

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A INTERPRETAÇÃO DO 1º MOVIMENTO DO DUO PARA OBOÉ E FAGOTE DE VILLA-LOBOS, BASEADAS EM ENTREVISTA COM NOEL DEVOS.

Luis Carlos Justi

**Resumo:** O fagotista Noel Devos chegou ao Brasil em 1952. Apaixonado de primeira hora pela música brasileira, teve imediatamente contato com os principais compositores brasileiros então no Rio de Janeiro, entre outros, com Heitor Villa-Lobos e, sobretudo, criou estreitos laços de amizade com Arminda Villa-Lobos, segunda esposa do compositor, e fundadora do Museu Villa-Lobos. Dessa relação surgiu uma convivência com o compositor e com “Mindinha” que torna Devos, hoje, uma fonte primária de informações a respeito da interpretação da obra de Villa-Lobos, sobretudo a camerística. Através de uma entrevista dada em sua casa no bairro do Catete, Devos me passou informações que acredito serem fundamentais para a compreensão do pensamento musical de Villa-Lobos. Muitas das minhas decisões interpretativas foram tomadas a partir destas informações, seguro de estar sendo coerente com a idéia original do compositor.

**Abstract:** *The bassoonist Noel Devos arrived in Brazil in 1952. His love of Brazilian music led him immediately to contact the most important Brazilian composers, at that time living in Rio de Janeiro, among them Heitor Villa-Lobos. Devos developed a close friendship with Heitor and his wife Arminda Villa-Lobos. This relationship gave Devos authority to speak about Villa-Lobos and his chamber music. In an interview at his apartment in Catete, Devos gave me some information about Villa-Lobos composing procedure and ideas, that I consider very important to understand the composer's musical meaning. Many of my interpretative decisions were made based on such information, which made me confident of playing in line with the original ideas of the composer.*

### O entrevistado

O fagotista Noel Louis Leon Devos chegou ao Rio de Janeiro em 1952, trazido pelo maestro Eleazar de Carvalho, na época regente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Músico apaixonado pelo Brasil e pela sua música, casou-se com a violoncelista Ana Bezerra (Nani Devos) que, nascida no Rio Grande do Norte, também veio para o Rio de Janeiro e foi, até sua morte, musicista da Orquestra do Theatro Municipal.

Devos, como é carinhosamente conhecido e chamado pelos músicos, sempre foi um dos maiores defensores e intérpretes da música de concerto brasileira. Conviveu com muitos dos mais importantes compositores

nacionais, como Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri, Guerra-Peixe, que lhe dedicaram inúmeras obras. O Prof. Devos é hoje uma fonte viva de informações importantíssimas sobre estes compositores, suas obras, seus estilos e pensamentos musicais. Foi pensando na importância de seu testemunho sobre a obra de câmara para sopros de Villa-Lobos que fizemos a entrevista apenas a este trabalho. Algumas declarações suas a respeito do pensamento musical de Villa-Lobos são imprescindíveis para corroborar decisões de ordem técnico-musicais visando a interpretação de obras do maior compositor brasileiro.

Escolhi alguns aspectos que podem ser vistos não somente no âmbito de sua citação, mas também transpostos e considerados para a interpretação de outras obras que guardem semelhança com aquela originalmente abordada.

Inicialmente, vamos ler parte do depoimento do fagotista a respeito das Bachianas nº 6:

“Devos - Depois que eu cheguei ao Brasil, a primeira vez que eu vi Villa-Lobos foi com a Odette<sup>1</sup>. A gente morava na mesma pensão, Odette e eu, e nós estávamos estudando a “Bachianas 6”<sup>2</sup> e a Odette queria tocar logo para o Villa-Lobos. Ele recebia as pessoas, não tinha nenhum problema em receber. Era muito receptivo, afável. Um dia ele nos recebeu na Avenida Pasteur, e ali estava a Mme. Gombard, não sei se você já ouviu falar dela. Dina Gombard, sua filha, era uma pianista excepcional, estudava em Paris, morava no apartamento da Odette em Paris e recebia muitas visitas de brasileiros. Foi assim que a Odette conheceu muitos brasileiros. O pai da Dina Gombarg fabricava e consertava pianos e eu mesmo tinha um piano dele. Mas voltando, fomos então para a casa do Villa-Lobos na Urca e quando chegamos lá, tinha a Mme. Gombarg, mais duas pessoas, Dona Arminda, e lá estava Villa-Lobos na mesa com uma partitura, escrevendo diretamente no papel, a tinta né!

Justi- Ele compunha diretamente na partitura em cima da mesa, a tinta?

---

<sup>1</sup> Odette Ernst Dias, flautista francesa, igualmente trazida pelo Mº Eleazar de Carvalho.

<sup>2</sup> Bachianas Brasileiras nº 6 para Flauta e Fagote, composta em 1938.

Devos- Sim. E ali estava ele falando com Dona Arminda e outra pessoa com ele, todos falando, fogo cruzado, a gente entrou e a Odette tocou um pouquinho para ele e tocamos o primeiro movimento porque a Odette não tinha ainda estudado o segundo. Villa-Lobos pensou que a gente ia tocar lá na França. Foi aí que ele falou o que para mim é uma frase chave para se compreender a música dele: - vocês se quiserem tocar para mim, devem sair, ir lá prá rua, embaixo da minha janela, e tocar como se fosse uma serenata. Mas vocês devem pensar que para tocar na França devem tocar mesmo tudo muito direitinho, todas as notas, porque os franceses vão olhar a partitura e não deixam passar nada. Eu acho isso uma frase chave em Villa-Lobos. Ele queria tudo certinho, mas a música mesmo não é só o que está escrito.

J- Isto significa que ele ouvia aquilo como uma seresta; que a idéia musical dele era a de uma seresta?

D- Exato. Já o segundo movimento é um “desafio” entre duas pessoas.

A informação contida neste trecho da entrevista, ou seja, na parte em que, de acordo com o depoimento do Prof. Devos, Villa-Lobos se refere ao primeiro movimento das Bachianas Brasileiras nº 6 para flauta e fagote como uma “seresta” ou “serenata” - a partitura original traz o primeiro movimento como *Ária (Choro)* e o segundo como *Fantasia (Allegro)* - é da maior importância para decisões interpretativas acerca do tempo, da métrica, e mesmo da articulação, tão diretamente relacionada à agógica. Sua observação a respeito do segundo movimento visto como um “desafio” entre os dois instrumentos igualmente dá subsídios a respeito de como deve ser vista sua interpretação.

No primeiro movimento, os agrupamentos longos, executados de modo tranqüilo, em *cantabile*, remetem a características das serenatas e que podem, portanto, ser tomadas como fio condutor do pensamento musical, ou seja, da interpretação daquele movimento.

Em seu Dicionário Musical Brasileiro<sup>3</sup>, Mário de Andrade cita Luciano Gallet: “a seresta” é o choro, com a mesma formação instrumental, ou diversa, acompanhando um cantor solista popular...”. E o mesmo Mario de Andrade cita outro autor, desta vez F. Marques, em *O Feiticeiro*, 1922, pg 121: “No silêncio

<sup>3</sup> Andrade, Mario de, *Dicionário Musical Brasileiro*, São Paulo: Ed. USP, 1989.

*da noite as coplas enternecidas voavam nos acordes soluçantes dos violões. As melancolias e saudades estendiam-se no aveludado dos bordões em tom menor.”* Ainda que julguemos apenas pitoresco o estilo literário melosamente sentimental, interessaram-me aqui especialmente as “qualidades”, os caracteres ou afetos citados como pertencentes à seresta, que pela pertinência podem e devem ser levados em conta para a interpretação das Bachianas nº 6 (acordes soluçantes, melancolias, saudades).

Tendo em mente as palavras do Prof. Devos a respeito desta obra, assim como é fundamental levarmos em conta as características das serestas para entendermos musicalmente o primeiro movimento desta obra, devemos procurar incorporar as características do “desafio”<sup>4</sup> ao seu segundo movimento.

Existe ainda uma declaração contida na entrevista do Prof. Devos que me parece de fundamental importância: ao comentar outra obra de Villa-Lobos, a *Ciranda das Sete Notas* (RJ, 1933) para fagote e orquestra de cordas, Devos fala sobre a imprecisão do texto musical publicado, Transcrevo aqui o trecho:

“Justi - E em relação aos andamentos, Devos, Villa-Lobos falava alguma coisa?

Devos - Isso aí é realmente um problema, o andamento. Nessa ciranda, por exemplo, ele escreveu no final – cantando – onde aparece um tema meio “bachiano”, e antes disso tem diversos episódios, sobretudo um - uma espécie de valsa (metrônomo = 136), “piú mosso”, e em seguida aparece “cantando” (metrônomo = 80) interessante, e depois desse motivo a 80, vem uma dança portuguesa, né, uma *Ronde*, com a indicação de Menos, e acaba ficando muito lento. Quando eu toquei, ele me interrompeu veementemente e disse: - Não, isso aí é alegre não triste, é o mesmo tempo. É porque eles se esqueceram que este Menos se refere ao Piú Mosso anterior e não ao Tempo anterior. Realmente é muito melhor mais rápido. Eu mandei então uma carta explicando à Editora e aos que gravaram isso, inclusive ao Milan Turkovic<sup>5</sup> que também toca assim lento.

---

<sup>4</sup> Desafio: “canto popular principalmente no Nordeste, onde é conhecido como cantoria, porfia ou peleja. Consiste essencialmente num torneio poético em que dois cantadores medem seus talentos de improvisação, a que o outro deve responder com presteza, dentro das perguntas feitas ou do assunto proposto.” Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. Art Editora, São Paulo, 1977.

<sup>5</sup> Milan Turkovic, primeiro fagotista da Orquestra Filarmonica de Viena.

Porque eles obedecem, naturalmente, ao que está escrito. Só que está errado. O próprio Villa disse que na editora (Ed. Max Eschig, Paris) eles não quiseram corrigir porque já estava impresso. Aí tem de corrigir, ele disse, mas eles não corrigiram. Engraçado, eles não terem interesse em fazer certo. Você até pode tentar fazer isso!”

Eis aí um exemplo em que, sem a consulta à fonte primária, no caso o próprio compositor, jamais se poderia saber que o pensamento musical do autor era outro que não o impresso, ainda mais porque a publicação da obra data de um período em que o compositor estava vivo e poderia perfeitamente ter protestado ou insistido em corrigir o erro!

Em que medida a discordância do intérprete em relação ao texto dá a ele a liberdade de alterá-lo, é uma questão das mais importantes para a interpretação. Penso que, se o intérprete consegue ver no texto musical uma referência a um conhecimento musical que possa ter servido de inspiração ao compositor (vamos nos lembrar aqui da *seresta* e do *desafio* nas Bachianas nº 6) ele pode sem dúvida fazer alterações no tempo (andamento) e nas articulações (ligaduras, qualidades da emissão e da duração das notas) para melhor expressar aquela idéia musical em sua interpretação. Não se trata de trair o texto musical, mas sim de justificar com seu conhecimento musical qualquer eventual alteração.

Cabe aqui uma pequena digressão: nem sempre a denominação “andamento”, ou “tempo” fica perfeitamente clara. De acordo com o *Der Musik Brockhaus* (Ed. Schott, 1982), tempo é a velocidade com que as notas (durações) de uma música se sucedem; é dado pela medida de tempo que determina o valor da nota musical tomada como unidade.<sup>6</sup>

Todavia, o andamento não pode ser visto como medida exclusivamente mecânica. Muito pelo contrário, é componente intrínseco da música, e, como tal, essencial à prática interpretativa, o que exclui a exatidão matemática pressuposta quando da fixação do tempo metronômico. Também não podemos ignorar as limitações impostas pela própria notação musical, que apesar de ser um sistema extremamente efetivo, certamente não consegue comunicar todas as nuances possíveis de uma obra musical. Segundo David Cope “muitos chegam a pensar que as restrições advindas da prática habitual

---

<sup>6</sup> *Tempo ist die Geschwindigkeit eines musikalischen ablaufs; sie ergibt sich aus dem Zeitmass, das die Dauer der Notenwerte bestimmt.* p. 595.

de notação musical tem acabado por excluir artificialmente muitas idéias musicais.<sup>7</sup>

Na música ocidental, do final da Idade Média ao século XX, as frases musicais são organizadas, normalmente, em seqüências de pulsações regulares, com subdivisões também regulares (binárias ou ternárias). À velocidade dessas pulsações é que se convencionou chamar de andamento ou tempo.

Com a invenção do metrônomo pelo fabricante de instrumentos Johann Nepomuk Mälzel em 1815 ou 1816 (há controvérsias a respeito: o inventor teria sido Stöckel, e Mälzel teria apenas aperfeiçoado o instrumento), teve início uma discussão a respeito da efetividade do uso da indicação metronômica, que se arrastou por longos anos. Ludwig van Beethoven foi o primeiro compositor a utilizar o instrumento para a fixação do tempo musical em suas composições. MM = 60, significa, hoje, que a unidade de tempo do compasso em que foi escrita a música dura 1/60 de minuto, ou, no caso, 1 segundo, de acordo com o metrônomo de Mälzel. Existem, entretanto, teorias que afirmam que Mälzel não teria tomado o minuto como referência para a divisão do metrônomo, de tal modo que a execução de uma peça de Beethoven, por exemplo, caso fosse tomada a anotação metronômica original ao pé da letra, seria rápida demais em relação ao que o compositor pensara naquela época.

Beethoven foi logo seguido por outros compositores como Robert Schumann, Max Reger, Claude Debussy e Igor Strawinsky. Por outro lado, grandes nomes como Johannes Brahms e Richard Wagner adotaram uma postura totalmente contrária à utilização da anotação metronômica. Nisso estavam apenas, eles também, seguindo uma tradição. Em sua tese *Em Busca de um Mundo Perdido*, Laura Rónai faz uma observação interessante:

[A partir do século XIX] aparelhos disciplinadores gozam de imenso sucesso. Em música, a adoção generalizada do metrônomo é um marco na nova relação do homem com a pulsação mecânica externa. É claro que antes do século XIX aparelhos semelhantes ao metrônomo já haviam sido cogitados, mas nunca haviam encontrado recepção calorosa por parte dos músicos. Marin Mersenne (1636-7: *Des instruments a cordes*, iii, §18), ainda no século XVII, fez uma descrição detalhada de um pêndulo a ser usado na prática musical.

---

<sup>7</sup> *Restrictions posed by common-practice notation have, some feel, artificially excluded many musical ideas. Cope, David. Techniques of the Contemporary Composer. New York: Schirmer Books, 1997.*

Sugeriu até que este seria útil para um compositor que fosse remeter sua música para países distantes como a China, e que desta forma poderia indicar o andamento desejado. Porém, como bem observa o Grove: “Sua discussão repetitiva e desmiolada não teve qualquer impacto aparente num mundo que não sentia a menor necessidade de comunicar música para a China; e havia ainda a implicação de que a flexibilidade de andamentos na execução da época faria com que fossem necessários diferentes pêndulos durante o decorrer de uma única peça.” (p.72)<sup>8</sup>

Duas correntes, portanto, discutem até hoje a eficácia das indicações metronômicas. Os representantes da corrente a favor da indicação defendem a exatidão da transmissão da idéia original do compositor em relação ao tempo imaginado para a obra. A indicação dá ao intérprete a precisa dimensão da velocidade em que a música deve ser executada (segundo a idéia do autor da obra). Os favoráveis à idéia oposta, da não fixação de tempo metronômico, defendem o princípio da impossibilidade de se fixar matematicamente uma idéia que, por ser musical, depende, entre outras coisas, da imponderabilidade do momento em que é recriada, das circunstâncias que a inspiram, no instante exato da execução, a sua interpretação, além de fatores extra-musicais, como a própria acústica do local em que a interpretação se desenrola<sup>9</sup>. Fixar um tempo seria, portanto, um ato cerceador da liberdade interpretativa.

Acredito que a anotação metronômica é importante, mas não fundamental, e não deve ser tomada como imutável verdade estabelecida, mas antes como sugestão do autor, de um tempo aproximado através do qual, da melhor maneira possível, se chegaria à sua idéia ou concepção musical. Assim como os termos indicativos de andamento (*Allegro*, *Andante*, *Presto*, etc...) seriam muito mais uma referência ao caráter desejado pelo compositor do que a uma velocidade absoluta. Em favor desta minha posição, gostaria de invocar o próprio Villa-Lobos, que como acabamos de

---

<sup>8</sup> Rónai, Laura. *Em Busca de um Mundo Perdido*, tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

<sup>9</sup> Um exemplo típico: em ambiente muito seco, ou com grande quantidade de materiais que absorvem o som, tais como tapetes ou cortinas, execuções lentas em demasia poderão fazer as frases soarem desconectadas, sem cor e sem nexos. Já num ambiente com acústica muito viva, tal como uma igreja, se uma obra musical for tocada muito rápido, soará “embolada”, confusa. Assim uma única sugestão metronômica não poderá jamais funcionar igualmente bem nas duas situações.

ver, sabia muito bem que havia um erro na indicação de andamento da edição de sua obra, mas não se deu ao trabalho de corrigi-lo, pois provavelmente imaginava que o próprio intérprete - se fosse sagaz - perceberia a incoerência da indicação.

“Como seria possível expressar graficamente o valor do rubato – aquela indispensável liberdade rítmica que é para a música o que a respiração é para o organismo humano – e o sutil gosto com que ele deve ser aplicado aos diferentes estilos, autores e obras? Menos ainda poderia um sistema de sinais expressar a vida verdadeira da frase musical, em que cada nota tem um peso diferente, do ponto de partida ao repouso final, passando pelo ponto culminante; nem poderia indicar o peso respectivo dos vários planos verticais produzidos pelas linhas contrapontísticas e estruturas harmônicas; nem a qualidade variabilíssima do touché nos instrumentos de teclado, da vibração na voz e nos instrumentos de sopro...”<sup>10</sup>

Muitos compositores resolvem o impasse ao usar uma notação aproximativa - semínima em torno de 60 (vide exemplo 1) ou ainda estabelecendo uma flexibilidade - semínima entre 60 e 80 (vide exemplo 2), o que permite ao intérprete uma certa liberdade de escolha, sem a preocupação de estar traindo a intenção original do autor.



(Exemplo nº 1, Pequeno trecho de discurso para oboé solo, de Aylton Escobar):



(Exemplo nº 2, Ponteio e Dança para oboé solo, de José Alberto Kaplan):

<sup>10</sup> Magnani, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música.*, p.63



Da mesma maneira como na entrevista com o Prof. Devos surgiram afirmações essenciais no que diz respeito à liberdade de andamento que estaria implícita nas obras de Villa-Lobos, também foram abordadas questões fundamentais sobre flexibilidade de articulação em Mignone, e veremos que se aplica à articulação exatamente a mesma idéia de liberdade defendida quando se tratou do andamento.

Vejo a articulação como a “pronúncia” da música, a ligação ou separação de cada som, que acontece através da notação musical (como, por exemplo, o ponto ou o acento), ou ainda por expressões - normalmente italianas - como *staccato* (destacado), *legato* (ligado), *non legato* (não ligado, separado), *portato* (meio ligado) e assim por diante. Essas nuances são fundamentais para os diferentes instrumentos que as executam com diferentes arcadas, caso das cordas, dedilhados ou peso nas teclas, caso dos instrumentos de teclado e, no caso dos sopros, pela maneira de dirigir o sopro, duração das notas e a consoante pensada como o início do som.

O que é este processo a que chamamos de articulação? Trata-se de como as notas são conectadas – seja por som ou por silêncio. Sim, também por silêncio. Uma ligadura é o som que conecta notas de alturas diferentes. Silêncio é mais difícil de definir; não é suficiente dizer “ausência de música”, porque o silêncio entre as notas é tão importante para a expressão quanto o som das próprias notas: silêncio e notas são parceiros. Uma pausa é uma notação para o silêncio. Mas todas as notas não conectadas por som (i.e. *detaché*), notas *legato* e *staccato* são conectadas por silêncio: o problema é “quanto silêncio”. Charles Schlueter, em *Zen e a Arte do Trompete* (in Rónai, op. cit. p. 117).

No parágrafo abaixo, o Prof. Devos fala da alteração da articulação “pianística” da obra de Mignone para uma outra “fagotística” em prol da “linearidade” que a frase musical sugeria quando tocada pelo compositor ao piano e que refletia sua vontade musical. E o compositor, mesmo sendo exigente, concordou com a alteração porque seu pensamento musical permanecia claro em uma nova versão.

Devos - É como a sonata que ele escreveu para fagote solo. Eu falo sempre das coisas que eu toco, porque conheço muito bem. Não quero falar das coisas que ele escreveu para piano, por exemplo. Eu pedi para ele escrever para fagote e piano, mas ele não quis, e essa *Sonata*, que é dodecafônica, tem no final um Rondó - (cantando o

rondó). Ele também escreveu sempre muitos estudos e isso é um pouco como um estudo, tecnicamente difícil. Ele me tocou a primeira vez no piano, muito rápido e eu, por imitação, botei umas articulações como ele havia feito no piano e que funcionavam ali, mas no fagote ficavam muito mal explicadas. Mas não estava dando certo então depois eu mudei e coloquei umas articulações que davam um balanço, explicavam melhor o texto musical e quando eu toquei para ele, ele achou melhor porque a idéia musical era a que ele queria, apesar da diferença da articulação. E olha que o Mignone era exigente, hein! Eu procurei fazer musicalmente a idéia linear que o piano dele me passava, e consegui isso com outra articulação, pois o fagote não é o piano!

Justi - Dessa nossa conversa eu posso entender então que, para os compositores que o Sr. conheceu, Mignone, Villa-Lobos, era muito mais importante transmitir a idéia musical que estava por trás da escrita do que os aspectos técnicos da própria escrita? Por exemplo, a articulação do Mignone que tornava o texto mais compreensível podia ser boa para o piano, mas para o fagote, uma modificação que tornasse o texto mais claro podia e devia ser feita, tanto que ele achou melhor?

Devos- Sobre a articulação, o Mignone, no *Concertino para Fagote e Orquestra*, por exemplo, quando ele me deu, ele botou tudo ligado. Veja o último movimento, por exemplo, onde tudo está ligado (aliás, no *Concertino para Clarineta e Orquestra* também, só que a clarineta tem uma agilidade que permite tocar como escrito, mas para o fagote...). Aí ele falou assim: - “você ajeite aí de uma maneira que fique artisticamente interessante”. Eu fiz uma articulação de chorinho (duas ligadas, duas separadas) e foi assim que ele editou.

Justi- Eu acho que isso é quase uma regra geral, não é? O compositor pode conhecer muito o instrumento, mas nunca conhecerá tanto quanto o músico instrumentista que o toca diariamente?

Devos – Eu acho que a interpretação tem a ver muito com essas coisas. Por exemplo, o Siqueira também escreveu umas coisas para a Orquestra Sinfônica Brasileira onde na maioria das vezes ele mesmo fazia metade do andamento previsto. E a gente não ia falar pra ele que ele estava fazendo isso né! A música era dele! Com o ensaio ele sentia que soava melhor no outro andamento e fazia assim.

Estes exemplos são, na verdade, contundentes quanto à relatividade da notação musical e à possibilidade de sua alteração, tendo sempre como condição *sine qua non* uma justificativa musical.

Realmente, não há intérprete sério que não se preocupe com a dicotomia liberdade/fidelidade que surge no decorrer da preparação de qualquer peça musical. O grande violoncelista brasileiro Aldo Parisot discute exatamente esta questão, em uma entrevista de abril de 2001:

“Quando um compositor cria uma obra de arte, minha função não é a de recriá-la, é a de tentar criar uma outra obra de arte ainda maior que aquela que o compositor escreveu.

Por exemplo, em 1959 me foi pedido para tocar o *Concerto de Hindemith* no *Carnegie Hall* com Hindemith regendo a Filarmônica de New York. Eu sabia quão dogmático Hindemith podia ser assim me assegurei de seguir sua partitura ao pé da letra, incluindo suas indicações metronômicas. Quando eu estava pronto meu empresário me disse que Hindemith gostaria de me ouvir tocar seu concerto bem antes da apresentação. Fui então para o seu quarto de hotel em Nova York e bati à porta. Quando ele abriu a porta eu pude ver pela sua expressão que ele se lembrou de uma nossa briga anterior em Yale. Ele me convidou a entrar e disse “Parisot, toque meu concerto”. Então eu me coloquei frente a ele toquei todo o concerto, olhando-o enquanto ele regia. Quando terminamos, ele manteve a cabeça baixa, ainda olhando a partitura. Eu esperei bastante e finalmente perguntei: “Sr. Hindemith, o que o Sr. acha?” Ele disse: “Parisot, você toca muito bem meu concerto. Você até respeita os dedilhados e arcadas de meu irmão que era violoncelista. Mas eu queria perguntar-lhe algo: “É essa a maneira como você sente minha música?” Eu respondi:” De maneira nenhuma. Eu só estava tentando obedecer àquilo que o Sr. escreveu.”

Ele disse: “Muito bem, nós ainda temos dez dias. Por que você não volta daqui a alguns dias e o toca da maneira que você realmente quer?” Eu não podia acreditar em meus ouvidos. Felizmente, eu tinha o hábito de aprender uma peça de três ou quarto maneiras diferentes, assim não entrei em pânico.

Alguns dias depois, voltei e desta vez não me voltei para ele, deixando-o agora me acompanhar e toquei o concerto como eu realmente queria. Pus um rubato aqui e ali, toquei um pouco mais lento em outros lugares, e quando terminei ele me disse: “Bravo, Parisot!”

O que eu estou dizendo é que as notas escritas são somente o início, porque é impossível transmitir uma visão artística e sentimentos a outro ser humano através de notas num papel, ou mesmo de pessoa a pessoa.

Lembro-me que ouvi Fritz Kreisler tocar a Sonata Kreutzer dois dias seguidos. Um dos concertos foi no *Carnegie Hall* e o outro na *Brooklyn Academy*. As interpretações foram tão diferentes como se duas pessoas diferentes tivessem tocado, e ainda assim ambas foram magníficas. Estou seguro que Kreisler respeitava Beethoven tanto quanto qualquer outro, mas não deixava o respeito tornar-se uma prisão artística. Temos de honrar também nossa própria originalidade”.<sup>11</sup>

As obras citadas por Devos foram escritas para fagote, mas existe uma analogia óbvia que serve para todos os sopros, e mais particularmente para o oboé, igualmente um instrumento de palheta dupla. Para isso, embora de

---

<sup>11</sup> Fonte: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/parisot.htm> em 05 de abril de 2001. When a composer creates a masterpiece, my job is not to recreate it; it's to try to create another masterpiece even greater than what the composer wrote For example, in 1959 I was asked to play the Hindemith Concerto in Carnegie Hall with Hindemith conducting the New York Philharmonic. I knew how dogmatic Hindemith could be so I made sure that I followed his score to the letter, including his metronome indications. When I was ready my manager told me that Hindemith wanted to hear me play his concerto well before the concert. So I went to Hindemith's hotel room in New York and knocked on the door. When he opened the door I could tell by his \_expression that he remembered our fight back at Yale. Then he invited me in and said, "Parisot, play my concerto." I then played the whole concerto, facing him while he conducted. When we finished, he kept his head down, still looking at the score. I waited a bit too long, and finally asked, "Mr. Hindemith, what did you think?" He said, "Parisot, you play my concerto very well. You even respect the fingerings and bowings of my brother, who was a cellist. But I'd like to ask you one question. Is that the way you *feel* my music?" I replied, "Not at all! I was just trying to obey what you wrote." He said, "Okay, we still have ten days. Why don't you come back in a few days and play it the way you really want to?" I couldn't believe my ears! Fortunately, I had the habit of learning a piece in three or four different ways, so I didn't panic. A few days later I returned and this time I turned away from him, letting him follow *me* this time, and I played the concerto how I really wanted to. I put in a rubato here and there, took a little more time in other places, and when I finished, he said, "Bravo, Parisot!"

So what I'm saying is that the written notes are just the beginning, because it's impossible to transmit one's artistic vision and feelings to another human being through notes on a page, or even person-to-person. I am reminded of the time I heard Fritz Kreisler play the *Kreutzer Sonata* two days in a row. One concert was in Carnegie Hall and the other was at the Brooklyn Academy. The interpretations were so different that it was as if two different people had played, and yet both were magnificent. I'm sure Kreisler respected Beethoven as much as anybody else, but he didn't let his respect become an artistic prison. We must also honor our own uniqueness.

linguagem musical diferente das *Bachianas nº 6* (1938) para flauta e fagote, o *Duo para Oboé e Fagote* (1957) de Villa-Lobos se apresenta como exemplo magnífico.

No caso do Duo para Oboé e Fagote, obra bastante difícil do ponto de vista da técnica da execução, vários “perigos” rondam os intérpretes que acreditam na obediência cega (aqui talvez deveríamos dizer “surda”...) às indicações do texto musical. Consideremos algumas dessas armadilhas: logo no início da peça os músicos se deparam com uma notação metronômica de semínima igual a 132, e indicação de andamento *Allegro*. A se tomar ao pé da letra essa notação de metrônomo, todo o primeiro movimento corre o sério risco de se transformar em um estudo de técnica para dois instrumentos e a expressão fica seriamente ameaçada na opção pela velocidade. Ao contrário, uma sugestão metronômica de semínima em torno de 120, por exemplo, tornará possível não somente uma execução mais limpa, como aumentará muito as possibilidades de expressão dos diferentes trechos que se apresentam.

Parece-me que o compositor, caso quisesse realmente optar pela velocidade, mais do que pelo caráter, teria determinado mais apropriadamente um andamento *Vivo*, ou ainda *Vivace*, que traduziria muito melhor o “espírito” de algo muito agitado, independentemente mesmo da notação metronômica. *Allegro*, a nosso ver, é um andamento muito mais maleável (entre rápido e andado) do que *Vivo* ou *Vivace*, que deixam pouco lugar para dúvidas.

Assim, vejamos, por exemplo, um pequeno episódio, do início do primeiro movimento até o compasso de número 20. Inicia-se em *Forte* e com acentos, tendo logo em seguida no terceiro compasso do fagote e no quarto compasso do oboé uma figura rítmica ascendente que demonstra claramente um sentimento impetuoso e viril. A partir do oitavo compasso, apresenta figuras rítmicas paralelas descendentes que, atingindo o compasso 13 se transformam em algo muito mais maleável e *cantabile*, longe do caráter rítmico e impetuoso do início, estabelecendo um verdadeiro contraponto àquela idéia musical inicial. Parece-me muito acertado executar um ligeiro decrescendo ao longo da seqüência descendente para chegarmos a um *piano* no compasso 13, de expressão delicada e sutil, incompatível com o forte acentuado do início

Vejamos o exemplo no original:



Evidentemente não existe uma verdade em música, e quantos intérpretes se aventurarem na execução do *Duo*, tantas serão as visões a respeito da música. E exatamente aí reside a beleza da atividade musical. E realmente, quando se fala em interpretação, parece-me que a única coisa inaceitável é não se conferir absolutamente qualquer significado musical/expressivo à obra. Essa é afinal de contas, a essência do que chamo interpretação.

Não obrigatoriamente, porém, a transposição da idéia musical para a performance implicará no reconhecimento por parte do intérprete, da idéia musical imaginada pelo compositor, e nem é esse o objetivo do intérprete. Sua meta deve ser sempre a de acrescentar sua própria idéia musical ao traduzir o texto do compositor. Nem há uma garantia de que o público ouvinte será receptivo àquela idéia imaginada pelo intérprete. Mas tampouco isso é essencial. O que não é desejável é que o ouvinte fique indiferente à obra de arte apresentada, seja por inaptidão do intérprete ou por sua inexpressividade. É esta justamente uma das grandes diferenças entre o intérprete e o simples executante musical: a comunicação expressiva. Como apontam, com muita perspicácia, Stanley e Sadie, no *Grove Dictionary of Music*:

Este conceito de Interpretação toma como ponto de partida a definição relevante do Oxford English Dictionary, “a execução de uma composição musical, segundo a nossa concepção da idéia do autor”. Normalmente porém, pode se estender, e de fato se estende

para além da concepção que o intérprete tem da idéia do autor e representa, isto sim, a própria idéia que o intérprete se faz da música, possivelmente incorporando compreensões daquilo que o intérprete toma como intrínseco na partitura, mas que também é a sua própria visão da melhor maneira de transmitir esta idéia para a platéia, numa performance específica, naquelas circunstâncias.<sup>12</sup>

Voltando ao exemplo dado acima, vamos vê-lo aqui novamente com as notações musicais na partitura que acrescentamos de modo a revelar nossas intenções musicais mais claramente. Vale lembrar que não se trata absolutamente de corrigir a partitura, ou de agregar algo a uma obra já composta e, por sinal, esplêndida em sua totalidade. Optamos aqui por duas ligaduras (compassos 3 do fagote e compasso 4 do oboé) para realçar a idéia de grupamento musical da figuração rítmica ascendente e para dar mais ênfase às últimas quatro semicolcheias do grupamento, conferindo-lhes força expressiva. Essa questão do grupamento das notas é fundamental para o intérprete na medida que, das diferentes maneiras de ver a seqüência destas notas (por exemplo, como *levar* do compasso seguinte) dependerá a compreensão mais ou menos clara do texto musical por parte dos ouvintes.<sup>13</sup>

Logo em seguida, acrescentei ainda o sinal de *diminuendo* a partir do compasso 8 e o *piano* a partir do compasso 13, como exemplos de uma visão da interpretação do texto musical que não trai a intenção do compositor. Ao contrário, sugeri uma linguagem expressiva e delicada para ter um contraste ao ímpeto dos agrupamentos de notas ascendentes em *forte* que dominavam o início da peça.

---

<sup>12</sup> This concept of interpretation takes as starting-point the relevant definition in the Oxford English Dictionary, 'the rendering of a musical composition, according to one's conception of the author's idea'. It however may, and normally does, extend beyond the interpreter's conception of the author's idea and represent, rather, the interpreter's own idea of the music, possibly embodying understandings of what is taken to be latent in the score but also his or her own view of the best way of conveying that idea, in a particular performance, to the audience in the circumstances of that performance. Grove online, verbete *Interpretation*, acessado em 3 de junho de 2006.

<sup>13</sup> Thurmond, James Morgan. *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*.

Vejamos o exemplo:

## DUO

HEITOR VILLA-LOBOS

The image shows a musical score for a duo by Heitor Villa-Lobos. The tempo is marked 'ALLEGRO' with a metronome marking of 122. The score is written for Oboe (Ob.) and Bassoon (Bsa.). The Oboe part is in the upper staves, and the Bassoon part is in the lower staves. The music is in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines.

O estudo de interpretação de uma obra deve seguir os caminhos da discussão de cada item considerado relevante pelo intérprete, para a tradução exata de seu ponto de vista sobre a expressão musical desejada. No caso de um duo, como a presente obra, a discussão se torna ainda mais fundamental, uma vez que a performance final será o resultado de um amálgama das duas visões criativas dos músicos envolvidos. Não devemos nos esquecer também que um grande intérprete é aquele que consegue ser o meio de comunicação da obra de arte, um veículo a serviço da música.

“O grande intérprete é o que sabe desaparecer diante da obra, embora vivendo-a intensamente, isto é, colocando ao serviço dela todas as energias do espírito. Para conseguir tal resultado, o intérprete não pode entregar-se de corpo e alma à emoção; muito pelo contrário, deve manter-se lúcido na emoção, lembrando-se sempre de sua função de veículo – médium – na comunicação emotiva.”<sup>14</sup>

As peculiaridades do *Duo*, escrito à moda de uma invenção a duas vozes, são muitas e variadas. Uma delas, sobre a qual vale a pena chamar a atenção, acontece no compasso 33, no qual o fagote retoma seu motivo inicial e no qual, diferentemente do início, quando um estilo imitativo se evidenciava

<sup>14</sup> Magnani, Sergio op.cit., p.65



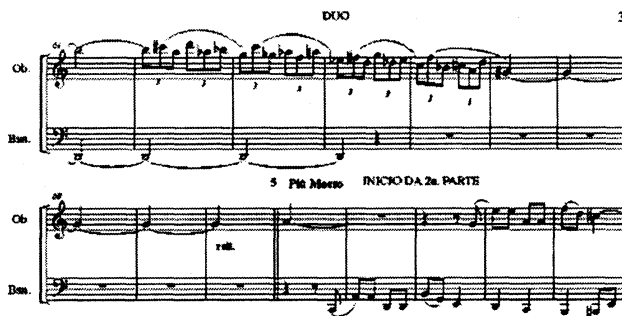
nas duas vozes, o oboé, após alcançar o fá e o mi agudos, inicia uma linha melódica bem peculiar a Villa-Lobos, ou seja, uma figuração rítmica tão típica em todas as obras do compositor que é como se ele assinasse desta maneira sua obra. Trata-se das quiálteras com 3 semínimas no lugar das 2 semínimas originais.

Todo este trecho ganha um sabor de canção seresteira na voz do oboé, fluindo sobre o motivo inicial do fagote, ritmicamente forte. Como sugestão de interpretação, resolvi tocar a voz do oboé sem grande rigor quanto ao ritmo, em contraponto à voz determinada expressa pelo fagote. Vem ainda reforçar esta minha visão interpretativa o fato de que o fagote volta ao motivo inicial na dinâmica de *f* enquanto o oboé mantém seu *p* anterior, indicativo do *cantabile* estabelecido anteriormente por esta dinâmica.

Vejamos o trecho:



Dividi o primeiro movimento do *Duo* em 4 partes e uma *coda*. A primeira parte vai do início do movimento ao compasso 71, alcançado por uma ponte feita pelo oboé ao estilo de uma *cadenza* que introduz o novo andamento *più mosso*.



Este *più mosso* sim deve ser rápido, dado o caráter agitado de todo o trecho, que chamarei aqui de segunda parte, e que vai até a volta ao *tempo primo* no compasso 123. Este caráter agitado é dado, por exemplo, pelos saltos na parte do oboé a partir do compasso 82, onde em uma escrita que poderia chamar de barroca, uma linha melódica ascendente se desenha nas

notas agudas e outra descendente nas graves, culminando no *ff* de ambos os instrumentos no compasso 95 e nos grandes saltos de décimas para o grave do fagote. Se a indicação metronômica inicial fosse aquela prevista pelo autor de semínima igual a 132, este *più mosso* teria de ser ainda mais rápido, um andamento por demais rápido, descaracterizando talvez o conjunto da obra e transformando o movimento, como disse, num árido estudo de técnica a dois.

5 Più Mosso INICIO DA 2ª PARTE

The musical score is for two instruments: Oboe (Ob.) and Bassoon (Bsn.). It is titled '5 Più Mosso INICIO DA 2ª PARTE'. The score is written in 2/4 time. The first system (measures 1-4) shows the Oboe playing a melodic line starting on G4, with a 'cresc.' marking. The Bassoon plays a supporting line. The second system (measures 5-8) continues the melodic development with slurs and accents. The third system (measures 9-12) shows a more complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The fourth system (measures 13-16) concludes with a 'diminuendo' marking for the Bassoon and a 'ff subito' marking for the Oboe.

A interrupção brusca deste espírito se dá no compasso 99, com o *pp* súbito nas duas vozes, o que justifica o contraste que recomendo, do compasso 101 em diante, em dinâmica de *p*, de um caráter tranqüilo e *cantabile*, o que de certa forma já é induzido pela escrita rítmica do fagote, agora em linha ascendente de semínimas, tercinas de semínimas e notas longas, até o *tempo primo* do compasso 123, onde se inicia a terceira parte, que é na verdade a reprise da primeira.

107 *Tranquilo e piano*

Ob.

Bsn.

111

Ob.

Bsn.

115 *A Tempo 1º* *Início da 3ª parte*

Ob.

Bsn.

A quarta parte inicia-se novamente com a mudança de andamento no compasso 171 onde temos o *Allegro Vivace*, na verdade uma ponte, com caráter de *cadenza* e de improviso, dado por ambos os instrumentos, e que leva à pequena coda no compasso 193. Esta divisão estrutura perfeitamente o movimento e dá ao intérprete uma visão mais clara do todo.

171 *Allegro vivace* *da Parte*

Ob.

Bsn.

175

Ob.

Bsn.

179

Ob.

Bsn.

DUO 7

Voltando um pouco atrás, a segunda parte traz novo andamento, *più mosso*, de caráter agitado e grande dificuldade técnica para o oboísta, mas de efeito vertiginoso. Aqui sim a indicação metronômica de semínima igual a 132 cabe perfeitamente, em que pese a dificuldade técnica, pois a expressão musical ganhará muito com um andamento rápido. No entanto, repito que a tomada desta indicação metronômica como andamento inicial levaria o *più mosso* fatalmente a um andamento por demais rápido, descaracterizando quiçá o conjunto da obra e acabando por transformar o movimento numa árida e deslegante exibição de técnica.

A terceira parte, como vimos, é a reprise da primeira em transposição de uma terça menor abaixo. Naturalmente e por uma questão de coerência aplicam-se aqui as dinâmicas e articulações da primeira parte.

A quarta parte é na verdade um encaminhamento para a *Coda*. Tem todo o sabor de improviso, tanto da parte do oboé como do fagote, e neste sentido deve ser tocada com a liberdade de tempo que induza o ouvinte a esta sensação.

Já a *Coda* inicia-se com uma deliciosa melodia no oboé, acompanhada em colcheias pelo fagote à imitação de um baixo de violão (compassos 193 a 207). Esta melodia é bruscamente interrompida por citações do motivo inicial, forte e acentuado, que leva a um final glorioso em fortíssimo uníssono na nota dó.

A título de curiosidade, ainda gostaria aqui de transcrever o pensamento do Prof. Devos em relação à frequência com que Villa-Lobos costuma terminar suas obras na nota dó em uníssono.

Devos - Aliás essa é uma questão muito interessante do Dó final que Villa-Lobos faz em muitas obras. Eu até discuti muito esse negócio do Dó final mais tarde com a Dona Arminda. Como é uma coisa recorrente, esse Dó final, muita gente dizia: Ah! ele acaba sempre com o mesmo Dó. Mas com o Dó todo mundo “fica de acordo no final” (rindo).

J- Então o Dó é uma espécie de unificação, de entendimento?

D - É lógico, e de relaxamento, depois de tanta luta. Por exemplo, no *Quinteto Instrumental*, tem ali um trecho no final que é sempre dó bemol, dó maior, dó bemol, dó maior, é sempre uma luta danada entre estes tons tão próximos e tão distantes, e quando chega no fim essa tensão se desfaz completamente e termina docemente num único dó. Isso é psicológico!

Mais uma vez constato, portanto, que como já dizia o bardo, há muito mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia. Uma peça musical não é, nem jamais será apenas uma enorme seqüência de manchas pretas sobre o papel. A escrita jamais poderá dar conta da totalidade de uma obra musical, e nenhum sistema de notação inventado até hoje pode comunicar integralmente todas as sutilezas da mente. E é bom que assim seja: de outra forma correríamos o risco de sermos substituídos por máquinas, que facilmente decifram códigos e executam ordens. Mas que não conseguem reproduzir a flutuação das paixões e as ambigüidades das emoções do ser humano.

Quanto ao texto musical, o intérprete não só pode como deve proceder às adaptações e/ou modificações que possam melhor traduzir as idéias musicais do compositor, segundo sua própria concepção. Cada nova performance será fatalmente diferente da anterior e da próxima, pois, além do aspecto técnico que envolve cada apresentação, essa variedade é intrínseca à obra de arte, por ela tratar de imponderabilidades: sensações e sentimentos.

**Total da entrevista feita com o músico Noel Devos, Fagotista,  
em sua residência na Rua Silveira Martins, Catete,  
Rio de Janeiro, no dia 06 de agosto de 2005.**

Obs: a entrevista consta de duas fitas cassete de 60 minutos e, depois de transcrita, foi dada ao Professor para que a corrigisse, acrescentasse ou eliminasse o que não quisesse ver daquela forma. A seu pedido, omiti alguns nomes, corriji palavras ou concordâncias ou ainda a ordem de algumas frases para melhor compreensão do seu pensamento. Mantive o tom coloquial da conversa e mesmo erros de português que não afetam a compreensão da mensagem.

(J – Justi / D – Devos)

J – Devos, quando cheguei ao Rio de Janeiro em 1985, me lembro que o Sr. dava aqueles cursos sobre interpretação de Villa-Lobos.

D - É, durante dez anos, depois que Villa-Lobos morreu, e por obra de Dona Arminda Villa-Lobos, começamos com aqueles cursos de interpretação de música de câmara. Dona Arminda dizia que eu correspondia, musicalmente, exatamente ao pensamento do compositor e que cada curso meu passava aos alunos e músicos o que o Villa-Lobos falava da própria música.

J- Para mim foi importante, porque apesar de músico há algum tempo, aquele foi o primeiro contato que eu tive com a música de Villa-Lobos, quando pude toca-las, entendê-las; me lembro que nós fizemos o *Quinteto em forma de Choros*, o *Quarteto*, o *Sexteto Místico*...

D- E isso fez falta depois não é? Mindinha conseguiu mudar ali para a Rua Sorocaba<sup>15</sup> para a gente ter um pouco mais de facilidade, ter acesso mais fácil às coisas, porque antes a gente ficava sempre dependendo da abertura do auditório no Edifício da Imprensa, a gente não tinha todo o controle e na Rua Sorocaba a gente ficava independente. Então era possível fazer o que a gente queria e tudo ficava mais fácil. Infelizmente, logo depois ela “foi embora” e tudo acabou!

J- Mas esses cursos, é uma coisa que a gente deveria ressuscitar não é não?

D- Atualmente ali no Museu eles fazem, como me contava outro dia a Valdinha<sup>16</sup>, um trabalho muito interessante com os meninos, muitos carentes, que vêm de ônibus, não só para praticar Villa-Lobos, mas música de um modo geral. Aliás, a gente também não fazia só Villa-Lobos. Villa-Lobos era só digamos uma “desculpa” oficial, era a prioridade, pois afinal era o compositor que ficava no topo da pirâmide. Daí vinham todos os outros compositores brasileiros. Mas, voltando ao Museu dos dias de hoje, atualmente ali com os meninos, é mais uma formação musical de crianças. O que fazíamos antes era um trabalho com adultos, jovens profissionais e estudantes adiantados. O pessoal que vinha

---

<sup>15</sup> Hoje, sede do Museu Villa-Lobos, na Rua Sorocaba, em Botafogo, Rio de Janeiro.

<sup>16</sup> Valdinha Barbosa.

já precisava saber tocar bem. Aliás, a Nani<sup>17</sup> me ajudava muito a coordenar tudo. Não fosse ela, os cursos não saíam. Ela mobilizava as pessoas, convidava os músicos, ligava para lembrar, preparava as apresentações.

J- Hoje o trabalho no Museu continua importante mas é mais, digamos, educativo, pedagógico, de formação, enquanto que nos cursos que o Sr. dava, tratava-se da interpretação de música brasileira para músicos mais formados não é isso?

D- É, exatamente! Interpretação sim! E também a oportunidade do pessoal poder ficar junto, o que era difícil! Não se fazia muita música de conjunto e nós queríamos incentivar isso. E tanto, que se a Nani não estivesse ali, ia ser muito difícil, porque ela conseguia reunir as pessoas, conseguia mais um aqui, mais dois ali, ela pedia para o pessoal formar os grupos para podermos fazer determinadas obras. Senão, você ia fazer o Quinteto e de repente faltava um e acabou. E devemos também lembrar que o curso era aberto ao público né! As pessoas vinham de fora para ouvir, havia um público interessado e nessas ocasiões eu dava mais ou menos quinze minutos para cada grupo, em público, quando eu procurava mostrar o essencial da música em questão e da sua interpretação.

J- Isso era patrocinado?

D- Não, não havia patrocínio. A Mindinha<sup>18</sup> dava às vezes um “pro-labore” e no final, quando a gente fazia os concertos ela dava um “cachezinho” para pagar as despesas dos músicos. Mas daí, para as obras mais difíceis, a gente tinha às vezes de chamar músicos mais tarimbados como o Watson, o Pareschi, por exemplo, porque os concertos eram públicos e a gente queria afinal mostrar a obra realmente como ela era, senão podia passar uma impressão errada. Mas eles vinham.

J- Para esses Festivais de Música e Cursos de Férias atuais, essa era uma idéia boa, um curso de interpretação da música de Villa-Lobos, não é Devos?

D- É, mas para isso eu nunca fui chamado! É também uma questão de verba, mas não é esse o problema. Dona Arminda até estava conseguindo captar alguma coisa, mas a gente contava mais era com o idealismo das pessoas mesmo.

J- O Sr. acha que o idealismo das pessoas diminuiu ou acabou hoje em dia?

D- Acho que diminuiu bastante. Porque antes tinha afinal as pessoas que comandavam, como Villa-Lobos, a Mindinha, o Mignone, gente que era personalidade, que dava uma certa atração para a coisa, uma força. É como na *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Se amanhã eles tivessem de novo o Carlos Kleiber regendo e a gente perguntasse: Quem quer tocar com o Carlos Kleiber? Você conseguiria seguramente muita gente que gostaria de aprender e tocar com alguém como ele.

J- Agora, falando dos compositores, qual seria a diferença hoje? O Sr está querendo dizer que era em torno das personalidades dos compositores daquela época que as pessoas se reuniam, e isso é que atraía os jovens? E que as pessoas tinham um interesse maior em trabalhar com aquelas personalidades?

D- É verdade. Embora alguns dos compositores fossem criticados pelos músicos profissionais, como era Mignone, por exemplo, isso acontecia porque eles tinham

---

<sup>17</sup> Nani Devos, violoncelista, nascida em Natal, RN, esposa do Prof. Noel Devos, falecida em 2002.

<sup>18</sup> Arminda Villa-Lobos, segunda esposa do compositor.

personalidades fortes, e todo o mundo sabe que Mignone era muito exigente. Ele era contra o “funcionalismo público” na música, pois dizia que isso acomodava o instrumentista. Eu dizia a ele que eu também era funcionário público, mas ele dizia que antes eu era músico. Creio que aqui há um engano que acontece já nos concursos públicos para as orquestras. Nestes concursos uma banca não pode ver somente o virtuosismo instrumental do candidato, mas também seu temperamento, seu interesse, postura, comportamento, e essas coisas assim.

J- Bom, eu entendo o que ele reclamava acerca do “funcionalismo público” porque acontece muito frequentemente de o instrumentista da orquestra pública se acomodar e não estudar mais, sair do ensaio, guardar seu instrumento no armário até o dia seguinte (uma diferença entre o instrumentista e o músico é essa né!) sobretudo a partir do momento em que ele não tem seu emprego ameaçado. Mais ainda o músico de fila, que não é solista e nunca é ouvido isoladamente quando toca. Aliás, os maestros são até proibidos de pedir para eles tocarem sozinhos.

D- Exato, daí vinha um Villa-Lobos e tinha muitas brigas na orquestra.

J- Ele era um bom regente?

D- Não se pode dizer que era um grande regente. Do ponto de vista do gestual, regia muito com os cotovelos, como muitos outros, aliás, mas quando regia, por exemplo, os Choros 10 mais com os cotovelos que com as mãos, a orquestra o seguia automaticamente pois, de algum modo ele passava o espírito da música, em seus movimentos e intenções.

J- Era como se ele conseguisse mostrar como deveria ser a música?

D- É, o Eleazar, por exemplo, não gostava que se regesse com os cotovelos, ele criticava muito isso, mas o Villa-Lobos fazia de uma maneira diferente, fazia mais com o corpo, ele fazia o músico sentir a música (aliás, o Eleazar também) e o Villa-Lobos tinha a peculiaridade de, como muitos compositores que regem, sonhar com a música que havia escrito, idealizá-la, e realizá-la mais na cabeça que na realidade. Por isso ele não suportava brincadeiras na orquestra durante os ensaios. Porque quando ele “acordava” de seu sonho musical com alguma brincadeira, ficava furioso e brigava com os músicos. Agora, mesmo “sonhando” ele ouvia muito bem, ele sabia exatamente quem “errava” ou brincava. E quando isso acontecia, ele dizia: “Você aí, você não é artista! Você só toca um instrumento, mas não é um artista! Não se esconda atrás da estante, não”. Isso acontecia, sobretudo, com as cordas. Mas com os sopros, eventualmente, também.

J- Mas então sua crítica não era por alguém tocar mal. Ele criticava alguém por não levar a sério, não ser artista como dizia? Era pressuposto para ele que só um artista tocava seriamente e bem?

D- É, quando ele via alguém que se esforçava mas não conseguia, ele não brigava, dava tempo para o indivíduo se ajustar, ir aprendendo. O que ele não suportava era alguém que não se interessava por fazer bem feito. Aliás, eu também acho isso horrível, um compositor ver alguém que não se interessa pela sua obra. A mim Villa-Lobos sempre respeitou muito. Mas eu também sempre me interessei muito pela sua música e por tocá-la bem.

J- O Sr. tocou para ele a Ciranda das Sete Notas, não é? Lembro-me do Sr. me contar a respeito disso uma vez.



D- Depois que eu cheguei ao Brasil<sup>19</sup>, a primeira vez que eu vi Villa-Lobos foi com a Odette<sup>20</sup>. A gente morava na mesma pensão Odette e eu, e nós estávamos estudando a “Bachianas 6”<sup>21</sup> e a Odette queria tocar logo para o Villa-Lobos. Ele recebia as pessoas, não tinha nenhum problema em receber. Era muito receptivo, afável. Um dia ele nos recebeu na Avenida Pasteur, e ali estava a Me. Gombarg, não sei se você já ouviu falar dela. Dina Gombarg, sua filha, era uma pianista excepcional, estudava em Paris, morava no apartamento da Odette em Paris e recebia muitas visitas de brasileiros. Foi assim que a Odette conheceu muitos brasileiros. O pai da Dina Gombarg fabricava e consertava pianos e eu mesmo tinha um piano dele. Mas voltando, fomos então para a casa do Villa-Lobos na Urca e quando chegamos lá, tinha a Me. Gombarg, mais duas pessoas, Dona Arminda, e lá estava Villa-Lobos na mesa com uma partitura, escrevendo diretamente no papel a tinta né!

J- Ele compunha diretamente na partitura em cima da mesa, a tinta?

D- E ali estava ele falando com Dona Arminda e outra pessoa com ele, todos falando, fogo cruzado, a gente entrou e a Odette tocou um pouquinho pra ele e tocamos o primeiro movimento porque a Odette não tinha ainda estudado o segundo. Villa-Lobos pensou que a gente ia tocar lá na França. Foi aí que ele falou o que para mim é uma frase chave para se compreender a música dele: - *vocês, se quiserem tocar para mim, devem sair, ir lá pra rua, embaixo da minha janela, e tocar como se fosse uma serenata. Mas vocês devem pensar que para tocar na França devem tocar tudo muito direitinho, todas as notas, porque os franceses vão olhar a partitura e não deixam passar nada.* Eu acho isso uma frase chave em Villa-Lobos. Ele queria tudo certinho, mas a música mesmo não é só o que está escrito.

J- Isto significa que ele ouvia aquilo como uma seresta; que a idéia musical dele era a de uma seresta?

D- Exato. Já o segundo movimento é um “desafio” entre duas pessoas. Tempos depois ele pediu ao Eleazar, “*que agora tem um primeiro fagote muito bom*” (era eu) para eu fazer a Ciranda<sup>22</sup> com a orquestra. Aliás, quem fez a primeira audição desta obra não fui eu, foi o fagotista francês Dutrot, isto está lá no catálogo do Museu Villa-Lobos. Ele vinha para a temporada do Theatro Municipal do Rio. Uma vez, antes da minha viagem, eu estava na casa do Gustave Dhérin, meu *Professeur*, e Dutrot estava lá. Aí ele me disse: Ah! Você vai para o Rio? Então você diz, aí (*interrompendo, preocupado por dizer algo que não queria gravado – Você está gravando?*)

J- Depois o Sr. vai ouvir tudo e só vai sair o que o Sr. quiser!

D – Bom, isso é interessante, porque o Dutrot tinha me falado: - você vai tocar no Rio de Janeiro, vai ver o Villa-Lobos? Mande um abraço pra ele, porque fui eu que toquei a primeira audição da Ciranda dele. E daí você pergunta se ele ainda quebra as batutas nas cabeças dos músicos e se ainda rasga os lenços nos dentes quando está com raiva! Segundo Dutrot, Villa-Lobos, muito temperamental, fazia isso. Aí quando encontrei o Dutrot na casa do Dhérin, o Dutrot me disse: “Quando voltar você vai me dizer se lá ainda se

<sup>19</sup> Devos chegou ao Rio de Janeiro em 1952, trazido pelo Mº Eleazar de Carvalho.

<sup>20</sup> Odette Ernst Dias, flautista francesa, igualmente trazida pelo Mº Eleazar de Carvalho.

<sup>21</sup> Bachianas Brasileiras nº 6 para Flauta e Fagote.

<sup>22</sup> Ciranda das Sete Notas, para Fagote e Orquestra de Cordas.

ensaia com revolver na estante, pois eu vou contar uma história para você”. E, realmente, quando mais tarde eu cheguei no Rio, foi que me confirmaram o drama. Uma vez mataram uma pessoa lá dentro do Theatro, que não era o Theatro Municipal, era o outro teatro que havia, da ópera, na Praça Tiradentes eu acho. O maestro sempre implicava com o flautinista, até que um dia este chegou para o ensaio e, por alguma razão, o maestro mandou ele embora. O flautinista não teve dúvidas, tirou o “Parabellum” ali atrás do seu lugar e Pum! Meteu uma bala na cabeça do maestro. E daí, aproveitando, ele começou a atirar em todo mundo de quem ele não gostava. Quem me contou isso foi o Thierry. Você conheceu o Thierry? Ele morava ali na Urca. Acho que não é do seu tempo, não. Foi o primeiro trompete do Theatro e depois foi para a OSB. De onde, aliás, saiu pouco tempo antes de você entrar. Ele até ajudou as pessoas. Teve um rapaz que a bala atravessou a garganta e apesar de todo o sangue que perdeu ele não chegou a morrer. E o Dutrot que estava com o estojo do fagote ainda no joelho, disse que uma bala entrou na caixa do fagote. Foi sua sorte. No outro dia ele também comprou um revolver e botou na estante. Mas depois, mudou de idéia, arranjou logo uma passagem e foi embora para a França. E esse Dutrot, foi quem tocou a primeira audição da Ciranda.

Mas voltando ao Villa-Lobos e ao Eleazar: aí então o Eleazar falou: - *tudo bem ele vai tocar a Ciranda*. Para o Villa-Lobos o Eleazar não podia dizer não né! E aliás foi o Eleazar que me trouxe pra cá. Nós fomos, Villa-Lobos e eu, ensaiar com o Eleazar e foi aí que eu fiz umas perguntas interessantes ao Villa-Lobos. Aquele trecho ligado para o grave, por exemplo, (canta o trecho) eu perguntei se podia separar em vez de ligar. Villa-Lobos disse que não, porque uma vez em Viena teve um fagotista que havia tocado ligado e que tinha soado bem, então ele queria que fosse ligado mesmo. Daí eu “liguei”, aliás às vezes eu falo isso para os alunos, que quando se faz uma ligadura para o grave, atacando dentro o som, parece mais ligado que se não fizesse. Isso, e também há uma escala, uma espécie de Coda: RE, MI, FA, SOL, LÁ, SI, DÓ; só que a escala é no agudo e o dó não foi o dó agudo. Quando vai chegar o dó agudo, ele quebra a escala e salta para o dó grave. Eu achava isso muito difícil, porque quando o violoncelo faz isso, faz muito doce e com o fagote você fica assim com a boca dura depois de tocar tanto tempo antes, e o dó grave não saía tão doce e não se entrosava bem com o violoncelo. Daí eu toquei o dó agudo, bem docemente. Ele me falou: - *“você franceses são todos iguais, querem modificar tudo. Eu escrevi assim e é assim que eu quero”*. Mas daí eu achei uma chavinha que ajudava e melhorava o dó grave. Realmente, quando toquei o dó grave, depois eu vi que era outra coisa. É outra coisa justamente porque fica diferente. Aliás essa é uma questão muito interessante do Dó final que Villa-Lobos faz em muitas obras. Eu até discuti muito esse negócio do Dó final mais tarde com a Dona Arminda. Como é uma coisa recorrente, esse Dó final, muita gente dizia: Ah! ele acaba sempre com o mesmo Dó. Mas com o Dó todo mundo “fica de acordo no final” (rindo).

J- Então o Dó é uma espécie de unificação, de entendimento?

D – É lógico, e de relaxamento, depois de tanta luta. Por exemplo, no Quinteto Instrumental, tem ali um trecho no final que é sempre dó bemol, dó maior, dó bemol, dó maior, é sempre uma luta danada entre estes tons tão próximos e tão distantes, e quando chega no fim essa tensão se desfaz completamente e termina docemente num único dó. Isso é psicológico!

J- E em relação aos andamentos, Devos, ele falava alguma coisa?

D- Isso aí é realmente um problema, o andamento. Nessa ciranda, por exemplo, ele escreveu no final – *cantando* – onde aparece um tema meio “bachiano” né, e antes disso tem diversos episódios, sobretudo um - uma espécie de valsa (metrônomo = 136), “*piú mosso*”, e em seguida aparece “*cantando*” (metrônomo = 80) interessante, e depois desse motivo a 80, vem uma dança portuguesa, né, uma *Ronde*, com a indicação de *Menos*, e acaba ficando muito lento. Quando eu toquei, ele me interrompeu veemente e disse: - *Não, isso aí é alegre não triste, é o mesmo tempo.* (Realmente é muito melhor mais rápido). “*É porque eles se esqueceram que este Menos se refere ao Piú Mosso anterior e não ao Tempo anterior (o cantando)*”.

Eu mandei então uma carta explicando à Editora e aos que gravaram isso, inclusive ao Milan Turkovic<sup>23</sup> que também toca assim lento. Porque eles obedecem, naturalmente, ao que está escrito. Só que está errado. O próprio Villa disse que na editora eles não quiseram corrigir porque já estava impresso. *Aí tem de corrigir*, ele disse, mas eles não corrigiram. Engraçado né, eles não terem interesse em fazer certo. Você até pode tentar fazer isso! J- No Duo para oboé e fagote, tem aquele trecho final em que o oboé faz uma melodia cantabile e o fagote faz uma parte mais rítmica (cantando). Que andamento o Sr. imagina para aquilo?

D- Eu acho que como você cantou está correto. Depende um pouco também da respiração do fagote. Mas a melodia deve guardar uma tranquilidade que o fagote tem de respeitar. O fagote ali imita um violão.

J- Seguindo esse seu princípio da importância da idéia musical, que liberdade o Sr. acha que a gente tem para determinar um andamento que pode eventualmente contrariar o que está escrito como medida metronômica, mas que expressa melhor aquela idéia musical? O Sr. acha válida essa visão de se interpretar a idéia musical mesmo em detrimento do tempo escrito?

D- Eu acho que sim. Sem exagerar naturalmente, mas se você faz – (cantando um trecho) – é a maneira de se fazer. E também é importante saber que a gente sempre pode fazer algo mais devagar e dar a impressão de mais rápido, quando fica limpo e leve. Eu acho que pode tornar uma frase leve, mais a maneira limpa de tocar até do que a velocidade.

J- Porque às vezes o compositor faz o contrário- coloca um andamento tão rápido que é praticamente impossível se tocar de maneira que não soe aflito, quando musicalmente parece ser mais a intenção mostrar algo leve e tranquilo, apesar de rápido. Parece que os compositores às vezes escrevem um metrônomo muito rápido ou demasiadamente lento, sem se dar muito conta de como isso vai realmente soar depois.

D – Você veja, por exemplo, essa fantasia para fagote que eu fiz com o Eleazar. O Eleazar era, na minha opinião, dos poucos cuja idéia se aproximava das idéias interpretativas do Villa-Lobos. (Cantando um trecho) Quando toco isso com piano, faço assim, mais rápido – Já com orquestra, e com o Eleazar, como ele pensava em termos orquestrais, na ressonância dos instrumentos, na clareza do contraponto, a gente fazia mais lento. O piano não soa, não pode segurar muito o som como uma orquestra, daí a diferença dos tempos. Das duas maneiras é muito bonito, depende da instrumentação.

---

<sup>23</sup> Milan Turkovic, primeiro fagotista da Orquestra Filarmônica de Viena.

J – Na verdade, o que o Sr. está dizendo é que a idéia musical que o Sr. quer passar ao ouvinte e com aqueles meios disponíveis naquele momento é mais importante.

D – Ah é claro, é sempre mais importante!

J- E o resto, deve se adaptar? Por exemplo, com a orquestra que tem uma característica tal, o tempo deve ser um, com o piano pode ser um pouco diferente porque o baixo do piano já não soa como o contrabaixo?

D- Veja você que o metrônomo foi descoberto no tempo do Beethoven, mas o final que ele escreveu para a terceira sinfonia, é de uma velocidade tal que não se torna prático. Mignone por exemplo, se a gente toca sua primeira Sonata para Dois Fagotes, que é um chorinho, ele escreveu a semínima a 132. Se a gente fizer nesse tempo, não é possível fazer muito claro. Aí perde aquele ritmo, dá a impressão de perda de controle da velocidade. Houve uma vez uma reunião na Escola de Música com a presença da Josefina<sup>24</sup> e ela me chamou para esse encontro. Estavam o Tacuchian<sup>25</sup>, a harpista irmã da Elsa<sup>26</sup>, ela gostava muito de estudar essas coisas, tinha uma cantora também que ainda organiza essas coisas na Finep, ela cantava muito *Butterfly*<sup>27</sup>, não me lembro o nome dela agora, mas ela gostava de Mignone e aí ela contou ter perguntado ao Mignone sobre os andamentos (eu nunca perguntava nada – eu fazia à minha maneira e via se ele concordava; normalmente ele dizia que estava bem – cá entre nós, ele nem se lembrava se tinha posto 132 ou outra coisa – não fazia muita diferença. Bom aí ela perguntou ao Francisco Mignone porque ele escrevia uns andamentos quase impossíveis de tão rápidos e ele respondeu: “*porque as pessoas tem a tendência a recuar sempre se ajeitando no tempo mais cómodo e eu acho que escrevendo mais rápido as pessoas tenderão a chegar mais próximo do escrito e assim eu terei o tempo que realmente imagino*”. Ele sabia o que ia acontecer.

J- O Sr. acha que Villa-Lobos era um pouco assim também?

D- (pensando) – Villa-Lobos não escrevia muita coisa nas músicas. O Duo tem pouca coisa, pouca indicação.

J- No último tempo ele escreve um metrônomo muito rápido, quase impossível. Quer dizer, até dá para tocar, mas fica uma coisa morta, um estudo.

D- É. Parecendo coisa de computador.

J- Eu estava agora há pouco em Campos do Jordão no Festival de Música e no quarto embaixo do meu no hotel estava o fagotista Fabio Cury, estudando justamente essa passagem do Mignone que o Sr. deu como exemplo. Todos os dias ele tocava aquilo cada vez mais rápido, porque assim está escrito, ele é um jovem músico muito consciencioso e estava preparando a obra no tempo escrito na partitura. Cada dia mais rápido. Chegou um ponto que não havia mais o balanço do choro, mas virara uma coisa virtuosística somente, como um estudo. E não sei se a intenção do Mignone foi escrever aquilo que estava soando virtuosístico, mas sem aquele balanço do choro.

---

<sup>24</sup> Josefina Mignone, viúva do compositor.

<sup>25</sup> Ricardo Tacuchian, compositor, maestro e professor de composição do Instituto Villa-Lobos e do PPGM da UniRio.

<sup>26</sup> Elsa Marins, oboísta, harpista.

<sup>27</sup> *Madame Butterfly*, ópera de G. Puccini.

D- Quando a gente tocou, aliás diversas vezes, para o Mignone, inclusive eu toquei com o Bruno<sup>28</sup> a primeira audição, (lembro-me que ele até nos deu um cinto de presente porque a apresentação não tinha cachê e ele ficou sem graça que a gente não ganhava nada), e nós tocamos assim mais lento até porque tínhamos preparado aquilo junto com o próprio Mignone. Eu deveria até editar isso tudo com novos andamentos, mas teria de dizer o por quê disso e citar por exemplo essa cantora para quem ele falou isso. Mas aí teria de fazer quase um relatório sobre isso, e não tenho mais tempo. Eu acho que o Villa-Lobos, como artista, quer a realização da idéia artística, igual se mais devagar ou mais rápido. Se é alegre, é alegre. Villa-Lobos me disse uma vez que para ele a gravação da Sinfonia Italiana de Mendelsohn com a Orquestra de Boston com o Koussevitzky, era muito boa porque era muito viva, e quando você vai ouvir ela é mais lenta que as outras. Só que é tão precisa e tão limpa que parece mais rápida. Porque ele conseguiu transmitir transparência. Aí está um exemplo de que a idéia musical prevalecendo, a impressão pode ser até oposta. Veja como tudo isso é relativo!

J- Na verdade, acho que quando é limpo, ainda que mais lento, a idéia é de mais velocidade do que quando é rápido e sujo.

D- Sem dúvida. Eu sempre acho que é assim, inclusive na música brasileira. Porque seria diferente? Mesmo para o Mignone a gente experimentou tocar mais rápido e ele disse: - *“não, não, não é necessário!”*. É como a sonata que ele escreveu para fagote solo. Eu falo sempre das coisas que eu toco, porque conheço muito bem. Não quero falar das coisas que ele escreveu para piano, por exemplo. Eu pedi para ele escrever para fagote e piano, mas ele não quis, e essa Sonata, que é dodecafônica, tem no final um Rondó- (cantando). Ele também escreveu sempre muitos estudos e isso é um pouco como um estudo, tecnicamente difícil. Ele me tocou a primeira vez no piano, muito rápido e eu, por imitação, botei umas articulações como ele havia feito no piano e que funcionavam ali, mas no fagote ficavam muito mal explicadas. Mas não estava dando certo então depois eu mudei e coloquei umas articulações que davam um balanço, explicavam melhor o texto musical e quando eu toquei para ele, ele achou melhor porque a idéia musical era a que ele queria, apesar da diferença da articulação. E olha que o Mignone era exigente hein! Eu procurei fazer musicalmente a idéia linear que o piano dele me passava, e consegui isso com outra articulação, pois o fagote não é o piano!

J- Dessa nossa conversa eu posso entender então que, para os compositores que o Sr. conheceu, Mignone, Villa-Lobos, era muito mais importante transmitir a idéia musical que estava por trás da escrita do que os aspectos técnicos da própria escrita? Por exemplo, a articulação do Mignone que tornava o texto mais compreensível podia ser boa para o piano, mas para o fagote, uma modificação que tornasse o texto mais claro podia e devia ser feita, tanto que ele achou melhor?

D- Sobre a articulação, O Mignone, no Concertino para Fagote e Orquestra, por exemplo, quando ele me deu, ele botou tudo ligado. Veja o último movimento, por exemplo, onde tudo está ligado (aliás, no Concertino para Clarineta e Orquestra também, só que a clarineta tem uma agilidade que permite tocar como escrito, mas para o fagote...). Aí ele falou assim: - *“você ajeite aí de uma maneira que fique artisticamente interessante”*. Eu fiz uma articulação de chorinho (duas ligadas, duas separadas) e foi assim que ele editou.

---

<sup>28</sup> Bruno Elmo, fagotista.

J- Eu acho que isso é quase uma regra geral não é? O compositor pode conhecer muito o instrumento, mas nunca conhecerá tanto quanto o músico instrumentista que o toca diariamente.

D – Eu acho que a interpretação tem a ver muito com essas coisas. Por exemplo, o Siqueira também escreveu umas coisas para a Orquestra Sinfônica Brasileira onde na maioria das vezes ele mesmo fazia metade do andamento previsto. E a gente não ia falar pra ele que ele estava fazendo isso né! A música era dele! Com o ensaio ele sentia que soava melhor no outro andamento e fazia assim. Uma vez, falando de outro assunto que não o andamento, o Airton Barbosa se atreveu e falou sobre uma nota muito aguda para o fagote: “O Sr. pensa que é fácil tocar esse agudo assim sem mais nem menos?” O Siqueira respondeu de pronto: - “eu não escrevi pra você, escrevi para o seu professor!” Você vê, ele não gostava que se criticasse algo que ele escrevera, mas ele mesmo mudava muito. Siqueira, Villa-Lobos, Mignone, era gente que tinha conhecimento e personalidade e podia dizer alguma coisa, compondo ou regendo. E falando em regência, Villa-Lobos ainda tinha ritmo, sentia o ritmo, mas o Strawinsky, por exemplo, quando veio nos reger (já tinha, é verdade, uns 80 anos quando nos regeu) ficava lá, mostrava as mãos mais ou menos, quase sempre fechadas, dava algumas indicações musicais, mas se limitava mais à presença na frente da orquestra com a autoridade de ser quem éra. O trabalho de regência e preparação da orquestra era feito mesmo, anteriormente ao concerto, pelo seu assistente Robert Kraft. O Villa-Lobos também tinha uma tal personalidade que influenciava a orquestra, até independentemente da sua regência.

J- Já que o Sr. falou de Strawinsky, muita gente diz que Villa-Lobos se influenciou muito por Strawinsky, sobretudo na questão rítmica. O Sr. concorda com isso ou acha que o Villa-Lobos escrevia naturalmente por causa da sua brasilidade, digamos.

D- Acho que a questão maior é que Villa-Lobos foi influenciado tanto pela música brasileira como Strawinsky o foi pela sua música natal, por isso os dois são, a seu modo, nacionalistas. Agora é verdade que alguns temas que parecem estrangeiros, aparecem tanto para um quanto para outro. Mas Villa-Lobos podia pegar um tema francês e fazer música brasileira com ele, então qual é o problema aí! O tema inicial do *Sacre*<sup>29</sup> também é semelhante, praticamente igual, ao tema do Monte Calvo<sup>30</sup> de Moussorgsky.

J- Vamos um pouco a Guerra-Peixe. O Sr. havia dito que as pessoas se reuniam em torno dos compositores por reconhecerem neles não somente o temperamento mas também a qualidade. Hoje em dia, o Sr acha que faltam, talvez não compositores, mas personalidades que consigam aglutinar, reunir as pessoas em volta deles?

D- Eu acho que vai aparecer. Há muitos jovens que têm talento. Mesmo Mignone e Villa-Lobos jovens não eram o Mignone e o Villa-Lobos que conhecemos hoje. A prova é que quando a gente ia com a Nani lá na casa do Villa-Lobos, na avenida Pasteur, ouvir as gravações que fazíamos dos concertos tocados e ele então punha para tocar um trio dele, numa escrita mais tradicional, para piano, violino e violoncelo, por exemplo, muito bonito, ele mesmo às vezes criticava dizendo: *isso aí não sou eu, “é Schumann, Schubert”*. Depois ele colocava outra coisa numa escrita tipicamente Villalobiana, aí ele olhava a cara da gente

---

<sup>29</sup> *A Sagração da Primavera* de I. Strawinsky.

<sup>30</sup> *Um Noite no Monte Calvo* de Moussorgsky.

e dizia: *"Isso aí é Villa-Lobos"*. Então, o talento é necessário, mas é preciso também a personalidade. E essa última vai se firmando com o tempo. Com Mignone, Guarnieri, Guerra-Peixe, a mesma coisa.

J- Eu conheço alguns jovens de talento: ali na UNIRIO tem um garoto o Orlando que acabou agora seu doutorado na Unicamp, muito bom. Na última Bienal o QVL tocou também uma composição de outro jovem da UFRJ, Yan Wagner, muito bom. Acabamos de gravar com o Quinteto Villa-Lobos alguns destes jovens (Yan Wagner, Nikolai Brucher, Paulo Dantas, dos mais jovens). Escrevem coisas originais e de qualidade. Alguns outros estão um pouco perdidos. Por exemplo, alguns escrevem ao computador e imaginam que o resultado final vai ser igual ao que eles ouvem ali. Às vezes resulta algo tão complicado que não funciona com os instrumentos. Acho que o computador é uma ferramenta fantástica de trabalho, importante para o compositor. Por outro lado, é um pouco perigosa, porque torna um pouco irreal o efeito do que vai acontecer na realidade da performance. E, sobretudo, não substitui o talento.

D- E mesmo as músicas de Bach, um computador não vai escrever algo assim, porque onde entra o talento, a genialidade? O computador não vai substituir isso. Mas, voltando ao Villa-Lobos, gostaria de dar um exemplo de talento e conhecimento: esse negócio dele escrever os *tutti* com todos tocando juntos, trombones e percussão, em cima dos outros instrumentos, uma vez um colega da orquestra reclamou que não se podia ouvir clarineta e fagote porque essa escrita era confusa. Mas a verdade é que se assim não fosse, não soaria Villa-Lobos, não soaria como soa por ser justamente assim. Não é para se ouvir clarineta e fagote, ou trompete e trombone, mas um som resultante de tudo isso, uma cor muito especial e única. Um pessoal veio aqui em casa uma vez, eram jornalistas, e me perguntaram por que Villa-Lobos escrevia todo mundo tocar em uníssono: eu disse, você vê, aconteceu uma vez na casa da Myriam Dauelsberg uma coisa muito interessante: ela queria uma parede vermelha e uma lilás, uma ao lado da outra. Mas não acertava o tom do vermelho. Aí eu disse: se você colocar algumas gotas de branco no vermelho, já não será mais o mesmo vermelho, quem sabe não combina melhor? Como Villa-Lobos! Deu certo, e, no outro dia, ela falou que havia pintado a parede de Villa-Lobos, como o Deus havia falado. (rindo) Ela achou engraçada essa história. Prokofiev também escreve muitos uníssonos, onde busca um resultado simultâneo.

J- Acho que os compositores muitas vezes escrevem para a orquestra, não procurando realçar este ou aquele instrumento, mas buscando um colorido, um som resultante. Toda a instrumentação é justamente colorir os sons. Então se ele escreve todo mundo tocando junto, não é para o músico deixar de tocar porque o outro está tocando, mas para obter um timbre resultante.

D- Marlos Nobre, Guerra-Peixe, esse pessoal mais novo, criticava os compositores mais velhos mas muito mais por razões políticas, dizendo que Villa-Lobos era fabricado, por ter tido todo o apoio político que teve, mas não vamos discutir esse aspecto. Uma vez eu vi dois compositores importantes, presentes na antiga Odeon, onde eu fui gravar o Duo de Villa-Lobos para oboé e fagote com o Brás Limongi. O Nardi<sup>31</sup> já tinha ido embora nessa ocasião, e eu disse que era muito difícil gravar assim sem muita preparação, mas a

---

<sup>31</sup> Paolo Nardi, oboísta italiano, viveu no Rio de Janeiro. Voltou para a Itália em 1984.

Arminda queria muito. E a gente gravou assim, direto, sem muito cuidado. Daí os dois compositores que estavam presentes (que eu não quero dizer os nomes, mas eram dois importantes) disseram que aquela música era muito ruim, eram somente notas após notas, e que eles não gostaram. O único que realmente respeitava o Villa-Lobos era o Mignone. Não sei se você estava conosco quando a gente tocou no Maksoud, em São Paulo. Tocamos Mignone e Villa-Lobos, e o Guarnieri estava lá. E ele disse: - *"Eu não gostava de Villa-Lobos, mas desta vez eu gostei"*. Mesmo assim, não se conteve e criticou uma determinada passagem dos baixos como *"algo bastante medíocre"*. (rindo)

J - Mas acho que isso se deu porque, de certa forma, o Guarnieri tinha a cabeça um tanto mais tradicional que o Mignone que era mais aberto, mais pra frente. A própria composição do Mignone não era mais avançada que a do Guarnieri?

D - E mesmo esse pessoal que criticava o Villa-Lobos, foi muito influenciado por ele, porque eles gostando ou não, como a música de Villa-Lobos é algo muito forte, muita coisa que se parece com Villa-Lobos aparece nos outros compositores sem eles quererem. Pessoalmente acho que criticar desta forma, não aceitar, é uma maneira de não se aprofundar. Tanto que, o Almeida Prado, você conhece a história dele? - Quem me contou foi Dona Arminda. O Almeida Prado, muito jovem ainda ganhou um prêmio num concurso no Theatro Municipal com *"As Carpideiras"*. Nunca contei esta história não? Como prêmio ele chegou a Paris e entrou na classe de composição do Olivier Messiaen. Messiaen era então o grande mestre. E a cada 15 dias ele pegava um compositor para que se estudassem suas obras na classe. Quando chegou a vez de Villa-Lobos, ele disse: *"Par hasard nous avons ici un jeune brésilien qui est très sympathique et alors je crois que la meilleure chose que nous pouvons faire c'est de lui demander des conseils sur son compatriote"*<sup>32</sup>. Aí o Almeida Prado foi lá no *"tableaux, comme on dit"* e Messiaen disse: *Você escolhe aí uma obra e vai explicando!* Almeida Prado ficou hesitante e Messiaen perguntou: *you conhece Villa-Lobos?* Tímido o outro disse: *não conheço muito não. O que você conhece dele*, perguntou Messiaen? O outro hesitou e Messiaen disse: *então você não conhece! E vai aproveitar com os outros porque eu vou dar um curso sobre Villa-Lobos. Vou demonstrar a você porque Villa-Lobos é o maior orquestrador do século*. Este foi um testemunho de Messiaen a Almeida Prado, dizendo que Villa-Lobos não era só o lado exótico. Talvez o que falte agora era um Messiaen vir aqui ao Brasil para dizer isso. Interessante isso né. Agora sobre Strawinsky, Dona Arminda me contou que... Foi assim: eu ia tocar aqui no Rio um recital com uma obra de Tansman e convidei Dona Arminda. Nesta obra tinha um tema de Strawinsky (*cantando*) do Pássaro de Fogo. Aí ela me disse que Villa-Lobos tanto era amigo de Strawinsky como de Tansman. Às vezes eles visitavam em Paris a Strawinsky que sempre mostrava a Villa-Lobos os rascunhos de seus últimos trabalhos. Eles eram amigos e Strawinsky tinha toda a confiança em Villa-Lobos. Tanto que, em uma destas visitas, Strawinsky mostrava alguns esboços de composições suas a Villa-Lobos quando a empregada chegou e disse: *Maestro, aí está o Maestro Tansman que quer ver o Sr. Strawinsky* disse: *Um minuto!* E daí fez como os caipiras que tem aquela gaveta na mesa e quando chega alguém na hora que eles estão comendo, guardam o prato na gaveta. Assim Strawinsky logo guardou seus manuscritos

---

<sup>32</sup> "Por acaso nós temos aqui um jovem brasileiro muito simpático e então eu acho que a melhor coisa que podemos fazer é pedir a ele alguns conselhos sobre seu compatriota."



na pasta. Villa-Lobos então perguntou: Por quê isso? *Parce qu'il va me voler mes thèmes – il est habitué a voler mes thèmes!*. Daí Arminda disse apontando Villa-Lobos: - *lui aussi prend tes thèmes.* – E Stravinsky: *Oui, mais après il les adapte!* Arminda me disse que a partir disto Stravinsky *a baissé beaucoup*<sup>33</sup> na apreciação de Villa-Lobos. Interessante não é? Isso você não sabia não é? Isso eu soube pela Dona Arminda, porque eu me relacionava muito com ela, a gente estava sempre junto, sabe? Tinha também esse negócio de família. Eu não sei porque que Dona Arminda não fez um livro sobre o pessoal que conhecia Villa-Lobos. Muita coisa ela devia saber né? Não se pode comparar Tansman e Stravinsky mas mesmo no tempo de Mozart se fazia isso.

J - Mesmo Bach fazia isso com outros compositores, fez isso com Vivaldi, Marcelo, mas era até uma homenagem a esses compositores.

D- Sim, e Villa-Lobos também fez isso com o Choros 10 usando aquele tema do Anacleto de Medeiros. Você leu a crítica de um jornalista que acusava o Villa-Lobos de charlatão por isso? Eu li porque a Mme Bazin, francesa que morava aqui, morreu com 97 anos, e ela era *cantatrice*<sup>34</sup> e declamava também, todos *les écrivains*<sup>35</sup> brasileiros e também cantava *des chansons* e era muito amiga dele e este jornalista deu a ela um livro onde realmente havia escrito isso. Mas é delicado isso, porque uma vez escrito fica difícil justificar. A pessoa pega uma coisa e daí transforma e a cada vez que vai tocando, bota o nome de “Rasga Coração”. Mas era uma homenagem, como você falou.

J – No final das contas acho que sobra o seguinte: este jornalista, hoje ninguém sabe o nome dele, mas Villa-Lobos, todos sabemos quem foi e o que fez. Isso fala por si. A verdade é que alguns não criticam o medíocre, só criticam o que de alguma maneira incomoda, por ser relevante.

D - a sua tese é sobre a música de Villa-Lobos em geral ou alguma coisa específica?

J – Olha Devos, eu gostaria de fazer algo tendo como figura central Villa-Lobos mas estou um pouco em dúvida se eu não faço...

D- É porque Villa-Lobos é muito diversificado!

J- É verdade, mas gostaria de falar sobre a música de câmara, o oboé na música de câmara de Villa-Lobos. Porque como a gente terminou de gravar agora com o Quinteto Villa-Lobos todas aquelas obras para sopros, o Sr. até participou como regente do Choros 7 e isso me despertou ainda mais para todo o universo contido nessa música.

D – Mandaram-me um disco aqui com obras da Elza Cameu, você já viu? Tem uma sociedade de amigos lá na rádio<sup>36</sup>, e eles fizeram um CD e pediram meu endereço e me mandaram uma cópia com o seu Duetto comigo e o Botelho. O Tacuchian também está sempre me pedindo para fazer uma gravação do seu Duetto para clarineta e fagote. A gente já tem o Guerra-Peixe e do Tacuchian eu nem me lembrava mais que ele também tinha um. É tanta coisa importante!

---

<sup>33</sup> Baixou muito.

<sup>34</sup> Cantora.

<sup>35</sup> Escritores

<sup>36</sup> Rádio MEC.

**Luis Carlos Justi** é Mestre em Música Brasileira pela UNIRIO, onde atua como professor de oboé e música de câmara. Aperfeiçoou-se com Ingo Goritzki, na Escola Superior de Música e Teatro de Hannover, Alemanha e atualmente é doutorando do Curso de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde desenvolve sua tese sobre o oboé na música de câmara de Villa-Lobos.

Além de solista, há 22 anos é oboísta do *Quinteto Villa-Lobos*, com o qual gravou vários CDs de música brasileira, inclusive de obras de câmara para sopros de Villa-Lobos, do *Trio de Palhetas* do Rio de Janeiro e do grupo barroco *Sine Nomine*.