spanish-related dances began appearing as motives for variations and fantasies." Ibidem, p. 251 - 252

⁵⁹Ibidem, p. 252

"Uma vez que os virtuosos tocavam apenas o repertório por eles composto, as vendas das partituras desse repertório "decolavam" após suas visitas. Além disso, essas publicações inspiravam peças similares entre os compositores locais;"⁶⁰

Entretanto, à medida em que caminhamos para a virada do século, a tradição do músico ao mesmo tempo compositor e performer vai se perdendo: os virtuosos instrumentistas são, cada vez mais, intérpretes de composições alheias. Passaremos, portanto, a analisar as causas dessa transformação.

Na Europa, a partir da segunda metade do século XIX o gosto pela ópera italiana estava ficando *demodé* e cedendo lugar à música "séria" dos compositores germânicos. É importante notar a ascensão da Alemanha, tanto nas artes como na política, durante esse período. Unificada por Bismarck em 1871⁶¹, ela se tornava a nação mais forte, econômica e politicamente, do continente europeu.

A música germânica estava de acordo com os novos ideais de "arte pura" difundidos e adotados nos grandes centros. O conceito de "boa música", em voga em Paris e trazido ao Rio por intelectuais e aristocratas, é defendido em artigo do *Jornal do Commercio* de 21 de julho de 1870:

"O tempo das chimeras passou; a fantasia despida de sentido teve seu tempo; lugar ao verdadeiro, aos divinos chefes de obra, applaudidos e adorados do outro lado do equador. A hora do progresso intellectual musical soou para o Brazil..."⁶²

Esse novo direcionamento estético foi adotado e difundido principalmente pelas sociedades musicais. O grande momento dessas instituições no cenário cultural brasileiro estava começando e elas viriam a desempenhar um importante papel nas décadas de 1880 e 1890, ou seja, na transição do Império

⁶⁰"Since virtuosos played solely their own repertory, sales of their sheet music 'took off' after their visits. Moreover, their publications inspired similar pieces by local composers;" Ibidem, p. 171

⁶¹Encyclopédie Alfabétique Larousse, Paris, Librairie Larousse, 1977, 2v. VI (omnis), p. 254

⁶²Jornal do Commercio, 21 de julho de 1870 em MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 83

para a República. Numa reação ao repertório derivado da ópera, os concertos tinham agora mais peças instrumentais no programa; acompanhava também uma mudança de postura, tanto por parte do músico como por parte da audiência: do primeiro, era esperada uma performance sem excessos, buscando a "(...) satisfação mais honrosa e elevada, de exprimir em toda a sua plenitude a criação do compositor, conservando-se por assim dizer na penumbra e fazendo reverter a esta toda a luz!"⁶³

O público, por sua vez, devia conter-se e não interrompê-lo com "bravos" no decorrer da peça. Devia esperar até que a obra chegasse ao fim para, então, manifestar-se. Para um público habituado com o teatro lírico, onde o entusiasmo da plateia chegava muitas vezes a prejudicar o andamento do espetáculo, essas normas de conduta eram excessivamente rígidas e antinaturais. O repertório clássico, em si, não era compreendido e apreciado senão por aqueles iniciados na nova estética.

"Apesar das preferências do público, a prevalescência da música clássica nos programas de concerto tornou-se um fato concreto. Os organizadores ignoravam o gosto do público em geral, em favor de uma minoria de espectadores educados, capazes de apreciar 'música verdadeiramente artística.'"⁶⁴

Extremamente elitistas, as Sociedades seguiam normas rígidas na seleção dos seus sócios, que eram cuidadosamente escolhidos entre a nata da sociedade carioca. O Club Mozart, por exemplo, exigia em seus estatutos que seus membros demonstrassem "boa conduta e uma posição decente na sociedade".⁶⁵

⁶³Revista Musical e de Bellas Artes 19 (10 de maio de 1879) :5 em MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 229

⁶⁴"The organizers disregarded the taste of the general public in favor of a minority of educated spectators, who were able to enjoy "true musical art.'" Ibidem, p. 117

⁶⁵Estatutos do Club Mozart no Rio de Janeiro, Capítulo II, Art. 3º, 6 em MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 64

Além de elitistas, alguns desses *clubs* tinham uma filosofia claramente machista e conservadora, como é o caso do Club Beethoven, um dos mais importantes nas décadas de 1880 e 1890 no Rio de Janeiro, que não admitia mulheres no quadro de sócios e limitava a sua participação a eventos especiais que aconteciam umas poucas vezes por ano. O Club Beethoven era também um dos maiores divulgadores da música germânica (tanto de câmara quanto sinfônica) na cidade. Um outro detalhe que o diferenciava das demais sociedades era a quase total ausência de amadores nos concertos, o que garantia o alto nível musical da execução.⁶⁶

O novo direcionamento musical impunha também uma nova formação, voltada para um ideal de música que não era o da ópera: uma formação instrumental que atendesse às necessidades técnicas impostas pelo repertório clássico e romântico.

Nesse sentido, o Club Beethoven

"(...) mantinha um quarteto de cordas (...) [e] também uma escola, oferecendo cursos de iniciação musical, solfejo, piano solo, acompanhamento ao piano, flauta, clarineta, oboé, violino, viola, cello, contrabaixo, trompa e outros instrumentos de sôpro, quarteto de cordas, conjunto, harmonia, contraponto e composição. Todos os cursos eram voltados para o 'cultivo da grande música.'"⁶⁷

É significativa a ausência de um curso de canto no programa dessa escola, pois, num levantamento feito a partir da listagem dos músicos registrados no Rio de Janeiro entre os anos de 1808 e 1865⁶⁸, observamos que

⁶⁶MAGALDI, Cristina. Op.Cit, p. 67

⁶⁷"(...) maintained a string quartet (...) [and] also a music school, which offered courses of music initiation, solfège, piano solo, piano accompaniment, flute, clarinet, oboe, violin, viola, cello, bass, horn and other wind instruments, string quartet, ensembles, harmony, counterpoint, and composition. All courses were directed towards the 'cultivation of high music.'"⁶⁸Estatutos da Academia de Música do Club Beethoven, cap. VII, art. 18 em MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 69

⁶⁸listagem extraída de ANDRADE, Ayres de. Op. Cit, 2 v. V.II, Apêndice p. 131

aproximadamente dois terços dos professores de piano ensinavam também canto. O ensino instrumental se tornava, cada vez mais, independente da ópera.

Acontece também uma redescoberta dos grandes compositores do passado, especialmente de Bach. Para Antoine-François Marmontel, "(...) pianista francês e professor do Conservatório de Paris, (...) [Bach foi um] 'músico filósofo' que preparou a 'gloriosa era' de Mozart, Haydn, Gluck, Beethoven e Cherubini."⁶⁹

Segue-se uma onda de historicismo na música, ligando os grandes compositores entre si, de Bach a Brahms, formando uma linhagem musical à qual convencionou-se chamar de "grande música".

Essa forma de ver o passado é, segundo Nietzsche, resultado de uma visão "monumental" da história. O passado monumental funda-se num olhar que contempla as grandes obras e seus autores como modelos a serem seguidos. Porém,

"(...) a crença de que tudo o que é grande deve ser eterno suscita, justamente, a mais terrível das lutas, porque tudo aquilo que vive fora desta atmosfera de grandeza protesta. É preciso que nada de monumental possa nascer [grifo meu], eis o lema que nos opõe."⁷⁰

Como criar sob a sombra dos grandes artistas do passado, se tudo que vem depois deles já é, por princípio, inferior a eles? Como vencer esse dilema, senão buscando uma expressão original, pessoal, através de uma linguagem artística própria?

"Enquanto a história tal como é escrita tiver por centro os grandes impulsos que o homem poderoso dela tira, enquanto se apresentar o passado como digno de imitação,

⁶⁹MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 225

⁷⁰NIETZSCHE, Friedrich. *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida - Segunda Considerações Intempestivas*. ____ , p. 118

como imitável, enquanto se acreditar que pode repetir-se, a história estará em perigo de sofrer um ligeiro desvio, de ser embelezada e aproximada da livre criação poética. (...) grandes sectores desse passado ficam esquecidos e desprezados, escoando-se numa onda cinzenta e uniforme, donde emergem ilhotas de factos isolados e embelezados; as raras personalidades que aí é possível descortinar têm algo de artificial e de milagroso, como a costela de oiro que os discípulos de Pitágoras pretendiam distinguir no seu mestre."⁷¹

O distanciamento temporal em geral engrandece e embeleza fatos, obras e personalidades do passado. Para os compositores brasileiros, as grandes obras clássicas trazem um terrível desafio: o de alcançar um lugar no panteão dos imortais. Distanciados do contexto no qual viveram os grandes mestres europeus, essa dificuldade é agravada pela falta de compreensão das condições históricas e sociais que levaram ao surgimento de tais autores e tais obras.

Ernesto Nazareth, por exemplo, entre 1884 e 1886 "(...) interrompe o fluxo de suas composições do gênero ligeiro, para se dedicar à música séria dos recitais."⁷²

Assim como ele, o Pestana, personagem criada por Machado de Assis no conto "Um Homem Célebre", aspirava a obras sérias. No entanto, de sua pena saem apenas polcas, tão entranhado estava o gênero em sua alma.

"Quando o prêto acendeu o gás da sala, Pestana sorriu e, dentro d'alma, cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. (...)

Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros

⁷¹Ibidem, p. 122

⁷²SIQUEIRA, Baptista. Op. Cit, p. 55

litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven."⁷³

A personagem passa a noite executando sonatas, primeiro Beethoven, depois Mozart e, por fim, Haydn. Enquanto isso uma moça, enamorada dele,

"dormia ao som da polca, ouvida de cor, enquanto o autor desta não cuidava nem da polca nem da moça, mas das velhas obras clássicas, interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fôsse daquelas páginas imortais?"⁷⁴

Cansado de perseguir madrugada adentro a inspiração que não lhe vinha para compor uma grande obra, na manhã seguinte a personagem rende-se à polca.

"Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. (...); os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. (...) esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene."⁷⁵

Porém, tempos depois, novamente ansioso por criar "páginas imortais", compõe um noturno. Ao mostrá-lo a sua mulher, sem dizer "o que era nem de quem era", ela indaga:

"- Acaba, disse Maria; não é Chopin? (...)

⁷³ASSIS, Machado de. *Obras Completas. Um Homem Célebre*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, W.M. Jackson Inc. Editôres, 1955, 30 v. V. 12, p. 71

⁷⁴Ibidem, p. 72

⁷⁵Ibidem, p. 73 - 74

Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin. A idéia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições."⁷⁶

Perdido na busca de uma essência que não é a sua, desconstruído de si próprio, Pestana morre "(...) bem com os homens e mal consigo mesmo."⁷⁷

Ernesto Nazareth também teve um triste fim: passou os últimos anos de sua vida internado louco em um hospital de Santa Teresa e um dia, após fugir e perder-se na mata da floresta carioca, foi encontrado morto.

A frustração desses compositores via-se confirmada no desprezo e preconceito que eles sofriam por parte da elite: tinham acesso vetado às grandes salas de concerto e sua música era vista como de menor valor, em relação às obras dos mestres europeus.

Mas, "o criador está sempre em posição de inferioridade relativamente ao simples espectador, que não mete a mão na massa."⁷⁸ Para esses críticos que se arvoram a juízes da arte

"(...) apreciem a arte que ainda não é monumental, porque actual, falta-lhes , antes de mais, a necessidade de uma arte, depois a pureza do gosto e, finalmente, a autoridade que a história dá. (...) Por nada no mundo deverá nascer uma nova arte monumental, e é exactamente para isso que serve a autoridade que a arte monumental vai buscar ao passado."⁷⁹

"Deixai os mortos sepultar os vivos"⁸⁰, seria a máxima daqueles que se apóiam no passado para sufocar o presente e o futuro. A arte brasileira, apesar

⁷⁶Ibidem, p.79

⁷⁷Ibidem, p. 84

⁷⁸NIETZCHE, Friederich. Op. Cit, p. 123

⁷⁹Ibidem, p. 123

⁸⁰Ibidem, p. 124

de sua força e originalidade, carecia de um passado histórico clássico para ser reconhecida e devidamente apreciada.

O final do século XIX foi também marcado pela propagação das idéias positivistas.

O Positivismo teve inúmeros e fervorosos adeptos no Brasil. Fundado por Auguste Comte, matemático francês, foi por ele definido como sendo a "Religião Universal" ou "Religião da Humanidade". Dizendo-se herdeiro de Hume e Kant, Condorcet e De Maistre, Comte se considerava diretamente ligado "(...) aos três pais sistemáticos da verdadeira filosofia moderna, Bacon, Descartes e Leibnitz."⁸¹ Ele ainda se dizia subordinado, através de Tomás de Aquino, Roger Bacon e Dante, ao "(...) príncipe eterno dos verdadeiros pensadores, o incomparável Aristóteles."⁸²

O objetivo final do positivismo era promover uma reorganização racional e sistemática da sociedade através da aplicação do seguinte princípio:

"Agir por afeição, e pensar para agir"

O primeiro hemistíquio corresponde à espontaneidade e o segundo à sua consecutiva sistematização. Apesar dos inconvenientes que suscita a atividade irrefletida, somente ela é capaz de fornecer a matéria prima para uma meditação eficaz, que permitirá melhor agir."⁸³

O Positivismo teve uma grande influência no tratamento da técnica instrumental. Os virtuosos, na busca da execução perfeita, passaram cada vez mais a trabalhar a técnica em estudos e exercícios, não raramente desprovidos

⁸¹"(...) trois pères systématiques de la vraie philosophie moderne, Bacon, Descartes et Leibnitz." COMTE, Auguste. *Cathéchisme Positiviste - Deuxième Édition*. Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1874, p. 8

⁸²"(...) prince éternel des véritables penseurs, l'incomparable Aristote." Ibidem, p. 8

⁸³" Agir par affection, et penser pour agir/ Le premier hémistiche correspond à la spontanéité, et le second à la systématisation consécutive. Quelques inconvenients que suscite l'activité irrefléchie, elle seule peut ordinairement fournir les premiers matériaux d'une méditation efficace, qui permettra de mieux agir." Ibidem, p. 62 - 63

de sentido musical, que visavam apenas à superação dos limites do instrumento. Separada da interpretação, a técnica tornou-se um fim em si mesma.

Numa publicação cujo título era "O Professor de Piano (ou a arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental)", Oscar Guanabara, um dos mais importantes críticos musicais da virada do século fornece uma verdadeira "receita" de ensino. Recomenda uma série de estudos progressivos, começando por Clementi, Cramer, Moscheles, Czerny, Herz, Thalberg, passando por Gottschalk, Hummel, etc; fala da virtude técnica e das especialidades de cada um destes autores, para em seguida criticar o gosto musical do brasileiro, defendendo uma sólida cultura musical, baseada nos clássicos, como caminho rumo ao bom gosto musical. Ele lamenta que no Rio de Janeiro

"O gosto pela música não significa admiração pelas grandezas da arte. As polkas-lundus, as quadrilhas, os tangos e outras composições *chorosas*, fazem parte das predileções da generalidade do público - isto na capital - calcule-se agora o que vai pelas províncias onde a *modinha* tem um throno que desafia a todos os republicanos* do mundo..."⁸⁴

Ele procura também definir o que seria o conceito de "Música Clássica" e desfazer o erro que muitos cometem relacionando-o essencialmente com música do passado:

"Não são poucos aqueles que julgam que a escola classica que dizer *musica antiga* - como se as antigas banalidades das operas de Gnecco ou de Federici fossem musica

* Note-se que o movimento republicano nesta época já era muito forte. Os republicanos eram os mais comprometidos com os ideais positivistas e viam na instauração de um regime republicano a condição necessária para o progresso da nação.

⁸⁴Revista Musical e de Bellas Artes 22 (21 de agosto de 1880): 176 em MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 235

classica. É verdade que essa escola determina uma época não muito precisamente, que talvez se eleve ao decimo quinto seculo em que encontram-se Orlando Lasso, Claude Goudimel, Nicoláo Gombert, Bassiron, Phinot, Cornelio, Arcadelt e outros cujos nomes escaparam á memoria. Foram elles os primeiros que, de accordo com o espirito de seu tempo, coordenaram as leis da musica e da composição segundo o princípio da fé religiosa que então dominava e assentaram as pedras que deviam constituir o monumento altivo edificado por Palestrina; mas successivamente encontram-se, no seculo dezeseis -Merulo, Frescobaldi, e Allegri; Rameau, Scarlatti Haendel e Bach no seculo immediato; Haydn, clementi, Mozart, Dussek, Beethoven, Hummel, Schubert, Cramer, e tantos outros no seculo dezoito; Mendelssohn, Chopin e Schumann no principio do atual- e portanto a denominação de musica antiga tem tanta razão de ser como -musica moderna em relação ao titulo de classica."⁸⁵

E para complementar: "... em musica, enfim, chama-se clássicos aos mestres que como Beethoven e Mozart, collocam a expressão dos sentimentos e dos pensamentos acima do cuidado de agradar aos ouvidos."⁸⁶

Em outro artigo, a crítica musical ganha uma abordagem mais "científica" e passa a atribuir uma hierarquia aos elementos componentes da música:

"A música pela ordem da sua importância dividi-se em três partes: rythmo, melodia e harmonia. O rythmo tanto pertence ao selvagem como ao homem civilizado; a melodia é o effeito musical mais accessível e mais fácil ao ouvido humano, e é por isso que ella impressiona com preferêcia os povos meridionais, tão propensos a tudo que lhes dê pouco trabalho; a harmonia é a última perfeição da arte, a sua parte mais bella e mais

⁸⁵Revista Musical e de Bellas Artes 36 (27 de novembro de 1880): 228 em MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 236

⁸⁶Revista Musical e de Bellas Artes 37 (11 dezembro de 1880): 296 em MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 236

científica e a que indica mais o estado de adiantamento da arte entre qualquer povo. O rythmo é, de todos, a melodia de muitos, a harmonia de alguns."⁸⁷

Por todos esses motivos que analisamos, o repertório "leve" derivado da ópera vinha aos poucos sendo substituído pela música germânica. Essa mudança não se limitava aos concertos, mas se fazia sentir também no repertório doméstico, pois o pianismo de salão "tinha o papel de repetidor e simbolizador, em miniatura, do que ocorria musical e politicamente na sociedade."⁸⁸

O regime monárquico, enfraquecido pelas transformações capitalistas assistia ao crescimento do Partido Republicano, comprometido com a modernização da economia brasileira. Essa modernização implicava na substituição dos antigos grupos detentores do poder político - proprietários de terra ligados à produção açucareira decadente e ao café do vale do paraíba - por outros mais fortes economicamente e mais "modernos", no sentido de estarem mais adaptados aos métodos capitalistas de produção. O poder econômico deslocava-se para São Paulo.

Em 15 de novembro de 1889 o marechal Deodoro da Fonseca, enquanto o imperador encontrava-se em Petrópolis fugindo do calor do Rio, instaura a República e o Brasil passa a se chamar Estados Unidos do Brasil.⁸⁹ A relação do regime republicano com o pensamento positivista transparece na nova bandeira adotada, que traz o lema "Ordem e Progresso".*

A reação à antiga ordem política implicava num repúdio à ópera, manifestação artística que melhor sintetizava os valores da Monarquia. O novo

⁸⁷Revista Musical e de Bellas Artes 8 (28 de fevereiro de 1879): 1 em MAGALDI, Cristina, Op. Cit, pg. 232

⁸⁸FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. Op. Cit, p. 76

⁸⁹ALENCAR, Francisco. Op. Cit, p. 17

*O lema positivista, em sua forma original é um pouco diferente: "O Amor por princípio e a Ordem por base, o Progresso por fim."

regime pedia uma nova estética e, "(...) em certa medida, o piano e o concerto sinfônico simbolizaram para a Primeira República o que o canto e a ópera representaram dentro do regime monárquico."⁹⁰

No ano de 1899 apresentou-se no Rio e em São Paulo o compositor, pianista e organista francês Camille Saint-Saëns. Assim como Thalberg e Gottschalk, Saint-Saëns marcou profundamente o meio musical brasileiro com as suas apresentações. No entanto, sua música já não era baseada em motivos operísticos ou em temas de gosto essencialmente popular. Ele era basicamente um compositor de música sinfônica e foi um dos últimos virtuosos-compositores dessa época. No século XX a separação entre compositor e intérprete se tornaria muito mais profunda do que havia sido no século anterior.

Nos primeiros anos do século XX, tivemos uma legião de pianistas - em sua maioria mulheres - formados no Brasil, muitos deles indo estudar no exterior. Foi o caso, por exemplo de Ivone de Geslin (RJ, 1885), que estudou com Pugno, na França, para em seguida retornar ao Brasil; de Alcina Navarro de Andrade, aluna de Alfredo Bevilacqua no Instituto Nacional de Música (nome dado ao Conservatório de Música após a República) e, depois, aluna de Harold Baur, em Paris; de Fanny Guimarães (RJ, 1887), que conquistou prêmios e honrarias na Europa, morrendo jovem, em 1920, no Rio de Janeiro. E também de Hernani Torres, Alfredo Sangiorgi, Barroso Netto, Luciano Gallet, Ernani Braga, entre muitos outros que fizeram do piano uma profissão.⁹¹

Os nomes que mais se destacam nesse grupo são os das pianistas Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. As duas primeiras, alunas de Luigi Chiaffarelli em São Paulo, tiveram grande projeção internacional.

⁹⁰FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. Op. Cit, p. 108

⁹¹CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia Della Musica nel Brasile - Dai tempi coloniali ai nostri giorni (1545-1925)*. Milano, Fratelli Riccioni, 1926, Cap. XXI

Magdalena Tagliaferro tornou-se residente em Paris e também construiu uma brilhante carreira.⁹²

Tivemos importantes professores de piano que fizeram "escola", como por exemplo Guilherme H. Fontainha e Lucia Branco, entre outros, que deixaram discípulos que divulgaram e desenvolveram suas idéias e seus ensinamentos.⁹³

Não só o Brasil estava produzindo pianistas como os pianistas internacionais passaram a incluir o Rio de Janeiro e São Paulo em suas *tournées*. Segundo Anna Cristina Fonseca,

"(...) a partir de 1915, mais ou menos, a cidade [do Rio de Janeiro] passa a ser brindada com recitais quase diários de artistas estrangeiros em *tournee* pelo Brasil. Rubinstein, por exemplo, executou programas diferentes praticamente a cada dois dias, apresentando-se no Teatro Lírico (1919) e no Teatro Municipal (1920), diga-se de passagem os palcos mais freqüentes de apresentações profissionais."⁹⁴

Com o advento das primeiras gravações em disco, o piano começa a perder sua função de instrumento musical de lazer doméstico. O piano se torna, cada vez mais, objeto de um estudo sério, visando ao profissionalismo e ao virtuosismo.

O próprio estado brasileiro procurou dar ao ensino de piano dimensões de linha de produção nos moldes industriais. Em pouco tempo, o curso de piano era o mais importante nas instituições oficiais de ensino, tanto no Rio como em São Paulo. Mario de Andrade fala sobre o piano em São Paulo nas primeiras décadas do século XX:

"Ora, certamente não foi Chiaffarelli quem produziu a genialidade intrínseca de Guiomar Novaes e Antonieta Rudge. Porém, a importação natural desse grande professor para a

⁹²Ibidem, Cap. XXI

⁹³Ibidem, Cap. XXI

⁹⁴FONSECA, Anna Cristina, Op. Cit, pg. 119

sociedade italianizada de São Paulo, produziu a floração magnífica com que a escola de piano da Cafelândia ganhou várias maratonas na América. Mas que esta floração pianística de São Paulo era uma excrescência social, embora lógica em nossa civilização e no esplendor do café, se prova não apenas pela sua rápida decadência, como pela pouca função, pela quase nula função nacional e mesmo regional dessa pianolatria paulista. O próprio, e incontestavelmente glorioso em seu passado, Conservatório de São Paulo, justificado por essa pianolatria, inspirado por ela, dourado inicialmente pelo nome dos seus professores pianistas, (...) mesmo contra sua orientação voluntariamente pianolátrica, teve que readaptar-se às exigências técnicas e econômicas do Estado, e adquirir uma função cultural muito mais pedagógica, profunda e variada que o internacionalismo industrial da virtuosidade pianística."⁹⁵

Curiosamente,

"(...) na Semana [de arte Moderna de 1922], o piano, como aliás, toda a parte musical, teve uma participação um tanto paradoxal, evidenciando bem a situação da música de então, principalmente no tocante ao eixo Rio-São Paulo. Ao mesmo tempo em que eram questionados quanto ao repertório, quanto à interpretação, quanto ao seu papel na sociedade e na cultura musical da época pelos artistas modernistas, que os consideravam anacrônicos, os pianistas que participaram da Semana de 22, incluindo aí cameristas e virtuosos conhecidos e cultuados pelo público, eram, em grande parte, os responsáveis pelo comparecimento desse mesmo público aos concertos e aos demais eventos."⁹⁶

Como vimos, a trajetória do piano na sociedade brasileira é rica, porém repleta de contradições. A imagem do pianista erudito está carregada de um simbolismo e de uma aura que se justifica por todo um passado que o glorificou. Essa imagem, no entanto, está distante da realidade dessa profissão em nossos

⁹⁵ANDRADE, Mário de. Op. Cit, p. 12 - 13

⁹⁶FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. Op. Cit, p. 27

dias. A situação do pianista erudito no século XX será o assunto do próximo capítulo.

2º CAPÍTULO

Até agora as informações históricas revisadas neste trabalho tiveram como objetivo delinear a trajetória do piano no Brasil, para que melhor pudéssemos compreender o surgimento do pianista concertista brasileiro - sua função na sociedade, seu campo de atuação profissional, seu prestígio.

Buscando completar o quadro histórico com informações de primeira mão - mais vivas e relevantes - realizamos três entrevistas, entre os meses de julho e agosto de 1997, com pianistas de longa data e conceituados no meio artístico e acadêmico: Heitor Alimonda, professor da Escola de Música da UFRJ, Luis Carlos de Moura Castro, professor da Universidade de Hartford (EUA) e Saloméa Gandelman, professora da Uni-Rio.

Foram levantadas questões relativas à formação musical e à carreira de cada um dos entrevistados, à relação do pianista com o mercado, à função da música erudita na sociedade, às transformações pelas quais o músico vem passando ao longo desse século além de outros temas pertinentes que surgiram no decorrer das entrevistas.

Queremos frisar que todos os entrevistados são pedagogos, cada qual dentro das suas características e que, portanto, as entrevistas tiveram um enfoque bastante pedagógico. Os diferentes pontos de vista apresentados são, além de reflexo da personalidade, produto da formação e da experiência profissional de cada um deles.

• REFERENCIAL TEORICO

Para a análise das entrevistas, baseamo-nos na "Estética - teoria da formatividade" de Luigi Pareyson (1918/1991). A escolha dessa obra foi motivada pelo fato dela não estar limitada a uma atividade artística específica, mas trabalhar conceitos de aplicação universal. Além disso, apesar de estritamente filosófico, o texto não recorre a uma terminologia técnica preestabelecida, sendo portanto "aberto a todos".

Pareyson foi basicamente um filósofo da arte e, segundo sua própria definição, "a filosofia da arte é toda a filosofia voltada para a especulação teórica sobre a arte."⁹⁷

No prefácio de seu livro, ele aponta para a necessidade de uma teoria que servisse de contraponto à estética de Benedetto Croce (1866/1852). Na Itália, após a segunda grande guerra, a estética croceana era ainda a principal fonte de referência e, na visão de Pareyson, "Era mais que tempo, na arte, de pôr a ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar"⁹⁸

Sua teoria aparece sob a forma de vários artigos, publicados entre 1950 e 1954 para uma revista filosófica. O ponto de partida para sua formulação é a atividade dos artistas, analisados em seu trabalho e nos seus depoimentos e reflexões, assim como a atividade dos intérpretes, leitores e críticos de arte.

Segundo Pareyson:

"A estética proposta neste livro não é portanto uma *metafísica* da arte, mas uma *análise da experiência estética*: não uma definição da arte considerada abstratamente em si mesma, mas um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte."⁹⁹

São abordados diversos problemas específicos da estética: a relação entre técnica e inspiração; o diálogo do artista com a matéria; o desenrolar do

⁹⁷PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1993, p. 7

⁹⁸Ibidem, p. 9

⁹⁹Ibidem, p. 11

processo artístico, desde a adoção do "tema" até a obra terminada; a função da crítica; o momento da conclusão da obra e a subsequente contemplação da mesma.

Discute-se também a exemplaridade da obra de arte; a formação e a técnica do artista; a noção de estilo como resultado e reflexo da pessoa do criador; a possibilidade de interpretação da obra de arte; a relação entre "fidelidade" e "liberdade" na execução; a tradição e a historicidade na arte.

Ao assunto "Interpretação" Pareyson dedica dois capítulos, nos quais concentramos nosso estudo. Ele faz a análise do processo interpretativo, salientando os aspectos produtivo e formativo que o caracterizam. A abrangência e importância desse processo está no *Caráter formativo do conhecimento sensível* : "Sem dúvida, a interpretação é conhecimento - ou melhor, não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação."¹⁰⁰

Ao mesmo tempo em que Pareyson considera a obra de arte aberta a infinitas interpretações, procura definir quais os critérios que permitem diferenciar uma boa interpretação de uma interpretação ruim. Ele analisa também os aspectos que diferenciam criação e interpretação, ao mesmo tempo em que demonstra a complementaridade e inseparabilidade dessas atividades. Finalmente, faz uma série de recomendações que se dirigem ao intérprete, recomendações mais de ordem espiritual do que técnica e que visam a reforçar o compromisso de fidelidade do intérprete para com o objeto de sua interpretação.

•ESTUDOS DE FORMAÇÃO

¹⁰⁰Ibidem, p.172

Começaremos analisando uma época a qual poderíamos chamar de "apogeu" do piano no Brasil, período que coincide com a fase de formação musical dos entrevistados.

Heitor Alimonda conta que iniciou o estudo da música por influência, principalmente, da sua mãe.

"Minha mãe foi uma pessoa, filha de italianos imigrantes bem daqueles da batosta, como se diz em italiano, cabeças duras, que achavam que uma mulher tocar piano era um negócio feio e tinham uma porção de preconceitos com relação à liberdade da mulher, essa coisa toda... Minha mãe não pôde estudar nunca, então ela transferiu isso quando ela se casou - meu pai era um industrial mas um cara com uma tremenda veia artística, um escultor amador, mas muito bom, fez coisas muito boas - e essas duas coisas, o artístico do meu pai e esse germen que não parava nunca dentro da minha mãe, de tocar piano, fez com que ela colocasse todos nós para tocar piano."

Apesar da grande penetração do piano nos lares brasileiros, ainda havia uma mentalidade conservadora em vários setores da sociedade, especialmente em se tratando de cidades menores, distantes dos grandes centros urbanos do Rio e de São Paulo.

"Dependia-se de professores que passassem por Araraquara, minha terra natal, até chegar a um determinado ponto em que minhas irmãs começaram a viajar semanalmente ou quinzenalmente para São Paulo, até que nós todos nos transferimos para São Paulo."

Ao ser perguntado sobre como foi esse contato inicial com a música, se houve algum método, algum direcionamento específico, H.A. apontou para um importante detalhe da sua formação que não estava ligado à figura de nenhum professor em especial, mas à de seu pai.

"Tínhamos então esse piano em casa e meu pai, como era uma pessoa interessada, um dia chegou em casa com os doze volumes de "A Melhor Música do Mundo". Isso foi um negócio que chegou ao Brasil por volta de mil novecentos e vinte e poucos, uma edição revista por Paderewski, uma coleção universal que contém tudo: canções transcritas para piano, trechos de ópera, mas já começa a ter também um bocado do repertório clássico, isto é, repertório escrito especificamente para piano. Esses doze volumes, cada um com uns quatro ou cinco centímetros de grossura, foram todos lidos. Essa é uma questão muito importante na minha formação de pianista. Meu pai obrigava depois do jantar (a gente jantava às cinco da tarde, que era a hora que fechava a fábrica dele, uma fábrica em casa mesmo), das cinco e meia até às oito e meia, nove horas, cada um sentava no piano e lia algumas páginas. Tinha que ir lendo, ir lendo... Quer dizer, foi um dos negócios pedagogicamente mais perfeitos que aconteceu na minha vida. Porque você vê, hoje se diz: não se pode ter [livro de] música, é a geração do xerox - que é uma coisa horrorosa e que vai acabar com a música, música no sentido de educação. Aqui na Escola [de Música da UFRJ] e não só aqui, mas eu digo Escola porque aqui é um foco que serve como exemplo, um exemplo universal. Você pergunta a um aluno hoje:

- "Quais sonatas de Beethoven que você tem?"

- "Ah, eu tenho o primeiro movimento da Sonata tal porque meu professor mandou estudar e eu xeroquei."

Então ele nem sabe que existe um álbum com as trinta e duas sonatas. Ele não teve nunca a curiosidade, nem nunca terá os meios, de ler as trinta e duas sonatas como eu li. Como os pianistas da minha época e anteriores, da fase áurea do piano, do piano começando realmente como instrumento, todos liam o repertório inteiro. Eu li todo o Chopin, eu li todo o Schumann, todo o Brahms, tudo que tinha pra ler... Em vez de ler gibi, que faz parte da formação

literária da nossa juventude, que fica lendo revistinha em vez de ler literatura, da mesma forma, o instrumentista que não lê... Essa sua preocupação de procurar saber, de analisar, a leitura constante das obras musicais abre esses caminhos e explica muita coisa."

Aparentemente, podemos pensar na leitura como passividade: o leitor recebe a obra pronta, sem que dele seja exigido qualquer trabalho. No entanto, se olharmos mais profundamente, a leitura se nos revela uma atividade extremamente rica. Segundo Luigi Pareyson, "Ler significa 'executar'. E efetivamente a obra de arte só se mostra como tal a quem a sabe ler e verdadeiramente executar."¹⁰¹

Para executar, o leitor precisa estabelecer um diálogo entre sua própria personalidade e a obra, precisa interpretá-la através do seu imaginário pessoal.

"Ler não quer dizer abandonar-se ao efeito da obra, sofrendo-o passivamente, mas assenhorear-se da própria obra, tornando-a presente e viva, ou seja, fazendo-lhe o efeito operativo."¹⁰²

Dessa forma, a leitura se revela como uma atividade complexa e dinâmica, agindo sobre o leitor e provocando nele uma ação.

Por este motivo, entendemos a importância que H.A. dá ao fato de, ainda muito novo, ter lido uma grande quantidade de música. Essa, com certeza, foi uma experiência decisiva no seu desenvolvimento artístico e musical.

•ESCOLAS PIANISTICAS

Através do relato de Heitor Alimonda, observamos que na primeira metade do século XX a popularidade das "seleções" de obras para piano era ainda muito grande. Essa tradição remonta ao século XIX, quando essas

¹⁰¹Ibidem, p. 211

¹⁰²Ibidem, p. 213

seleções traziam principalmente arranjos para piano de óperas conhecidas, arranjos elaborados de modinhas populares, fantasias e coisas do gênero. Muita coisa mudara, mas as gravações em disco dos anos trinta ainda conviviam com essa prática musical doméstica, preservada em grande parte pelo papel que o piano desempenhava na educação das moças de família.

Paralelamente, o piano passou a desempenhar um papel mais importante dentro da sociedade na virada do século. Ele já deixara de ser apenas um instrumento doméstico e se tornara um instrumento de concerto desde meados do século XIX, desde Thalberg... Mas isso ainda não fora o bastante para acabar com a primazia da ópera. Isso só aconteceria efetivamente nas primeiras décadas da República. A figura do concertista, intérprete de música "séria", era agora um símbolo dos novos tempos. No virtuose solista, bravura e técnica estavam em equilíbrio (como no ideal positivista) e ele vinha substituir o sopranista do teatro lírico e as divas do *Bel Canto*.

Mais de acordo com os novos tempos, era natural que o pianista fosse favorecido pelo sistema e assim surgiram importantes escolas pianísticas, concentrando-se principalmente no Rio e em São Paulo.

"Quando eu fui morar em São Paulo, em 1930 (meu Deus, lá se vão 67 anos!), fui estudar com Agostinho Cantú. Ele era o genro do Luís Chiaffareli e herdou a escola, a casa, tudo enfim. A grande força em São Paulo nos anos trinta, até quarenta, eram as escolas pianísticas. As escolas pianísticas tinham uma força tremenda. Naquela época as grandes escolas eram Cantú, herdeiro do Chiaffareli e um outro grupo que foi se formando e então apareceu o professor Kliass, que foi um outro elemento importante. Os representantes da escola Kliass foram, primeiramente Ana Estela Schiek, a maior intérprete de Villa-Lobos, qualitativa e quantitativamente. E a outra representante da escola Kliass é Yara Bernete.

Essa primazia da escola pianística era vista de uma determinada maneira, de um ponto de vista unilateral, porque esse pessoal só pensava em piano, só interessava o piano, etc... No entanto, esse Cantú, seguindo uma tradição do Chiaffarelli, fazia mensalmente uma audição onde se apresentavam violinistas, cantores e os bons alunos de piano, tocando a dois pianos. Na casa havia dois pianos de cauda Bechstein maravilhosos e um órgão, fora outros dois ou três outros pianos espalhados pela casa.

Com isso, eu consegui com que essa mentalidade pianística burra fosse se abrindo no sentido de que música não é só piano."

Essa visão "unilateral" da música, adquirida pelos pianistas, é resultado de um direcionamento exclusivista do ensino, que atribui ao piano sempre a função de solista, de destaque, de "rei dos instrumentos", limitando seu uso e seu repertório. Conseqüentemente, o entrosamento do pianista com outros instrumentistas se torna mais raro e difícil e para muitos a música é uma experiência bastante solitária.

"Do ponto de vista de uma certa consciência e tudo mais, até de uma certa civilidade, vamos dizer assim, o pianista é um solitário absoluto. Acaba virando um egocêntrico. Porque a música do piano é egocêntrica num certo sentido. Mas então, com esse desenvolvimento todo, minha cabeça se abriu para essa idéias: o que é que o piano representa dentro da música, qual a função do piano?"

Uma das respostas que H.A. encontrou estava na música de câmara. O relacionamento com outros músicos, de diferentes instrumentos, obrigou-o a conhecer outros usos do seu próprio instrumento.

Tocando com um violino, por exemplo, o piano é obrigado a sustentar os graves a maior parte do tempo, a atingir uma intensidade relativa àquela que o outro instrumento pode alcançar, e assim por diante. Com um violoncelo, a

história é outra. Com um fagote, ainda outra. Então o pianista se vê obrigado a adaptar-se e a conseguir diferentes sonoridades; a ora tocar o solo, ora o acompanhamento; a buscar diferentes cores em função do equilíbrio sonoro. Dessa forma, acaba encontrando o lugar do piano no meio dos outros instrumentos.

"Com isso, essa mentalidade que desenvolvi em criança dessa pesquisa através da leitura, foi o que me abriu o campo da própria leitura: vamos ler fazendo música de câmara, vamos ler acompanhando, vamos ler assim assado, etc. etc..."

E nessa época uma outra coisa me aconteceu, são coisas assim fortuitas que acontecem na minha vida e que têm me ajudado muito. Eu entrei no conservatório de São Paulo nos anos trinta e dois, trinta e três (eu acabei o conservatório em trinta e nove), mas eu não tinha dinheiro para pagar o conservatório. Então eu consegui (naquele tempo não se falava em bolsas de estudo) uma ajuda, eu teria os cursos de graça se eu acompanhasse todas as aulas de canto, e ainda outras.

Foi outra escola. Uma escola que me foi imposta por problemas econômicos e que acabou sendo um grande ganho pra mim outra vez. Porque aí eu acompanhei tudo. Eu me lembro que quando alguém de repente dizia assim:

- "Ah, eu vou estudar a transcrição do quarteto do Rigoletto()"*

Eu já tinha estudado aquilo vinte vezes, de trás pra diante e o cara que ia tocar o quarteto do Rigoletto jamais havia sequer escutado o quarteto, essa obra que é cavalo de batalha de centenas de pianistas..."

Essa experiência narrada por H.A. diz respeito à postura do um músico que deixa de ser apenas aluno para ser também um profissional. A prática de conjunto não apenas abre seus horizontes como o torna mais responsável e versátil. Capaz de atuar em diferentes situações, ele encontra mais facilmente

condições de trabalho; idealizando menos o momento do "concerto", lidando com situações menos pré-determinadas ele amplia o espaço da música na sua vida e ganha autonomia.

"As mudanças vêm vindo no sentido da ampliação do campo musical do pianista. Eu tenho um aluno agora, precisando ganhar dinheiro e que já está acompanhando duas classes aqui na Escola. O outro diz :

- "Eu posso tocar com fulano de tal, mas isso vai me tomar tempo."

Não vai tomar tempo. Vai tocar com o clarinetista ou com aquele outro.

- "Eu posso tocar numa aula de ginástica."

Vai tocar. Porque é praticamente impossível você pegar um aluno e dizer:

- "Você só vai estudar piano."

O que é que você garante pra ele? Infelizmente é assim..."

Luiz Carlos de Moura Castro, outro entrevistado, também teve na música de câmara um importante fator de desenvolvimento musical e artístico.

"Bem cedo eu já tinha um trio. Porque eu sempre me interessei por outros aspectos da música. Então o contato com os colegas pra mim foi muito importante; e a música de câmara também me deu essa oportunidade de fazer alguma coisa sozinho. De começar a ver, até certo ponto, a qualidade dos meus critérios, coisas desse tipo. Isso tudo foi muito importante."

Nascido no Rio de Janeiro, a formação musical inicial de Luiz Carlos de M. Castro não foi acadêmica, tendo ele estudado com professores particulares. Segundo ele, esse foi um aspecto importante da sua formação, pois não estando presos a um currículo pré estabelecido, seus professores dirigiam seu estudo de forma bastante pessoal. Davam ao aluno um tratamento particular, adequado às suas reais necessidades.

"Quando eu comecei a estudar, era uma outra época; era uma época em que se procurava dar uma formação musical muito maior. Por exemplo, uma das

condições para eu ser aceito pelo professor Fontainha, quando eu tinha seis anos, foi de encontrar imediatamente um compositor com quem eu fosse trabalhar solfejo, improvisação, teoria, harmonia. Então eu trabalhei entre os seis e os nove anos com Assuero Garritano, um compositor gaúcho amigo do Fontainha e que era catedrático da Escola de Música. Eu trabalhei com ele uns três, quatro anos e depois disso eu fui imediatamente trabalhar com o Paulo Silva. Fazendo o método dele que era uma mistura de harmonia, contraponto, teoria, instrumentação, solfejo, composição; tudo ao mesmo tempo.

Os outros professores também davam uma base muito grande sobre isso. Em São Paulo o Kliass, por exemplo, que era um grande amigo do Fontainha, eu não sei exatamente como ele procedia, mas se vê, pela preparação por exemplo da Yara Bernete, ou da Ana Estela Schiek, ou do próprio João Carlos Martins, todo um cuidado bastante grande com o aprendizado teórico. A Lúcia Branco mandava bastante alunos também para o Paulo Silva e ao mesmo tempo ela tinha uma assistente, a Nise Obino, com quem o Nelson Freire trabalhou, que era uma mulher bastante identificada com análise. O approach dela com a partitura era completamente analítico, em detalhes, e ela sabia trabalhar isso muito bem. Então havia esse caminho, digamos assim, que levava um músico a uma compreensão muito maior da música e não apenas através de uma escola, ou de um conservatório, ou de um curso, mas uma atenção específica dada a cada um. Eu acho que é isso o que mudou mais. Com a massificação, no mundo inteiro, agora o ensino específico de piano é muito maior. Então, hoje há muito mais pianistas que trabalharam bastante certos aspectos de agilidade, de precisão e são capazes de fazer uma porção de coisas no piano, mas com uma base teórica e com uma base real de música bastante limitada e bastante pequena."

Apesar de ter estudado durante um longo período em Budapeste e atualmente residir nos Estados Unidos, M.C. considera que a base de sua formação musical foi adquirida aqui no Brasil, com músicos brasileiros de excelente nível musical.

"A minha formação musical foi feita aqui no Brasil. Completamente feita aqui. O que eu aprendi lá fora e foi muito importante, em Budapeste, foi um aprofundamento da parte mais germânica da música e que me deu uma segurança maior em relação a isso. Embora eu tivesse tido uma iniciação, quando criança, bastante alemã, depois disso eu tive uma formação mais latina, mais francesa. O que Budapeste me deu sobretudo foi uma segurança maior e completado com a ligação que eu tive com Lilly Krauss, que, embora eu não fosse aluno dela eu aprendi enormemente sobre a música dos clássicos vienenses. E também aprendi muito com a experiência de viver e ensinar nos Estados Unidos e ter acesso a muita coisa. Mas a formação foi toda aqui. (...)

Eu acho que os meus professores foram todos importantes. O Fontainha me deu uma base técnica e musical que me serve até hoje. Ele me deixou com uma compreensão musical bastante grande, limitada pelo fato de que eu era uma criança, um adolescente. O Arnaldo Estrella me ensinou o lado profissional. E o Paulo Silva me ensinou música. O que é realmente música, o que é compor, instrumentar, exercer uma função de músico completo."

M.C. fala desse seu período inicial como uma época em que não apenas o ensino diferia bastante de agora como também era reflexo de um mercado musical diferente do atual em muitos aspectos. O custo de uma carreira era menor, as chances de estudar fora eram maiores e - esse é um detalhe importante - o público era outro.

•O PUBLICO E OS CONCERTOS

O público de hoje, acostumado com a perfeição asséptica das gravações em estúdio, passou a avaliar a qualidade de uma interpretação baseando-se principalmente no aspecto técnico virtuosístico do intérprete e das obras. Uma vez que o público não tem um critério de avaliação mais consistente, a função de selecionar ficou relegada aos júris de concurso e às instituições de ensino. Dessa forma, alguém que tenha no currículo tal prêmio ou tenha estudado com fulano de tal passa a ser automaticamente aceito pelo público, mesmo que no palco esse músico não faça jus aos seus títulos.

"O próprio mercado do mundo do piano é um mercado onde há bastante gente que toca muito bem (porque hoje você não consegue fazer nenhuma carreira sem tocar muito bem) mas que interpretativamente é muito medíocre, bastante mal informada. Mas que é aceita pelo público porque o público cada vez tem menos a ver com os concertos. Também essa era uma das grandes diferenças. O que chamou a atenção sobre o Nelson Freire, sobre o Arthur Moreira Lima, sobre eu mesmo [L.C. de Moura Castro] ou sobre a Vera Astracan, etc. e tal, não foram professores de música nem concursos, foi o próprio público. O público, de uma certa maneira, nos ouviu e começou a pedir concertos nossos. Pelo que nós fazíamos, pelo tipo de personalidade que nós tínhamos. Isso hoje, você sabe, é praticamente impossível. Tudo se passa por intermédio de organizações, de concertos e currículos e instituições e concursos, a coisa é muito mais burocratizada. (...)

O público que vai aos concertos gratuitos tem uma tendência a ser bastante benevolente, porque ele já está contente de ter acesso à música viva; e o público que vai aos concertos pagos compra pacotes. Sobre os quais eles não têm o menor poder de decisão; são outras pessoas que decidem. São, naturalmente portanto, os empresários (e nos lugares onde há a intervenção do

Estado, as pessoas políticas) que fazem esse jogo. O público perdeu esse poder e com isso o público hoje não se apegar mais a ninguém."

Saloméa Gandelman, a terceira entrevistada, discorda em parte da idéia de que o público tivesse uma influência direta no sucesso dos concertistas iniciantes e, conseqüentemente, nas suas carreiras. Vinda de uma formação acadêmica - passando pelo Conservatório Brasileiro de Música e pela Escola Nacional de Música - ela lembrou a importância e o prestígio dos concursos naquela época.

"No Brasil, havia os Concursos Para a Juventude, promovidos pela Orquestra Sinfônica Brasileira. Eu mesma tive a sorte de fazer dois concursos e tocar duas vezes com a Sinfônica Brasileira. Na primeira vez que eu toquei, o Eleazar de Carvalho estava acabando de chegar dos Estados Unidos. A Sinfônica fazia concertos no Cinema Rex, aos domingos, e o cinema ficava cheio até lá em cima. E os concursos eram muito renhidos atraíam muito público. Era uma coisa muito emocionante para o estudante.

Então nós tínhamos os Concursos Para a Juventude, os Concursos da Medalha de Ouro... (...)

A Escola de Música promovia o Concurso da Medalha de Ouro, que era extremamente competitivo, pois aí entrava o prestígio de um professor ou de outro professor, às vezes aquele que ganhava o concurso não era aquele que mais merecia, mas cujo professor tinha mais prestígio, essas coisas de política... Então o que se oferecia no Rio de Janeiro? Esses concursos dos quais eu falei, a Rádio Ministério da Educação promovia concertos também, coisas muito modestas."

No entanto, os concursos citados por S.G. tinham uma função clara: apresentar ao público os jovens concertistas. O público daquela época estava envolvido com a música erudita de uma forma mais participante, havia um real

interesse em saber quem seriam os solistas da próxima temporada, quem eram os novos talentos. Hoje os concursos acontecem à parte da sociedade, com uma platéia formada principalmente por aqueles que estão diretamente envolvidos com o evento.

As temporadas de concertos da primeira metade do século também tinham características bem diferentes das de hoje. Segundo M.C., os grandes solistas faziam séries de vários concertos e lotavam o teatro, pois contavam com um público fiel e numeroso.

"Outra grande diferença também de quando eu comecei minha carreira é que eu ouvia pianistas que tinham o que se chama de um "público". Brailowsky, por exemplo, tocava oito ou nove recitais com oito ou nove programas diferentes aqui no Rio. Backhaus tocava oito ou dez recitais, Rubinstein tocava sete, oito recitais... Essa gente lotava um teatro. Hoje não há nenhum pianista que lote um teatro por mais que uma vez. Mesmo em Nova Iorque, a coisa que mais se põe quando eles vão tocar no Carnegie Hall é "Only appearance in New York". E quando fazem uma série, como Andras Schiff faz por exemplo, é uma série em lugares menores. Com poucas exceções. Um Pollini ainda faz uma série de sonatas de Beethoven. (...)

As pessoas vêm, fazem um concerto e desaparecem. O resultado disso é que a marca deixada sobre os jovens intérpretes é muito pequena. Vocês não têm uma marca como eu tive, de um Gieseking, de um Backhaus, de um Brailowsky, de um Rubinstein, porque hoje eles vêm e desaparecem. Nós ouvíamos essa gente com constância. Era uma outra época e um outro sentido da profissão. A profissão perdeu bastante com isso."

•REPERTORIO

Importante também é o fato de o intérprete estar irremediavelmente sujeito a um formato de concerto, a um determinado tipo de repertório escolhido dentro dos limites impostos pelos programas de concursos e pelos conservatórios de música. Ele é condicionado desde o princípio a uma série de padrões estéticos rígidos, voltados para um passado musical extremamente idealizado. Como o próprio M.C. salientou: *"Nós estamos transformando em ídolos apenas aqueles que não tocam a música do seu século."*

Amparado por toda uma estrutura que favorece a perpetuação de um modelo cultural pré-estabelecido, o pianista de concerto foi perdendo o compromisso com a contemporaneidade. No Brasil, até o final do século XIX ele ainda tocava a música contemporânea do seu tempo e além disso tinha uma tradição de improvisação e arranjo sobre temas operísticos e temas do gosto popular que davam ao repertório um caráter de atualidade, liberdade e cumplicidade com o público. Como disse H.A. no seu depoimento,

"(...) você ia aos concertos e não havia um concerto que não começasse com uma transcrição. Isso até 1940, por aí. Os grandes pianistas sempre iniciavam com uma grande transcrição, às vezes de alta estirpe, como uma toccata em dó, de Bach-Busoni ou a própria toccata e fuga em ré menor. Isso também tem uma explicação, porque essas transcrições usam o grande virtuosismo. Era nessas transcrições que os antigos pianistas, os pianistas que viraram o século, baseavam sua formação: nas transcrições de ópera. Os programas eram muito baseados nisso, dada a facilidade auditiva, quer dizer, agradava ao público (não era uma 111 que ia agradar o público daquele momento), um público não especializado. Pouco a pouco essa coisa foi se especializando, foi se elitizando."

Esse processo de elitização teve como consequência o fim dos virtuosos compositores. A exigência técnica que o repertório predominantemente clássico

e romântico impôs ao instrumentista e a concorrência gerada pelo surgimento em grande escala de virtuosos de alto nível, sujeitaram o intérprete a muitas limitações.

Uma parte da autonomia do solista brasileiro do século XIX advinha do fato dele não ser a figura mais comprometida com o regime, de não ser ele o representante maior da Monarquia. Como já foi dito antes, ele era um satélite da ópera. Devido à inversão dos papéis ocorrida na virada do século, ele foi ficando cada vez mais identificado com o patrimônio cultural representativo do poder republicano. Ele se tornou o principal símbolo da cultura de elite e, por isso mesmo, responsável pela preservação da herança musical européia.

Por uma conseqüência lógica, à medida que o grau de especialização do intérprete foi aumentando, sua liberdade em relação ao repertório foi diminuindo. Comprometido com a difusão do ideal clássico-germânico, o pianista solista deixou de se sujeitar à ópera em nome da renovação e evolução do gosto musical. E depois, fechou os ouvidos para as novas tendências em nome da preservação da tradição, desacreditando qualquer possibilidade de transformação dentro daquilo que se convencionou chamar de "grande música" ou "música séria".

Apesar disso, M.C. cita importantes intérpretes que reservaram em seus repertórios um significativo espaço para a produção contemporânea, ainda que fossem essencialmente executantes de música do passado.

"Veja por exemplo, Horowitz tocava a sonata de Barber quando ela foi criada, a sétima de Prokofiev quando ela foi criada, Rubinstein tocou "Petrouchka" e a "Prole do Bebê" quando elas foram criadas, o próprio Schnabel, se não tocava música contemporânea compunha música contemporânea. Então ficou essa dicotomia, essa separação completa. Hoje, somente assim um Brendel ou um Pollini têm uma compreensão musical da

música contemporânea, têm uma bagagem. Evidentemente que há outros, mas esses são os que agora me vêm à cabeça... Há, por sua vez, alguns que têm um conhecimento muito grande em relação à música clássica ou romântica, do ponto de vista formal, mas que estão perdidos em relação à música contemporânea. Uns que estão envolvidos com a música contemporânea estão perdidos em relação à música clássica. Então fica um intérprete pouco versátil, eu tenho um pouco de medo disso, dessa excessiva especialização. Eu acho que o intérprete devia ser um pouco de todos os lados. Ele tanto deve se interessar pela maneira que se toca Ligeti como pela maneira que se toca Bach. Eu gostaria que quem toca Ligeti soubesse Bach. E quem toca Bach soubesse Ligeti."

•O INTÉRPRETE E O COMPOSITOR

Tomando como ponto de partida essa reflexão sobre a versatilidade do intérprete, discutiremos agora um pouco a relação entre interpretação e composição. Essas duas atividades que estiveram interrelacionadas na origem, hoje encontram-se profundamente separadas, especialmente quando nos referimos ao universo da música erudita.

Como salientou H.A., a formação do músico sofreu mudanças radicais depois do surgimento dos grandes intérpretes, depois da revolução burguesa, que criou as grandes salas de concerto e fez do solista um ídolo de massas.

"(...) tem um livro extraordinário sobre técnica pianística... Kochevitsky, talvez... é um dos últimos livros que saiu sobre pianismo e que faz um histórico muito bonito sobre essa coisa da vinda do clavecinismo até nossos dias e o que ele chama a atenção é justamente para isso que você está na cabeça. Quer dizer, no barroco, não havia intérprete. você criava sua própria música, você tocava, você fazia sua música. Por que Bach não botou indicações de

ornamento, ele e seus contemporâneos? Todo mundo sabia ornamentar, todo mundo era aprendiz de músico.

O objetivo era a música, apenas a música. Aparece o piano. O piano começa a se desenvolver, começa a aparecer uma técnica mais exigente de execução do instrumento, então, diz esse autor, começa o "emburrecimento" do músico. Ele não tinha mais tempo para se dedicar à música ele tinha de ficar horas e horas estudando a fim de vencer o mecanismo do instrumento. Então não dava mais tempo de pensar na música."

Desde que o músico parou de "pensar na música" para então se tornar instrumentista, muita coisa mudou. Criou-se um descompasso entre seu gosto musical e a produção contemporânea. A partir daí, intérprete e compositor têm andado por caminhos separados, cada um preocupado com a sua atividade, incompreendendo-se mutuamente. Os intérpretes atuais que tocam música contemporânea são, em geral, aqueles que buscaram aproximar-se dos compositores. Através desse contato eles podem derrubar muitas barreiras que a formação diferenciada de ambos impõe.

M.C., por exemplo, gravou a obra completa de Alberto Ginastera, de quem era amigo íntimo. Na entrevista ele falou sobre o universo do compositor e o do intérprete, como esses universos se interpenetram e se diferenciam.

"São dois aspectos completamente diferentes. A criação do compositor, embora tenha especificidade, é uma coisa um pouco mais vaga. Ao intérprete cabe dar então a matéria sonora e nesse momento existe uma transformação. Não há nenhuma dúvida sobre isso.

Como isso sempre me interessou, eu procurei sempre estar junto de compositores e eu sempre estou tocando alguma coisa de compositores atuais e vivos. Compositores que eu respeito, alguns grandes amigos... De toda maneira, são duas funções bastante diferentes, inclusive porque o compositor

não é necessariamente seu melhor intérprete. Trabalhei com vários compositores que também são pianistas, mas nem sempre eles são os melhores intérpretes das suas próprias obras. Porque é um outro mundo e não é muito fácil você se colocar dos dois lados disso. Isso foi bastante fácil para Liszt, para Chopin, para Mendelssohn, mas o próprio Beethoven teve problemas com isso, Brahms teve problemas com isso. Já tipos como Ravel, Tchaikowsky, esses tiveram problemas sérios em relação a isso.

Então, eu acho que são dois mundos diferentes mas que são interligados, porque o compositor precisa ter alguma familiaridade com os instrumentos, porque senão ele não tem uma idéia sonora clara do que ele está escrevendo. E o intérprete, que nunca compôs, que nunca trabalhou com composição, também não sabe se meter um pouco sob a pele do compositor. Ele precisa primeiro ir descobrindo um pouco qual era o processo de composição daquela obra para depois disso então dar a criação sonora, dos planos sonoros, mas pra isso ele precisa lidar um pouco com composição.

Apesar das diferenças que separam intérprete e compositor, a obra de arte é o objeto comum à atividade de ambos. Tanto um quanto o outro são responsáveis pela vida e existência da obra de arte e ocupam funções diferentes, porém interligadas, nesse processo.

Antes do compositor dar forma à obra ele precisa criar para si, para dar direção ao seu trabalho, uma imagem daquilo que virá a ser a obra completa e acabada. Entretanto, uma vez iniciado o trabalho de construção da obra, ela começa a falar por si mesma, a matéria sobre a qual ela está sendo formada impõe limites à sua realização, limites esses que transformam passo a passo a idéia original. A imagem interna que o compositor tem daquilo que seria a obra acabada, vai se modificando, vai se adequando à obra concreta até o ponto em

que imagem interna e obra coincidem. Neste momento o artista dá a obra por finalizada.

O intérprete, por sua vez, encontra a obra completa e tem como objetivo fazê-la viver através da sua interpretação. Como define Luigi Pareyson, "(...) a atividade desencadeada para interpretar é a adoção do ritmo do objeto."¹⁰³

Interpretar é refazer os passos que levaram a sua formação e as pistas que indicam esses passos devem ser encontradas na própria obra, devem constituir uma "lei de coerência" da obra como um todo; a interpretação é uma visão dinâmica da obra.

"Não é capaz de vê-la como obra de arte quem não conseguir perceber a *lei de coerência* de sua acabada perfeição tornar-se *lei de organização* do processo que a formou. (...)

Ora, tudo isso quer dizer que o leitor [intérprete] ante a obra de arte se deve achar num ponto de vista bem semelhante ao do artista [compositor]. (...) ele deve redesdobrar o processo de formação que está todo incluído na obra formada e revê-lo em movimento; deve considerar a obra dinamicamente e saber reconhecer, naquilo que ela é, aquilo que ela quis ser; deve entrar na vida da forma para vê-la agir como formante. Isso significa, precisamente, colocar-se diante da obra no mesmo ponto de vista em que se achava o artista enquanto a formava: tanto o artista quanto o leitor consideram a obra como formante e a vêm no seu caráter dinâmico e operativo, o primeiro para fazê-la no mesmo ato que a inventa, o segundo para poder executá-la."¹⁰⁴

Resumindo então essa consideração sobre as funções do intérprete e do compositor:

"Assim como o artista não pode produzir a obra a não ser tentando fazer possível o ponto de vista do leitor, da mesma forma o leitor, como se viu, não consegue

¹⁰³Ibidem, p. 175

¹⁰⁴Ibidem, p. 238 e 239

executar a obra a não ser tentando colocar-se diante dela no ponto de vista do artista."¹⁰⁵

A comunicabilidade entre o compositor e o intérprete aparece então como algo natural, uma vez que ambos estão envolvidos com o mesmo objeto. Dessa forma, as experiências de um só têm a enriquecer o outro e é isso o que confirma Heitor Alimonda.

Intérprete da obra integral de Cláudio Santoro, ele foi amigo íntimo desse compositor. Ele explica um pouco como se dava a troca musical entre ambos:

"Eu convivi muito com compositores. Isso também foi muito importante. Todo o processo de composição de Cláudio Santoro, por exemplo, que morou comigo, moramos juntos em Londres, num monte de lugares, muitas vezes ele chegava pra mim e dizia:

- "Heitor, você acha que isso está bom?"

Eu dizia:

- "Está ótimo. Mas talvez eu dividisse essa passagem em duas mãos, não está bem solucionado aqui, espera, você botou aqui cinco oitavas, o que você estava querendo? Talvez colocando assim ou assim talvez dê o mesmo resultado..."

Mas ele perguntava no intuito de melhorar o caminho e não de mudar a idéia, que era dele. Se esse caminho ficaria melhor de pedra, ou com madeira; se ficaria melhor um assoalho de madeira ou um piso de ladrilho. Você modifica um caminho, mas quem vai passar por lá é ele e sou eu, ele com a sua totalidade e eu com a minha."

Nos conservatórios, apesar de haver tanto compositores como intérpretes estudando lado a lado, a troca entre ambos não é estimulada. Na escolha do

¹⁰⁵Ibidem, p. 240

repertório obrigatório dos intérpretes - e não estamos falando apenas dos pianistas - raramente entram obras de compositores vivos. O intérprete de música erudita estuda prioritariamente a música dos mortos e por isso muitas vezes tende a idealizar o compositor como uma entidade sobre humana, como um "iluminado" sem existência corpórea.

Essa relação de veneração do intérprete para com o compositor resulta em grande parte da absoluta falta de intimidade que a maioria dos intérpretes tem com o processo composicional. A experiência de compor é muitas vezes descartada pelo intérprete com a desculpa de que há uma abundante literatura musical para o instrumento.

Ainda no depoimento de H.A. temos uma análise das transformações que o pianista solista sofreu desde seu surgimento, descritas por Arthur Rubinstein.

"Rubinstein, numa entrevista disse o seguinte:

- "Eu pertenço a três gerações de pianistas: a primeira, que tinha a obrigação de modificar tudo o que estava escrito; a segunda, que começou a procurar melhorar e não estudou suficientemente."

E é verdade, a vida do Rubinstein foi assim, primeiro ele improvisava sobre as músicas que ele tinha que tocar; segundo, ele sempre tocou muito mal pianísticamente até uma determinada época da sua vida; e à terceira geração ele se refere assim:

- "Eu ouvi falar de um sujeito que não erra nenhuma nota. Um tal de Horowitz."

O que foi que ele fez nessa época? Parou de tocar, alugou uma casinha na Suíça, botou um piano na garagem e ficou três anos estudando. Limpando. Passou três anos fazendo a "limpeza" absoluta de tudo que ele tocava. Ninguém tocava o que estava escrito não. Aos poucos é que veio vindo essa coisa do pianista que obedece absolutamente o que está escrito."

Um tanto quanto anedótico, esse depoimento de A. Rubinstein fala do processo de transformação do músico erudito nos últimos cem anos. Os principais resultados desse processo talvez sejam o compromisso de fidelidade ao texto e o aprimoramento técnico da execução. Se por um lado essa busca devolveu a beleza original a várias obras que vinham sendo deturpadas pelas releituras dos intérpretes românticos, por outro lado os intérpretes contemporâneos muitas vezes destroem uma obra por confundir perfeição com omissão: não interpretam no sentido mais completo da palavra, limitam-se a repetir aquilo que está escrito na partitura isentando-se de qualquer contribuição significativa.

O resultado final não pode ser chamado de interpretação uma vez que a interpretação implica num profundo relacionamento do intérprete com a obra - ele se compromete a transmitir o seu modo de ver aquela obra - e para tanto é preciso entendê-la profundamente.

M.C. estabelece uma relação entre a formação deficiente do intérprete e a situação atual do mercado erudito mundial.

"(...) fica um mercado muito sobrecarregado e com uma percentagem bastante grande de gente que não tem condições de personalidade pra isso. O resultado disso é que o recital de piano está em decadência. Porque realmente, de vinte recitais que eu ouço, se eu encontrar um que vale a pena já é realmente alguma coisa... O resto não vale a pena. Não vale a pena, quer dizer, do ponto de vista concertístico integral. Vale a pena do ponto de vista de ser uma pessoa que toca, que toca bem... Mas que está no lugar errado. São pessoas que estão tocando nas grandes salas de concerto do mundo; elas em princípio não pertencem a isso. Elas não têm o que é necessário pra isso; elas não têm nem uma personalidade nem uma opinião. A opinião delas é feita de uma coleção de clichês que elas ouviram em conservatórios de professores que hoje em dia

também são muito medíocres. Então é uma mediocridade gerando mediocridade. Mediocridade apenas nesse sentido grande; mediocridade não no sentido de bobagem ou porcaria, mas de coisa média. Não coisa alta. (...)

Eu acho que o intérprete de hoje, por uma mania de perfeição e de técnica e de comparação com o disco, está passando um tempo muito grande ocupado com isso em vez de se ocupar com outras coisas, que na minha opinião são bem mais importantes. E ao mesmo tempo, essa dita perfeição, até que ponto ela é útil? Eu me pergunto muitas vezes se não se está sacrificando, por uma perfeição de acabamento desse tipo, a própria essência da música."

•INTERPRETAÇÃO

H.A. descreveu seu trabalho em analisar as trinta e duas sonatas de Beethoven e o quanto ele descobriu nesse processo.

"Eu fiz um trabalho, para mim, que me interessou muito. Eu peguei as trinta e duas sonatas de Beethoven e separei "problemas mecânicos": terças, oitavas, arpejos, arpejos diatônicos, arpejos de sétima, polifonia, trinados, etc. Fiz um exame completo de todas as sonatas, xeroquei e fui cortando com a tesoura e reunindo esses elementos em grupos. Depois comecei a analisar.

Beethoven usa, em arpejos, por exemplo do-mi-sol-do ou do-sol-mi-do e mil outras formas, invente a variante que você quiser: Beethoven usou. Agora, pega uma sonata daquelas onde está lá, chapada, uma passagem em arpejos, modifica a estrutura: uma droga!

E aí você se pergunta, "Que loucura, aqui só podia estar este arpejo e não algum outro." Por isso eu digo que você não pode querer simplificar. Está muito difícil tocar oitavas quebradas; tem gente que faz oitavas simples, tem gente que faz com mãos alternadas. Não é a mesma coisa! Essa modificação destrói a estrutura musical e a emoção. Esse fenômeno estético que te permite

dizer: "Isto é Beethoven", porque isso é um fenômeno estético, eu não entro nem em estilo, estilo pra mim é besteira, estilo é o que o cara escreve..."

O estilo não é, portanto, algo que se possa ver em separado da obra. O estilo é "(...) o 'modo de formar', pessoal, irrepetível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra; e coincide com o modo como a obra é formada. A pessoa *forma-se*, portanto, na obra: compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita *objecto físico*."¹⁰⁶

Nenhum tipo de generalização acerca de um estilo pode dar conta da realidade única que é uma obra de arte. Para interpretá-la é preciso conhecê-la e enxergá-la na sua especificidade, e dela própria tirar as leis que regeram sua formação e que regem sua interpretação.

"O executante deve encontrar na obra a forma formante, e só então, depois de captar a lei de organização da obra, poderá saber o modo como ela mesma exige ser executada (...)

Daí se depreende que a fidelidade do executante não se deva ao autor, mas à obra, ou então ao autor na medida em que este queria ou deveria querer aquilo que a sua própria obra dele exigia."¹⁰⁷

Ainda que considerado *a priori*, o respeito ao texto se deve à existência de uma lei de coerência interna da obra que seria destruída com a alteração de suas partes.

"O que está no papel é absoluto. Se você tirar ou alterar uma nota, você está destruindo uma coisa absoluta. (...)

Eu quando toco uma obra, quando elejo uma obra para estudar, a primeira coisa que acontece é o respeito absoluto àquela obra. Se eu escolhi, é porque eu a considero alguma coisa inatacável. Seja de quem for, do compositor

¹⁰⁶ECO, Umberto. *A definição da Arte*. Rio de Janeiro, RJ, Elfos Ed, 1995, p. 30

¹⁰⁷PAREYSON, Luigi. Op. Cit, p. 242 e 243

meu vizinho aqui de sala, do momento que eu digo: "vou tocar", aí eu vou me ater absolutamente à música que ele me deu. Não vou tentar entender por outros caminhos de forma nenhuma. Posso fazer a análise, pianisticamente ver como funciona, e então eu toco. Ao aceitar a obra eu vou respeitar ao máximo aquilo que o camarada colocou lá dentro. E eu vou prestar uma ajuda a ele ao tentar botar isso pra soar. Agora tudo que eu vou quebrar minha cabeça em relação àquela obra, é o que estiver lá dentro.

Essa coisa que eu te disse da maneira do Beethoven utilizar os processos mecânicos, a escala, os arpejos, o trinado, a oitava, etc., isso em todas as composições você vai encontrar. Se você discordar de algo, você vai ter que quebrar a cabeça até entender porque, e não dizer: "Não, aqui ficaria melhor isso..."

Mas existe ainda a possibilidade do executante aprofundar-se na obra até o ponto de tornar-se capaz de reconhecer uma discordância entre a lei de coerência da obra e alguma de suas partes. O respeito pelo autor advém justamente do reconhecimento da beleza e da coerência que encontramos em sua obra. A partir daí, Pareyson discute a legitimidade das alterações feitas pelo intérprete numa obra:

"Certamente, o puro filólogo há de contemplar horrorizado a possibilidade de um executante se arrogar o direito de introduzir até a mais insignificante modificação no texto do autor, e só de mau grado aceitará, como sancionada pela tradição, a variante poética que algum antigo e anônimo leitor de bom gosto e de singular perspicácia tenha colocado no lugar de uma lição por ele considerada falha. Limitar-se-á a reconhecer a possibilidade de o autor mudar ou melhorar em um segundo tempo o resto de sua obra e que o crítico aponte em uma obra os pontos menos felizes, porque no primeiro caso se trata de uma continuação do processo formativo e no segundo do trabalho normal da crítica.

Mas olhando-se bem as coisas, há um aspecto pelo qual esses casos parecem muito semelhantes: sempre se trata de inserir-se no processo de formação da obra para aí descobrir a forma formante, de sorte que seja ela feita por um leitor ou por um intérprete ou por um crítico, o executante deve procurar seguir a obra tal como ela mesma quer ser executada do mesmo modo como o autor teve que tentar fazê-la como ela mesma exigia ser feita. Só admitindo essa continuidade entre formação e execução, onde uma só é a lei para ambas, pode-se justificar a possibilidade dessas "correções" e desses juízos, em que o executante mostra que se acha a tal ponto preocupado em apresentar e interpretar e dar vida à obra como ela mesma o quer, que chega a tomar o lugar do autor no fazer ou julgar aquilo que a própria obra queria que ele fizesse. [grifo meu]"¹⁰⁸

A interpretação é, pois, um mergulho na gênese da obra - um "desconstruir" seguido de um "reconstruir" - através do qual o intérprete alcança um profundo grau de intimidade com o objeto interpretado.

A interpretação exige um olhar penetrante e ativo, exige respeito e curiosidade. A compreensão de uma obra não é algo externo à pessoa do intérprete: ele chega a compreender a obra justamente no momento em que a toma para si e forma a partir dela uma imagem interna e essa imagem é para ele a própria obra.

"Com efeito, o conhecimento sensível é capaz de captar a realidade das coisas somente enquanto lhe figura, e portanto, lhe produz e lhe forma a imagem (...)

Tudo isso se explica sobretudo quando se leva em conta que o conhecimento humano em geral tem caráter interpretativo. A interpretação tem precisamente esse caráter produtivo e formativo (...)

¹⁰⁸Ibidem, p. 243

Isso está em conformidade, de resto, com a natureza da interpretação, que é um tipo de conhecimento nitidamente ativo e pessoal. Sua natureza ativa explica seu caráter produtivo e formativo, e sua natureza pessoal explica como é que a interpretação é movimento, intranquilidade, busca de sintonia, numa palavra, incessante figuração.

(...)[a interpretação] é uma tal forma de conhecimento em que, por um lado, receptividade e atividade são indissociáveis e, pelo outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa. [grifo meu]"¹⁰⁹

O intérprete conhece o objeto ao mesmo tempo em que o recria. Tanto mais fiel será sua interpretação quanto mais profundamente for capaz de conhecer os esquemas formativos desse objeto. Relacionando-os com seu universo de experiências, com as formas que povoam aquilo que podemos chamar de sua "visão de mundo", ele confere sentido àquilo que deseja conhecer, ou seja, traduz o objeto para si. Esse traduzir nada mais é do que um formar, e todo formar é um exprimir-se.

"A interpretação é um conhecimento em que o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime.

(...) é movimento, visando apreender o verdadeiro sentido das coisas, visando fixá-lo em uma imagem penetrante e exaustiva, e a "traduzi-lo" em uma figura viva e adequada.

(...) é uma produção de formas, ou seja de imagens em que a interpretação culmina e se encerra."¹¹⁰

Embora esse movimento interpretativo seja "potencialmente infinito" (uma vez que no diálogo com o objeto a personalidade do intérprete poderia estabelecer infinitas associações e produzir infinitas imagens) a interpretação tende a uma única imagem, a uma única forma. Alcançada essa forma (que para

¹⁰⁹Ibidem, p. 171 e 172

¹¹⁰Ibidem, p. 181 e 182

o intérprete é o próprio objeto interpretado) cessa o movimento e ocorre a contemplação.

"Como se viu, o movimento da interpretação é um processo de formação, e o repouso em que culmina a interpretação é contemplação. (...)

A contemplação ocorre quando se estabeleceu esta adequação na qual a forma interpretada e a forma em que se elaborou a interpretação coincidem, e coincidem precisamente porque a forma interpretada aparece como forma só no momento em que chega a ser forma a imagem em que ela é traduzida."¹¹¹

Ainda que seja fugaz e logo em seguida dê lugar a um novo movimento interpretativo, é no momento da contemplação que se dá a conclusão do processo. O que virá depois será um novo processo.

Uma pergunta se coloca: como separar interpretação de criação, uma vez que ambas têm como fim produzir formas?

A distinção está no fato da forma interpretada preexistir à interpretação, enquanto que no criar ela existe apenas enquanto idéia. Na interpretação "(...) o ato de produzir a forma não é um criar, porque se trata de torná-la a imagem de alguma coisa, de tal sorte que a contemplação sempre tem como alvo alguma coisa cujo sentido se procurou em um fiel processo de interpretação."¹¹²

Fechando essa análise do processo interpretativo, do movimento de busca de adequação entre objeto e imagem:

"Existe portanto uma dualidade inicial, característica da interpretação em movimento, em que se mantém distintos o insight acolhido e a figura que se esboça do mesmo. Mas essa dualidade desaparece na contemplação, em que *aparece* finalmente a forma no próprio ato que a *produz* para si."¹¹³

¹¹¹Ibidem, p. 186 e 191

¹¹²Ibidem, p. 189

¹¹³Ibidem, p. 192

Resta-nos, finalmente, saber de que forma o intérprete deve proceder ao interpretar, como ele deve colocar-se em relação à obra para compreendê-la em sua essência e ao mesmo tempo expressar-se a si próprio.

"Para conhecer as coisas, devo interrogá-las, mantê-las em uma certa independência própria e na sua originalidade, como se fossem "pessoais". É necessário que eu deite sobre elas um olhar que seja mudo diálogo com elas, que estabeleça com elas aquele diálogo que brota de um encontro verdadeiro e autêntico, (...)"¹¹⁴

Se o olhar sobre a obra é absolutamente utilitarista, se ela é apenas um pretexto para o intérprete expressar-se a si próprio e confirmar seus pontos de vista, não há interpretação. Também não há interpretação se o executante procura ser fiel à obra até o ponto de anular-se a si próprio, em nome de uma suposta "pureza" ou "autenticidade histórica" na execução.

Ou seja, trata-se de manter-se íntegro em sua personalidade, porém aberto à influência da obra. Deixar que ela fale para dela formar uma imagem e ouvir a si próprio para não se perder em algo que lhe é completamente externo.

"Não saber interrogar as coisas quer dizer fixá-las em presenças enigmáticas ou destituídas de sentido, ou ainda lamentar-se ao ver que elas se rebelam diante de nossas tentativas de utilização, destinadas ao fracasso justamente por não nos termos preparado por uma oportuna interpretação.(...)"

Com efeito, para se compreender as coisas, para interpretá-las até o ponto de chegar a contemplá-las, é mister saber olhar com interesse e respeito, pois o interesse faz o interpretante concentrar-se na coisa (...) e o respeito mantém a coisa em sua identidade e independência, não permitindo que o sujeito se sobreponha até ao ponto de se fazer surdo e incapaz de compreender na sua presunção. Somente o interesse pode fazer o olhar se aguçar até se fazer interrogante, e somente o respeito é capaz de dirigir

¹¹⁴Ibidem, p. 200

o olhar até se fazer penetrante: graças ao interesse o interpretante se torna capaz de interrogar as coisas, e graças ao respeito é capaz de escutá-las."¹¹⁵

Finalmente, Pareyson faz uma série de recomendações que são mais de ordem emocional do que propriamente técnica e não têm outro fim senão o de preparar espiritualmente o intérprete para a interpretação.

"As recomendações de fidelidade feitas ao intérprete não podem ter outro significado senão este: faze de ti mesmo, de toda a tua inteira personalidade e espiritualidade, de teu modo de pensar, viver e sentir um órgão de penetração, uma condição de acesso, um instrumento de revelação da obra de arte. Lembra-te de que teu problema não é nem *dever* renunciar a ti mesmo nem *querer* exprimir-te a ti mesmo. Não te proponhas como explícito intuito o de dar a tua nova interpretação, porque em todo caso a execução que darás será sempre tua e sempre nova pelo simples fato de que foste tu quem a deu. Nem creias que o teu dever seja anular a tua personalidade, pois seja como for é impossível que possas sair de tua pessoa, e mesmo uma tua eventual "impersonalidade" será sempre um teu personalíssimo "exercício". Lembra-te, ao invés, que *tu* em pessoa deves interpretar a *obra*, ou seja, é precisamente esta a obra que tu deves interpretar e ao mesmo tempo é precisamente a ti que cabe interpretá-la."¹¹⁶

•PROFESSORES E PEDAGOGIA

Sendo, pois, a interpretação um vasto território aberto à reflexão, ao questionamento e à discussão, acreditamos ser muito enriquecedor, senão fundamental, a relação desse "pensar" com a prática do intérprete. No depoimento dos entrevistados encontramos justamente uma tendência a criticar a falta de reflexão e de clareza no trabalho de alguns de seus mestres.

¹¹⁵Ibidem, p. 203 e 201

¹¹⁶Ibidem, p. 221

Paralelamente, aqueles professores que priorizaram a análise e a experimentação, juntamente com o respeito ao texto, foram os mais elogiados.

Saloméa Gandelman teve uma importante revelação quando travou contato com a análise musical, através de Carl Ulrich Schnabel. Os professores que ela tivera até então não relacionavam os conhecimentos teóricos e a prática instrumental. Em geral diziam como se devia tocar tal obra sem no entanto explicar porque.

"(...) eu tinha estudado durante alguns períodos com Carl Ulrich Schnabel. Ele era filho do Arthur Schnabel e foi assistente do pai. Ele veio ao Brasil diversas vezes. Ele vinha para o Curso Internacional de Férias de Teresópolis, depois ele seguia pra São Paulo, ele foi à Bahia também e eu viajava, quando ele estava em São Paulo, para ter aula uma vez por semana com ele. Então era uma pessoa que tratava muito da técnica em função dos resultados sonoros - o que também foi muito diferente, porque no meu tempo de formação, técnica era uma coisa e interpretação, outra.

A meu ver as aulas com o [Arnaldo] Estrella ou com a dona Elzira [Amabile] eram muito do tipo "faça assim" ou "eu gosto assim", mas nunca era discutida a razão do porque fazer dessa ou daquela maneira. O meu gostar deve ter algum suporte e é importante que o professor diga ao aluno aonde está o suporte dessa decisão.

Já com o Schnabel era diferente. O Exemplo que me ocorre é de uma aula sobre o último movimento da sonata Op.14 nº1 em sol maior. Essa sonata é extremamente ambígua do ponto de vista métrico. Então, nesse último movimento ele dizia: "Você tem que considerar isso um 'super compasso', você tem que pensar não em três por oito mas em um quaternário de três por oito." Quer dizer, quatro compassos de três por oito; toda a fraseologia adquire outro

sentido. Ele mostrava a você como funcionava de uma maneira e como funcionava de outra."

Graças ao contato com diferentes professores, Saloméa Gandelman pôde reconhecer as qualidades e as limitações do trabalho desenvolvido por seus mestres e reformular seus antigos pontos de vista. Infelizmente, o dogmatismo com que algumas escolas pianísticas tratam as verdades professadas por seus representantes impede a troca, que pode ser muito rica e produtiva, com alunos e professores de outras escolas. A partir disso, toda e qualquer diferença é olhada com preconceito e incompreensão.

H. Alimonda também fez a crítica dos seus professores e foi capaz de reconhecer seus erros e seus méritos, criando a partir daí uma visão pessoal de ensino e interpretação.

"O meu primeiro professor, o Cantú, a única coisa que eu me lembro dele dizendo era: "Toque limpo e forte". Graças a Deus. Limpo e forte. Porque se ele dissesse "Toque mole, toque fraco" eu teria me desgraçado. E a outra palavra que ele usava: elástico. Essa era a pedagogia daquele homem. Depois eu soube que ele era o contrabaixista de uma ópera que veio pra São Paulo e ele descobriu que era um bom lugar para ficar. Se não era certo, também não foi errado. Musicalmente ele tinha uma visão, pianisticamente não tinha nada, mas felizmente só usou essas expressões: limpo, forte e elástico.

Depois estudei com a Tagliaferro. O que foi, até determinado ponto uma revelação e, depois, um desastre. Ela queria ensinar como ela tocava, ela não admitia que alguém discutisse o que ela falava. Fomos grandes amigos, continuo a achar ela uma mulher extraordinária, mas como professora ela não me interessou. Pra escapar disso tudo, eu consegui uma bolsa de estudo pro exterior, fiquei um ano e meio nos Estados Unidos estudando com Olga Samarov Stokovski, que foi esposa do Leopold Stokovski.

(...); uma vez ela me fez uma pergunta: "Se você for estudar uma obra de um compositor que você não conhece, que você não sabe nem onde nasceu, e você tem que pegar uma música dele para estudar. O que você faz?" Eu resolvi dar uma de esperto e disse: "Naturalmente que antes de tudo eu vou procurar fazer uma pesquisa biográfica, vou procurar outras coisas, ver o que ele tem de música de câmara, falei uma porção de bobageiras dessas de brasileiro idiota que queria impressionar." E ela disse: "Então isso aqui não serve pre nada, não é? Ou está aqui, na partitura, ou não está."

Muitos anos depois acabei indo pra Viena e estudando com Bruno Seidhoffer, que do ponto de vista musical, não existe igual. Ele também não sabia nada de composição. Mas esse era... "Leia o que está escrito"

Tudo está escrito na partitura. Do que é possível de escrever, tudo está escrito. Vai resultar ou não, dependendo da compreensão daquele que vai ler. Se você souber ler o que está escrito, você vai descobrir o que não está escrito. (...)

Na minha experiência de professor, de pianista, eu fui descobrindo aos poucos que havia professores que ensinavam você a tocar uma música. Não te ensinavam música. "Faz aqui um crescendo que fica muito bonito; faz aqui um ritardando que fica bom, faz isso, faz aquilo..." Isso é ensinar o que? A tocar esta página de música? Essa foi a minha primeira revolta e que me levou ao caminho da pedagogia. Foi lá pelos anos trinta, quarenta. Eu estava ainda procurando sistemas, procurando professores. E aos poucos eu fui vendo que essa questão estava ligada à incompreensão da leitura da partitura. A grande falha no nosso ensino é a leitura. Mas leitura não quer dizer o nome da nota simplesmente, ou o valor daquela nota, mas de que forma aquela nota está entrando no contexto. Aquele que explica a técnica de uma realização artística, quer dizer, o tecnólogo, que pode ser um professor ou mesmo um pianista, ele

diz: "Facílimo tocar piano. Toque a nota certa, na hora certa, da maneira certa." E acabou. É isso aí."

Tendo chegado à conclusão de que a interpretação é tratada de uma forma superficial e ineficiente pela maioria dos professores, uma das reações que H.A. teve foi buscar um aprofundamento maior em análise e composição, procurando o contato com pedagogos e compositores e criando seu próprio material pedagógico. Foi aluno de Koellreuter, Mignone, Santoro, Gerra Peixe e Orff. Com o tempo, a partir de um plano fundamentalmente pedagógico, suas composições passaram a um plano mais puramente artístico.

"[Comecei] Como auto-didata. No início eu tive algumas aulas com Koellreuter, fiz parte do movimento Música Viva, mas foi muito pouco, quase nada. Aquilo não me interessou, porque era um negócio de estudar a partir do nada, partia um pouco deste princípio... Pra mim você não pode partir do nada.

Estudei um pouco teoria da composição nos Estados Unidos, depois tive umas aulas com o Mignone, com o Santoro, com o Guerra Peixe e a minha vivência de pianista me ajudou muito na composição. Um compositor que não tem vivência de repertório é muito difícil de compor. Tendo vivência de repertório, você sabe o que pode e o que não pode fazer. (...)

Quando eu estudei na Alemanha, por exemplo, eu fiz experiências com Orff, com o método Orff. Antes do método Orff chegar aqui no Brasil eu conheci o método Orff na Alemanha e pratiquei, fiquei três meses numa determinada cidade onde estava o Grupo Orff; eu não trabalhei diretamente com o Orff mas com o "tenente" maior do grupo, que era um senhor chamado Regner, um músico extraordinário que fazia coisas fantásticas com os instrumentos.

Quando eu voltei ao Brasil, eu fui ao Guerra Peixe e disse: "olha, você é o compositor que pode fazer o "Orff" brasileiro."

Essa coisa do aprendizado, porque uma coisa que a gente aprende com o método Orff é (segundo um dia me disse esse professor alemão) que não se pode pensar que ensinar música a criança é SIMPLIFICAR; é ir às CÉLULAS FUNDAMENTAIS.

Foi então que eu comecei a me preocupar com essa questão para chegar à seguinte conclusão: "Espera um pouco, a célula fundamental nossa é som; então não adianta eu começar a inventar historinhas, intervalos escritos no chão, escadinhas para mostrar movimento ascendente, descendente... E o som? Cadê o som?"

Guerra Peixe não se interessou na época. Depois, conversando comigo ele disse: "Ah, Heitor, eu devia ter feito aquilo." Porque o Guerra Peixe conhece música brasileira como ninguém conhece, a estrutura da música folclórica, a estrutura da música nacionalista, a estrutura da popular; ele podia pegar uma célula para você e dizer "Isto é o princípio do samba" ou "Isto é o princípio da canção nordestina". Foi isso que o Orff fez...

Então por causa disso e porque eu comecei a achar que tinha só coisa muito estranha para o pessoal estudar, eu comecei a compor no sentido de cobrir um campo, um buraco na pedagogia de piano. E da pedagogia do piano eu passei para peças fáceis para clarinete (eu estudei clarinete e violino), peças fáceis para violino, procurando estruturas dessas básicas, o que me deu uma grande abertura."

•FORMAÇÃO ACADEMICA

Condicionada pelo ensino acadêmico, S. Gandelman trabalhou desde o início teoria e prática em separado. Apesar de ter passado por um exigente processo de seleção que constava de inúmeras provas de teoria e solfejo, ela não relacionava esse conhecimento com o estudo do repertório. Também técnica

e interpretação não se misturavam e havia uma clara distinção entre "estudo" e "repertório".

"existia uma loja de música Chamada Carlos Wertz, na Rua da Carioca, onde eram vendidos pianos, músicas, e no segundo andar havia salinhas e a professora Arlete di Giovanni dava aulas lá. Então a minha formação foi o seguinte: eu fiz o Czerny, do número um ao número seis - com metrônomo. E eu tocava periodicamente para o Barrozo Neto. (...)

Fazendo Czerny e Hanon eu estava fazendo exercícios; trabalho duro. Isso entre meus oito e dez anos, entre o final da década de trinta e o princípio da década de quarenta. Então a ordem era a seguinte: primeiro você tinha que fazer os exercícios e depois as peças de que você gostava. E os exercícios com controle rigoroso de metrônomo, baixando o andamento, etc."

Para ingressar na Escola Nacional de Música, era necessário prestar uma série de exames. A preparação inicial de S.G. começou no Conservatório Brasileiro de Música, com a professora Alzira Amabile.

"Barroso Neto morreu e começou aquela história: a minha professora queria que eu fosse estudar com Tomás Terán, que era um professor ilustre. Mas a minha mãe achou que eu devia ter um diploma, então eu tinha que ir pra Escola Nacional de Música. (...)

Eu fui então pra Escola Nacional de Música, para a classe da professora Alzira Amabile. Mas antes disso eu estudei um ano, mais ou menos, no Conservatório Brasileiro de Música onde ela dava aulas também. Porque o sistema, antigamente, era assim: você tinha um "x" número de anos, que eu não sabia quantos eram, mas você prestava exame final de teoria e solfejo, uma vez de posse desse exame você podia entrar para o curso geral. Curso geral correspondia mais ou menos aos quinto e sexto anos, que não eram por regime

de créditos, era um regime seriado, por séries. Depois você passava para o curso superior, equivalentes aos sétimo e oitavo anos.

Então você entrava para o Curso Geral, onde você tinha harmonia, análise, história da música, tinha acústica. No Curso Superior, você continuava tendo harmonia, análise, pedagogia, e aí então eu tive um grande e ilustríssimo professor, que foi o professor Sá Pereira. Então eu tive que me preparar para entrar na Escola Nacional de Música. Eu fiz o exame final de teoria, que não era brincadeira: você fazia um ditado polifônico - eu cheguei a fazer ditado de fuguetas de Bach, você fazia um ditado harmônico, você fazia um solfejo transpositor, passando por todas as claves, e fora todos os exercícios sobre série harmônica, sobre encadeamento, enfim, era muito puxado."

No entanto, todo esse conhecimento servia a um único fim: formar intérpretes solistas. Todo o aprendizado teórico, apesar de "puxado" e trabalhoso, tinha na prática uma importância secundária em relação ao estudo instrumental, ao estudo do repertório. Para o intérprete erudito em geral, a integração entre teoria e prática se restringe à leitura do texto musical. Leitura no sentido mais imediato, pois o processo de interpretação em si, o conhecimento mais profundo da obra é tratado de uma forma bastante emocional e intuitiva.

Esse posicionamento diante da obra traz em si uma terrível contradição: de um lado o intérprete trabalha a parte teórica de uma forma absolutamente racional, não empírica, não intuitiva, até mesmo não musical; do outro, deixa a interpretação emergir do subconsciente, sem procurar a compreensão racional da estrutura da obra, ficando à mercê do texto musical e preso a uma visão literal desse mesmo texto.

É o que atesta a própria S.G. em relação à aplicabilidade dos conhecimentos teóricos ao estudo do repertório:

"Do ponto de vista de certos conhecimentos, da harmonia por exemplo, havia um divórcio. Agora, a ornamentação era útil. Se você pensa num estudo de intervalos, e de tonalidades, essas coisas, isso tem uma aplicação imediata no que você está fazendo. Até, de uma certa maneira muito primária, também tinha relação o fato de você estar estudando os acordes e você fazer, por exemplo, arpejos. Em todas as invenções você faz acordes: você faz tríades, depois faz sétimas dominantes, depois faz sétimas diminutas, depois sétima sensível. O mínimo de conhecimento sobre esses acordes você já tem. Mas isso é uma coisa muito elementar, não é?"

Enfim, podemos afirmar que o aluno de piano com uma experiência exclusivamente acadêmica não vê a si próprio como músico e sim como "solista". Como já havia ressaltado anteriormente Heitor Alimonda, o piano sempre foi tratado de uma forma unilateral e S.G. reforça essa afirmação quando diz que *"Do ponto de vista de como se via o músico, nós éramos preparados para sermos solistas. Quando muito, cameristas, como decorrência de sermos solistas. Tem muito disso ainda hoje."*

Dentro de horizontes tão estreitos, o músico acadêmico encontra dificuldade a aceitar a multiplicidade de caminhos pelos quais um músico pode enveredar. Uma série de preconceitos estilísticos separam o músico erudito do músico popular, distanciam seus universos a ponto de eles não enxergarem um ao outro como músicos.

Também é S.G. quem confirma:

"Ninguém pensava em tocar de ouvido. Tocava de ouvido quem queria. Mas não se pensava nisso. Até dizia-se:

-"Não toque de ouvido porque estraga."

Estraga não sei o quê. Eu nem me lembro de pessoas tocando de ouvido à minha volta.

Havia um completo divórcio entre a música erudita e a popular. Em casa eu só ouvia música erudita. Havia uma barreira. Até do ponto de vista social, a condição do músico popular era muito diferente do músico de hoje."

Talvez essa crítica não fosse tão válida num outro contexto social; apenas não podemos nos esquecer de que estamos no Brasil - um país com uma enorme riqueza musical, folclórica, popular - e nos dedicarmos em tempo integral a sonhar como seria bom se fôssemos europeus...

Eça de Queirós, numa carta a Eduardo Prado, faz a crítica daquilo que ele viu quando esteve no Brasil. E desaprova exatamente esse hábito nosso de negligenciar o que é nacional em favor do estrangeiro. A carta é datada de 1888.

"Nos começos do século, há uns 55 anos, os brasileiros, livres dos seus dois males de mocidade, o ouro e o regime colonial, tiveram um momento único e de maravilhosa promessa. Povo curado, livre, forte, de novo em pleno viço, com tudo por criar no seu solo esplêndido, os brasileiros podiam nesse dia radiante fundar a civilização especial que lhes apetecesse, com o pleno desaforo com que um artista pode moldar o barro inerte que tem sobre a tripeça de trabalho, e fazer dele, à vontade, uma vasilha ou um deus. Não desejo ser irrespeitoso, caro Prado, mas tenho a impressão que o Brasil se decidiu pela vasilha."¹¹⁷

Mais adiante ele fala detalhadamente dessa impressão, descreve aquilo que o incomodou tão profundamente em sua visita à América:

"Apenas as naus do senhor D. João VI se tinham sumido nas névoas atlânticas, os brasileiros, senhores do Brasil, abandonaram os campos, correram a apinhar-se nas cidades e romperam a copiar tumultuariamente a nossa civilização européia, no que ela tinha de mais vistoso e copiável.(...)"

¹¹⁷QUEIROZ, Eça de. *Eça de Queirós-Júlio Pomar*. São Paulo, SP, Editora Giordano Ltda, 1996, p. 10 e 11

Percorri todo o Brasil à procura do *novo* e só encontrei o *velho*, o que já é velho há cem anos na nossa Europa - as nossas velhas idéias, os nossos velhos hábitos, as nossas velhas fórmulas, e tudo mais velho, gasto até ao fim, como inteiramente acabado pela viagem e pelo sol. Sabe o que me parecia, para resumir a minha impressão numa imagem material, como recomenda Buffon? Que por todo o Brasil se estendera um antigo e coçado tapete, feito com os remendos da civilização européia, e recobrimdo o tapete natural e fresco das relvas e das flores do solo..."¹¹⁸

É preciso levar em conta que o autor da carta esteve num Brasil diferente do atual em muitos aspectos. De lá para cá muita coisa mudou, a cultura popular hoje ocupa outro lugar, tem outro *status* no mercado e na sociedade.

Na academia, entretanto, as mudanças vêm ocorrendo muito lentamente. O compromisso com a tradição, com valores culturais elitistas impõem limites à formação e atuação do músico erudito pois ele simboliza um ideal, uma medida, um modelo que permanece imutável através dos tempos. Essa imutabilidade é justificada pela suposta superioridade do seu saber.

Colocando-se dessa forma, o saber erudito concede a si próprio e a mais ninguém o poder de julgamento acerca do valor das obras e das interpretações. Assim como existem compositores e obras consagrados, existem execuções dessas mesmas obras que são consagradas e elas servem de base para o julgamento de novas interpretações.

Mas, quando Pareyson pergunta:

"A obra de arte exige execução, mas qual? Existe apenas uma execução correta ou existem muitas execuções possíveis? E se são muitas, como é que pode acontecer que sua multiplicidade e diversidade não comprometa a unidade e identidade da obra executada?"¹¹⁹

¹¹⁸Ibidem, p. 17 e 25

¹¹⁹PAREYSON, Luigi. Op. Cit, p. 215

A resposta é com certeza mais simples do que parece. Como vimos antes, a interpretação é, entre outras coisas, a busca da lei de coerência interna da obra interpretada; é a compreensão (pelo intérprete) do objeto interpretado. Por isso, "(...) existe compreensão somente quando a obra se revelou em *sua* realidade, e a interpretação é válida se executa a obra como *ela mesma quer*."¹²⁰

Lembrando que a interpretação surge de uma interação entre o executante/leitor e a obra, lembramos também que a identidade da obra permanece imutável nas infinitas interpretações.

"Ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque a 'obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem'; e *infinitas* não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver, de pensar, de ser."¹²¹

Complementando esse pensamento:

"Como a natureza da interpretação consiste em declarar e desvelar aquilo que se interpreta e exprimir ao mesmo tempo a pessoa que interpreta, reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém simultaneamente a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis. Por um lado, trata-se sempre de exprimir e dar vida à obra assim como ela mesma quer e, pelo outro lado, é sempre novo e diferente o modo de exprimi-la e dar-lhe vida."¹²²

Ou seja, não há a possibilidade de manter uma tradição imutável, nem tampouco se pode ignorar a permanência da obra através da mutabilidade dos

¹²⁰Ibidem, p. 237

¹²¹ECO, Umberto. Op. Cit, p. 31

¹²²PAREYSON, Luigi. Op. Cit, p. 216

intérpretes. Isto é, não precisamos formar o intérprete exatamente como ele seria formado em 1800 para que ele possa, hoje, tocar uma obra dessa época. Ao contrário, a interpretação será tanto mais autêntica quanto ele trouxer consigo uma bagagem cultural fiel ao seu tempo, à sua realidade. Dentro dessa realidade e através dela ele fará, mais uma vez, a obra viver e permanecer.

"(...) aquilo que esperamos da multiplicidade das execuções de uma mesma obra não é que se efetue uma espécie de juízo mediante o qual se repudiam muitas interpretações diferentes para salvaguardar apenas a única correta, mas ver a própria obra viver única e idêntica em muitas das execuções que desejam exprimi-la e dar-lhe vida."¹²³

•ACADEMIA E MERCADO

Além de injustificável ideologicamente, o isolamento em que vive o músico acadêmico encontra uma objeção mais concreta: o mercado musical tem suas próprias regras e o seu dinamismo vai de encontro à rigidez acadêmica.

Acostumada com o ambiente acadêmico e, por isso mesmo, conhecendo de perto as dificuldades do músico erudito no Brasil, Saloméa Gandelman tem uma visão clara do problema:

"hoje em dia eu acho que existe uma mentalidade um pouco diferente onde o mercado influi muito. Porque o aluno que sai do bacharelado de piano nem sempre ou quase nunca pode ir pra fora estudar. Então ele tem que ter outras ferramentas de trabalho. Que ferramentas são essas?

Ele tem que ter uma boa leitura, pra poder ser um bom camerista, pra poder acompanhar cantores, ele tem que conhecer os procedimentos harmônicos da música popular, ele tem que saber improvisar, para no caso de

¹²³Ibidem, p. 219

ser chamado pra uma gravação ele poder trabalhar... Ele tem que ter uma preparação pedagógica, essa é uma falha séria do bacharelado, porque ele entra pra começar a fazer o bacharelado e já está dando aula. Ele não sabe nada nem pra ele mas já está dando aula. Então existem certos erros que se perpetuam e que não precisavam se perpetuar. Você não precisa aprender a ensinar a custo de seu aluno. Muita coisa você já deve ter aprendido antes de começar.

Um médico vai matar sei lá quantos pra aprender o que é que vai fazer? Literalmente, os professores de música matam muito do prazer musical, da inclinação natural do aluno. Realmente, hoje em dia você tem outras ferramentas, que na verdade não são outras, são as que eram antigamente. Ou você tem uma visão mais completa de música e da sua atuação ou você não sobrevive."

É natural que seja difícil para o músico acadêmico adaptar-se ao mercado, especialmente no Brasil, onde o consumo de música erudita é pouco significativo. Mas a própria academia tem dificuldade em absorver o contingente de músicos eruditos que se formam a cada ano. Por isso, Heitor Alimonda se considera cruel porém realista quando expõe a situação da seguinte forma a um jovem aluno:

"Outro dia chegou um rapaz talentosíssimo pra tocar pra mim. Sabe o que eu perguntei?

- "Sua Família pode te sustentar durante os próximos cinco anos?"

Eu não perguntei se ele era capaz de estudar, se gostava de música, era claro, estava tudo lá. Eu perguntei se a família dele podia sustentá-lo durante cinco anos. Você vê que é um absurdo, um negócio assassino que eu estou fazendo, de uma certa forma. Eu mesmo me pergunto como eu tenho coragem de fazer essa pergunta. Mas eu tenho que fazer essa pergunta, afinal ele vai

viver de quê? No meu tempo, uma das primeiras perguntas que aparecia era a seguinte: "Qual é o mercado de trabalho? Quantos pianistas podem tocar numa orquestra?" Isso quando eu comecei a querer ser alguma coisa através do piano. Cheguei aqui no Rio com quarenta reais no bolso. Pra ficar. Não posso reclamar, tive muita sorte, mas outros que chegaram comigo entraram pelo cano. Estou encontrando uma porção de antigos colegas que sumiram foram resolver a vida por outros caminhos. Nenhum professor hoje pode dizer assim:

- "Você vai ser pianista. Você vai ficar só estudando piano porque vai ser..."

Sei lá, inclusive. O que que é o maior pianista do mundo hoje em dia? Você não pode nem dizer isso mais. Antigamente você podia dizer que o grande pianista era aquele que arrasava multidões. Hoje, se você for considerar sucesso dentro desses padrões, quantas pessoas tinha quando você tocou pela última vez?"

Confirmamos então a idéia de que a formação do intérprete erudito é insuficiente e não se baseia em condições reais de atuação profissional, mas no ideal romântico de um músico que não faz nada além de estudar oito horas por dia e não merece preocupar-se com assuntos materiais. Esses assuntos, porém, acabam por impor-se e encontram um músico despreparado para solucioná-los. Na opinião de H.A. existem saídas, porém elas implicam no abandono da idéia básica e única de uma carreira de concertista internacional. Essa idéia deve deixar espaço para que outras possibilidades de realização, também no campo da música, possam ser almejadas; para tanto, o aluno de música precisa de um preparo mais objetivo e diversificado.

"Eu não sou otimista não. A não ser que a gente conseguisse um retorno ao sistema da renascença onde você ou tem um mecenas extraordinário ou você é um artifício. Você sabe consertar piano? É uma grande carreira. Falta

afinador de piano loucamente nessa cidade. Fazer um pouco de composição para atender a uma determinada demanda... O conceito de intérprete é que mudou completamente. Para nós, o intérprete hoje é aquele que tem um grande sucesso. No entanto qualquer um, você começando carreira ou fulano de tal que nunca vai tocar como o Nelson Freire, ele também é intérprete. Acho que essa palavra, intérprete, a gente não pode mais usar. A gente tem que dizer "aquele que é bom profissional na carreira de concertos". Porque você sabe que mesmo com talento, com isso, com aquilo, chega em algum lugar para tocar e não consegue nada. (...)

A amplitude de pensamento, isso é que é o importante. Eu sempre digo aos meus alunos: "O que é que você pode fazer com o piano e através do piano?" Não é só tocar piano, no sentido de "Vou ser pianista!" Não existe mais isso.

Se você sentar no piano pra ser concertista, se você não for concertista você está frito! Agora, se você sentar no piano pra ser um músico, ver tudo o que você pode fazer, é capaz de você chegar até mesmo a ser concertista. Mas eu não posso ter esse tipo de garantia."

•CARREIRA PROFISSIONAL

Como L. Carlos de Moura Castro ressaltou anteriormente, "o recital de piano está em decadência". No passado, quando a ascensão do pianista ainda não acontecia exclusivamente "por intermédio de organizações, de concertos e currículos e instituições e concursos", a estratificação social do intérprete obedecia a uma lógica imposta pelo mercado e pelo público; um público que, como vimos, tinha um envolvimento muito maior com o intérprete e que, por isso mesmo, tinha uma importante influência na sua carreira.

"Então, a Função Social do pianista mudou muito. Havia toda uma estrutura em que você tinha o grande intérprete, depois um certo número de intérpretes de boa qualidade internacionais, os intérpretes nacionais de primeira qualidade (um ou dois ou três de nível internacional) e depois disso então vinha uma série de pianistas bastante sólidos, nacionais ou locais; depois uma série de jovens, também reconhecida pelo público. Mas essas séries se faziam praticamente por acesso. Você passava de uma coisa a outra; de vez em quando havia um pulo um pouco mais rápido. Mas não havia essa confusão que é hoje: há uma "casta", digamos assim, de gente que tem os poucos concertos ditos de "alto nível", uma casta de "mandarins", e depois é uma espécie assim de uma mistura, de um "salve-se quem puder". Essa é a situação do mundo inteiro."

Curiosamente, nem mesmo esses "mandarins" têm prestígio bastante para dobrar as regras do mercado. São obrigados a aceitar o que lhes é imposto pelos agentes e empresários, a tocar tantas vezes quanto for preciso o mesmo repertório da mesma maneira, a curvar-se sob o peso dos interesses comerciais envolvidos nas apresentações.

"Hoje, quem aspira a ser um pianista dito "célebre", tem que se conformar com a história de que não há mais glória nenhuma nisso. Todo aquele aspecto romântico acabou completamente. O que existe, se você chegar no top da profissão, são bons cachês: você ganha bem. Mas, a tendência geral é "toque e vá embora". Não aborreça. Vá embora. Faça a sua obrigação, ganhe seu dinheiro e vá embora. E esse não é exatamente um ambiente que leve a um desenvolvimento artístico muito grande."

O músico e o público de hoje estão separados, ocupam pólos opostos na estrutura dos concertos; aqueles que têm o controle da situação (e portanto os maiores lucros) são justamente os intermediários, são os empresários que

manipulam o gosto do público e o teor do espetáculo. É por causa dessa estrutura hipertrofiada que os concertos de alto nível hoje são tão caros, ao alcance de tão poucos, enquanto que os concertos de pequeno vulto, com intérpretes em início de carreira, atraem tão pouco público e não dão retorno financeiro.

"Como o produto chamado concerto ficou muito caro, porque existem muitos intermediários no meio disso, ele precisa de uma "sponsorização" muito grande. Mas a sponsorização não é para pagar o músico, não; é para pagar às muitas pessoas que vivem disso. Por isso o produto se tornou cada vez mais caro, os cachês se tornaram cada vez maiores e cada vez mais, então, na mão de pouca gente. Ficou um jogo de prestígio que está começando a dar errado, porque, digamos, a ópera, se compreende que seja assim, porque a ópera não pode dar lucro; mas o concerto, não tem motivo nenhum para dar prejuízo tão grande.

O concerto, em princípio, deve ser proporcional à bilheteria. Apenas para coisas muito especiais, para coisas assim como por exemplo a recriação ou a criação de obras ou retomada de contato com obras que estão esquecidas, que são coisas que dão muito trabalho, aí se compreende uma sponsorização maior. Fora disso, não. Eu acho que o concerto devia ser proporcional à bilheteria. Acho que com isso os músicos ficariam dentro de um critério mais claro. A profissão naturalmente seria bastante mais pobre por algum tempo, mas seria mais clara."

Uma tendência promissora, embora ainda incipiente, remete-nos às sociedades musicais do séc. XIX (cujo papel foi discutido no primeiro capítulo dessa dissertação): são as associações de amadores de música que, a partir de um real interesse de um público que não tem poder aquisitivo para freqüentar as grandes salas de concerto, vêm realizando concertos de pequeno porte, dando

chance a músicos que ainda não participam do circuito das grandes salas. E como bem frisou M.C., não é nas salas de concerto das escolas e academias que o músico iniciante conquista seu público. Pois, embora a Universidade proporcione a oportunidade do aluno se apresentar, o público que comparece a essas apresentações não é o verdadeiro público. É um público composto de músicos, de estudantes, de pessoas com um interesse musical específico - na maior parte dos casos um interesse específico no aspecto técnico da performance.

"(...) o pianista de hoje tem ainda uma função social. Ele tem uma função dentro de comunidades pequenas também. A função do pianista não é somente tocar em grandes concertos. O pianista antigo sabia disso, sabia que para manter a atividade dele, para ter um público, ele tinha que tocar em salões. Hoje, como os salões não existem, eu acho que nós temos que tocar nas pequenas salas de concerto de pequenas comunidades; e temos que tocar também onde se reúnem pessoas. Onde elas estão, tem que se fazer música. E todo mundo tem que ter o seu quinhão disso. Quer dizer, cada um contribui com o que tem. Naturalmente que para os mais jovens isso é uma excelente fonte de treinamento. (...)

Mas não é nas salas de concerto da escola. Porque, justamente, não é na escola que se vai mostrar quem se é. É fora da escola. Eu acho que não é nas salas de concerto das Universidades, é nas salas de concerto das pequenas associações de amadores de música. Isso agora existe no mundo inteiro, cada vez mais: as pessoas se reúnem, elas têm pouco dinheiro, elas pagam cachês pequenos, mas elas selecionam quem elas querem. Com isso eu acho que o mercado da música clássica vai se sanear bastante, eventualmente."

Esse ressurgimento dos concertos de menor porte em pequenas salas não implica no entanto no fim das grandes carreiras. O talento extraordinário

sempre terá seu lugar garantido nas grandes salas, o que deve acontecer é que os talentos medianos irão ocupar outros espaços mais de acordo com o sentido do seu trabalho.

"A situação não é tão negra quanto se pode pensar, porque ainda as grande carreiras não são dos virtuosos. São dos músicos.

Não há maneira de se sair disso. Hoje, por exemplo, Radu Lupu, Perahia, Pollini, Brendel, todos esses são músicos de primeira classe. Andras Schiff, Kristian Zimermann, são todos músicos de primeira classe. São eles que realmente dominam o mercado. E nem pode deixar de ser. Agora, o que existe é uma classe um pouco mais parasítica, assim em volta deles e que depois desaparece... Justamente porque não tem muita capacidade de manter uma atividade assim desse tipo.

(...) se você não tem uma coisa muito nova para dizer a respeito de Brahms, não é que você não deva tocar Brahms, mas você não deve tocar Brahms nas grandes salas de concerto. Você deve tocar Brahms em uma ajuda de musicoterapia, como ilustrações de música ao vivo para quem precisa disso, pras escolas, pra todo lugar. Quer dizer, uma função social mais clara. Sempre vai haver aquele talento excepcional, e esse será sempre o das grandes salas de concerto. Isso não vai acabar. Mas eu acredito, porém, que dentro de parâmetros um pouco diferentes."

Finalizando, M.C. deixa sua impressão sobre a situação atual do músico erudito e sobre as perspectivas futuras da profissão:

"(...) ainda existe uma necessidade muito grande de música erudita, no mundo inteiro. Por isso ela vai sobreviver e vai sobreviver porque existe a necessidade dela. As pessoas precisam disso pra viver. Eu não tenho nenhuma dúvida sobre isso. Agora, nós temos que nos preparar para o próximo século, não podemos continuar a repetir cegamente o que se fez até agora."

CONCLUSÃO

Vimos como o piano, desde o momento em que foi introduzido no Brasil (na virada do século XVIII para o século XIX) até os dias de hoje, tem tido uma importante participação na nossa cultura musical. Ele serviu, num primeiro momento, de instrumento musical doméstico: a burguesia brasileira, ainda nascente, tentava copiar em tudo os hábitos da sua antecessora européia e não podia portanto esquecer do piano, peça importante no mobiliário do lar burguês. Por ser "ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano"¹²⁴, o piano foi fundamental para a boa educação das moças de família e para a divulgação e popularização do repertório musical da época.

Sujeito ao repertório lírico, o repertório para piano continha inúmeros arranjos de temas de óperas e fantasias sobre motivos operísticos. A maior parte deste repertório vinha da Europa e constava de peças que faziam sucesso nos grandes centros, especialmente em Paris.

Em meados do século XIX, um acontecimento importante vem mudar a história do piano no Brasil. Pianistas estrangeiros já se apresentavam em território nacional, principalmente a partir da década de 1840, mas é em 1855 que se apresenta Sigismund Thalberg. Este virtuose chegou até nós como sendo o "rival de Liszt"¹²⁵. Seus recitais ocuparam as páginas de jornais e inspiraram os mais apaixonados comentários. Até essa época, nunca um pianista fora tão aclamado pelos brasileiros. O repertório dos concertos era todo

¹²⁴ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro-Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991, p. 12

¹²⁵ANDRADE, Ayres de. Op.Cit, V.I, p. 231

ele de autoria do próprio Thalberg e constava principalmente de fantasias sobre temas de óperas conhecidas.

Nas palavras de Ayres de Andrade, Thalberg deu início a uma importante mudança: "De simples instrumento de salão, o piano passa a ser objeto de atenção mais séria, mais rica de conseqüências artísticas."¹²⁶

Depois de Thalberg, outros pianistas alcançaram grande fama junto aos brasileiros, como foi o caso de Gottschalk e Arthur Napoleão. Eles vieram dar continuidade ao processo de legitimação do piano como instrumento de concerto.

Nas últimas décadas do século XIX observa-se uma valorização da música de origem germânica em detrimento da ópera italiana. Obedecendo a essa tendência (que tem origem na Europa e é seguida no Brasil), são redescobertas as obras dos grandes compositores do passado. Bach, Beethoven, Mozart estão agora presentes nos concertos promovidos pelas Sociedades Musicais. Essas sociedades foram extremamente importantes por promoverem concertos instrumentais numa época em que os músicos ainda não tinham espaço nas grandes salas. Aqueles que queriam apresentar-se deviam fazê-lo nos entreatos das óperas e das peças de teatro.

Até então, a composição fizera parte do trabalho do virtuose. Com a mudança no repertório, os instrumentistas vão aos poucos abandonando essa prática para executar cada vez mais música alheia. O refinamento da execução e a técnica do instrumentista são, cada vez mais, o principal objeto de interesse tanto da crítica como do público. Algumas sociedades, como é o caso do Club Beethoven, vangloriavam-se do alto nível musical dos seus concertos, dos quais não participavam músicos amadores.¹²⁷

¹²⁶Ibidem

¹²⁷MAGALDI, Cristina. Op. Cit, p. 67

Após a proclamação da República, a ópera entra em franco declínio: ela era um símbolo da Monarquia e o novo regime se identifica mais com a música sinfônica e com o repertório instrumental. O piano se beneficia dessa mudança e passa a desenvolver-se independentemente do canto.

O virtuose deixa de compor para tornar-se um intérprete cada vez mais especializado e o estudo da técnica instrumental sofre grandes avanços no início do século XX. A separação entre compositor e intérprete obedece a uma tendência de divisão e especialização do trabalho característica da sociedade moderna. O Positivismo, muito difundido entre os brasileiros, faz o elogio da técnica e propõe uma reestruturação da sociedade dentro de novas bases, fundadas no empirismo e na razão.

Nas primeiras décadas do século XX, inúmeros pianistas internacionais passam pelo Brasil em *tournées* e contam com um público numeroso e interessado. Multiplicam-se as escolas de piano nos grandes centros e pela primeira vez o Brasil produz pianistas de renome internacional, dentre os quais destacam-se Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. Já nessa época havia aqueles que se opunham a essa "pianolatria" que havia tomado conta das escolas de música brasileiras*. Mas era incontestável a força dessas escolas no panorama musical da época.

No segundo capítulo, as entrevistas vieram nos dar mais detalhes a respeito de alguns dos professores brasileiros que mais se destacaram na primeira metade deste século. A existência de um público interessado e participante revelou-se um aspecto fundamental na construção das carreiras dos pianistas dessa fase.

* Ver, no final do primeiro capítulo, citação de Mário de Andrade a respeito das escolas de piano em São Paulo.

Foi discutida a relação entre intérprete e compositor e a interdependência e complementaridade dessas atividades. A obra "Estética-teoria da formatividade" de Luigi Pareyson serviu de parâmetro para a análise da atividade do intérprete. Essa obra contém dois capítulos específicos sobre interpretação, nos quais se discute o processo interpretativo, as diferenças entre criação e interpretação, a função da crítica além de outros assuntos com estes relacionados.

A partir dessa leitura, confirmamos nossa hipótese inicial de que, para realizar uma boa interpretação, o intérprete precisa ter alguma experiência com o processo composicional. Pareyson afirma:

"Assim como o artista não pode produzir a obra a não ser tentando fazer possível o ponto de vista do leitor, da mesma forma o leitor, como se viu, não consegue executar a obra a não ser tentando colocar-se diante dela no ponto de vista do artista."¹²⁸

Essa hipótese foi reforçada por um outro aspecto, relacionado com a atuação profissional do pianista erudito no Brasil de hoje: vimos, a partir das entrevistas, como o mercado é um fator determinante na construção de uma carreira e como ele se encontra fechado, especialmente no Brasil, para o pianista erudito. O mercado musical brasileiro é regido pela música popular, a música erudita ocupando uma parcela pouco expressiva dele.

Os concertos capazes de reunir um público numeroso são aqueles dos virtuosos consagrados e mesmo assim, apenas em certas ocasiões. Os concertistas em início de carreira são ignorados pelo público até o dia em que conseguem vencer um concurso internacional de grande porte. Mesmo depois disso, passada a curiosidade inicial o pianista corre o risco de cair no

¹²⁸PAREYSON, Luigi. Op.Cit, p. 240

esquecimento, pois o público de hoje perdeu muito do envolvimento com a música erudita.

Por outro lado, a academia, que sempre deu suporte para a música erudita, vem passando por um verdadeiro processo de liquidação. Devido a uma série de motivos de ordem política e econômica, os professores atualmente ganham salários baixos, as bolsas de estudo são a cada ano em menor número e as universidades promovem cada vez menos eventos.

Por todas essas razões, concluímos que o pianista erudito deve estar preparado para buscar alternativas profissionais, deve considerar outras possibilidades de atuação que não sejam apenas a carreira de concertista internacional. Para que isso se torne viável, é preciso uma reformulação da formação do intérprete de piano, através da qual ele venha a se tornar um músico mais completo e versátil.

Diante das possibilidades de atuação que o mercado oferece, acreditamos que o pianista erudito deve voltar a trabalhar certas habilidades que foram negligenciadas desde que ele se tornou apenas intérprete. Habilidades como "tocar de ouvido", escrever música e fazer arranjos, que têm a ver com o conhecimento da linguagem musical e que hoje estão relegadas aos compositores em geral e também aos músicos de formação popular.

Acreditamos também que os instrumentistas, e não apenas os pianistas eruditos, carecem de uma formação pedagógica sólida. Uma vez que o ensino é muito pouco pensado e discutido, é comum os professores incorrerem em erros que, hoje em dia, seriam completamente desnecessários.

Escolhemos alguns trechos das entrevistas que nos dão uma idéia daquilo que os entrevistados nos disseram a respeito dessas questões:

Saloméa Gandelman:

"hoje em dia eu acho que existe uma mentalidade um pouco diferente onde o mercado influi muito. Porque o aluno que sai do bacharelado de piano nem sempre ou quase nunca pode ir pra fora estudar. Então ele tem que ter outras ferramentas de trabalho. Que ferramentas são essas?

Ele tem que ter uma boa leitura, pra poder ser um bom camerista, pra poder acompanhar cantores, ele tem que conhecer os procedimentos harmônicos da música popular, ele tem que saber improvisar, para no caso de ser chamado pra uma gravação ele poder trabalhar... Ele tem que ter uma preparação pedagógica, essa é uma falha séria do bacharelado, porque ele entra pra começar a fazer o bacharelado e já está dando aula. Ele não sabe nada nem pra ele mas já está dando aula. Então existem certos erros que se perpetuam e que não precisavam se perpetuar. Você não precisa aprender a ensinar a custa de seu aluno. Muita coisa você já deve ter aprendido antes de começar. "

Heitor Alimonda:

"A amplitude de pensamento, isso é que é o importante. Eu sempre digo aos meus alunos: "O que é que você pode fazer com o piano e através do piano?" Não é só tocar piano, no sentido de "Vou ser Pianista!" Não existe mais isso.

Se você sentar no piano pra ser concertista, se você não for concertista você está frito! Agora, se você sentar no piano pra ser um músico, ver tudo o que você pode fazer, é capaz de você chegar até mesmo a ser concertista. Mas eu não posso ter esse tipo de garantia."

Luis Carlos de Moura Castro:

" Quanto ao futuro, o que eu vejo, é que o pianista de amanhã terá que procurar caminhos novos Ele vai ter que se meter com musicoterapia - a musicoterapia hoje é um dos grandes campos abertos, um campo onde tem que se trabalhar com música "viva" - e portanto levar a música não apenas às salas de concerto, mas a muitos outros lugares e pensar na sua função. (...) A função do pianista não é somente tocar em grandes concertos. O pianista antigo sabia disso, sabia que para manter a atividade dele, para ter um público, ele tinha que tocar em salões. Hoje, como os salões não existem, eu acho que nós temos que tocar nas pequenas salas de concerto de pequenas comunidades; e temos que tocar também onde se reúnem pessoas. Onde elas estão, tem que se fazer música."

Não tivemos a pretensão de alcançar conclusões definitivas e, menos ainda, de esgotar o assunto. Encaramos esta pesquisa como uma contribuição para a discussão dos problemas relativos ao pianista erudito brasileiro e esperamos que mais trabalhos venham enriquecer este debate, com outros pontos de vista, outras informações, outras abordagens.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Francisco. *História da Sociedade Brasileira*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1985

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967, 2 v.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro-Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991

ASSIS, Machado de. *Obras Completas. Um Homem Célebre*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, W.M. Jackson Inc. Editôres, 1955, 30 v.

BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma* .19.ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996

COMTE, Auguste. *Cathéchisme Positiviste*. 2.ed. Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1874

CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia Della Musica nel Brasile - Dai tempi coloniali ai nostri giorni (1545-1925)*. Milano, Fratelli Riccioni, 1926

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga - Uma História de Vida*. Rio de Janeiro, Codecri, 1984

ECO, Umberto. *A definição da Arte*. Rio de Janeiro, RJ, Elfos Ed, 1995

ENCYCLOPÉDIE ALPHABÉTIQUE LAROUSSE, Paris, Librairie Larousse, 1977

FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996

FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. *História Social do Piano - Nacionalismo/Modernismo- Rio de Janeiro 1808/1922*. Tese de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996

MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese de Doutorado, UCLA (University of California), 1994

MARCONI, Marina de Andrade e Lakatos, Eva M^a. *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo, Ed. Atlas, 1990

MURICY, Katia. *A Razão Cética : Machado de Assis e as Questões de Seu Tempo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988

NIETZSCHE, Friederich. *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida - Segunda Considerações Intempestivas*. _____

PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1993

QUEIROS, Eça de. *Eça de Queirós-Júlio Pomar*. São Paulo, SP, Editora Giordano Ltda, 1996

SIQUEIRA, Baptista. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira*. Rio de Janeiro, 1967

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, EDUSP, 1995