

Os pedagogos da regência: um diálogo com o Maestro Aylton Escobar, quarto ato

Erickinson Lima
Universidade de Aveiro | Centro de
Investigação em Didática e Tecnologia
na Formação de Formadores
erickinson.bezerra@ua.pt

André Oliveira
Grupo de Estudos Avançados
em Regência
almo962@yahoo.com.br

Resumo: O ciclo de entrevistas "Os Pedagogos da Regência" representa uma iniciativa de significativa importância no âmbito acadêmico e artístico, cujo propósito central consiste em proporcionar uma imersão nas intrincadas dinâmicas do processo de ensino e aprendizado da regência. Seu objetivo primordial é oferecer insights, tanto de natureza prática quanto didático-pedagógica, aos jovens regentes em formação, a partir da experiência de vida de profissionais da regência, buscando ir além dos aspectos puramente técnicos ao abordar uma ampla diversidade de temas, que abrangem desde questões musicais, como extramusicais (aspectos administrativos, logísticas e psicopedagógicos). Nesse contexto, a participação do eminente Maestro Aylton Escobar desempenha um papel central. Com uma trajetória rica e diversificada como compositor e maestro brasileiro, Maestro Escobar traz consigo uma vasta experiência e profundo conhecimento no campo da música. Sua participação no ciclo de entrevistas oferece não apenas uma oportunidade de explorar suas contribuições e conquistas, mas também de beneficiar-se de suas perspectivas únicas sobre a regência, grafadas em âmbito acadêmico no presente texto.

Palavras-chave: Aylton Escobar, Ensino Aprendizagem da Regência, Pedagogos da Regência

Conducting pedagogues: a dialogue with Maestro Aylton Escobar, act IV

Abstract: The interview series "Conducting Pedagogues" represents an initiative of significant importance in both academic and artistic realms, with its central purpose being to provide an immersion into the intricate dynamics of the conducting teaching and learning process. Its primary objective is to offer insights, with both practical and didactic-pedagogical nature, to young conductors in training, extracted from the life experiences of conducting professionals. It seeks to go beyond purely technical aspects by addressing a wide range of topics, encompassing not only musical matters but also extramusical ones such as administrative, logistical, and psychopedagogical aspects. In this context, the participation of the eminent Maestro Aylton Escobar plays a central role. With a rich and diverse trajectory as a Brazilian composer and conductor, Maestro Escobar has a vast experience and profound knowledge in the field of music. His participation in the interview series offers not only an opportunity to explore his contributions and achievements but also to benefit from his unique perspectives on conducting, as outlined in the academic scope of the present text.

Keywords: Aylton Escobar, Conducting Teaching and Learning, Conductors Pedagogues .

Introdução

O ciclo de entrevistas "Os Pedagogos da Regência" assume destaque acadêmico no panorama da educação musical e da prática regencial, fornecendo uma plataforma para a disseminação de conhecimento e experiência acumulados ao longo de décadas por renomados profissionais da área. Ao trazer à tona as perspectivas, metodologias e reflexões de mestres consagrados como o Maestro Aylton Escobar (1943*), o ciclo não apenas provoca reflexões para estudantes e profissionais em formação, mas também contribui para a preservação e enriquecimento do patrimônio cultural da regência (LIMA et al, 2023). Além disso, ao destacar a trajetória e as contribuições individuais de cada pedagogo entrevistado, o ciclo reconhece e celebra a diversidade de abordagens e estilos que caracterizam essa disciplina multifacetada, inspirando uma nova geração de regentes a buscar excelência e inovação em sua prática (LIMA, 2024).

O compromisso do Maestro Aylton Escobar com a excelência artística não se limita apenas à sua própria prática composicional, mas também se estende ao processo de ensino e aprendizagem da regência. Sua participação no ciclo de entrevistas "Os Pedagogos da Regência" destaca seu papel como um mestre dedicado em compartilhar seu conhecimento e experiência com as gerações futuras de regentes. Através de suas reflexões e orientações, o Maestro Escobar oferece não apenas aspectos técnicos, mas também incentiva jovens regentes a explorar sua própria identidade artística e abraçar os desafios e responsabilidades inerentes à condução de uma orquestra ou coro.

Desde tenra idade, Maestro Escobar manifestou não apenas uma predisposição natural para as artes, mas também uma profunda afinidade com as expressões culturais e humanas. Sua jornada de autodescoberta e experimentação, permeada por influências diversas e encontros significativos, o conduziu por uma versatilidade de caminhos, que abarcou desde a composição, regência sinfônica, e até a produção teatral. As narrativas de suas experiências, repletas de obstáculos, conquistas e transformações, não apenas delineiam o percurso de um músico e artista, mas também de um intelectual inquieto em busca de significado e autenticidade, permitindo uma análise aprofundada das complexidades envolvidas na prática da regência e na interpretação musical, bem como das interações entre compositor e regente.

Maestro Aylton Escobar,

nascido em São Paulo em 14 de outubro de 1943, é amplamente reconhecido como um proeminente compositor e maestro brasileiro, ocupante da respeitável cadeira n.º 25 da Academia Brasileira de Música. Sua formação musical foi enriquecida pelos ensinamentos de eminentes mestres como Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri na

Academia Paulista de Música, onde se dedicou ao estudo da composição. Em busca de aprimoramento, embarcou em uma jornada para Nova York, imergindo no campo da música eletrônica sob a orientação de Vladimir Ussachevsky, enquanto suas habilidades pianísticas foram lapidadas sob a tutela de Lúcia Branco, uma influência marcante na formação de renomados pianistas brasileiros. Complementando sua formação, recebeu instrução em composição de Camargo Guarnieri e em regência de Alceo Bocchino e Francisco Mignone na Universidade Columbia, onde se dedicou ao estudo da música eletroacústica nos Estados Unidos.

A aclamação das obras de Escobar transcende fronteiras, sendo reverenciadas e interpretadas em prestigiados teatros em todo o mundo, incluindo cidades como Paris, Toledo e Zagreb. Seu talento foi reconhecido em inúmeras ocasiões, recebendo prêmios nos prestigiados Festivais de Música Guanabara e pela Associação Paulista de Críticos de Arte, além de valiosas menções em instituições renomadas como a Rádio de Viena. Além de sua ilustre carreira como compositor, Escobar se destaca como um maestro de renome, contribuindo como regente convidado em prestigiados concertos e assumindo a liderança de distinguidos grupos musicais, como a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Filarmônica Norte/Nordeste do Brasil e a Orquestra Sinfônica de Campinas¹.

Um diálogo com o Maestro Aylton Escobar

Erickinson Lima (E.L); André Oliveira (A.O): Como Aylton Escobar se vê? Quem é o Maestro Aylton Escobar?

Aylton Escobar (A.E.): Aos 80 anos, creio que a resposta a esta pergunta (com indícios psicanalíticos) poderá se afastar um pouco da mera tentativa: Sou um aprendiz atrevido e um mestre sempre a (se)questionar. Seriam vícios? Não: características inatas ou “defeito de fabricação”. O Maestro Aylton Escobar, se posiciona como se em um dos últimos vagões de longo e velho trem puxado por robusta locomotiva chamada Teimosia – melhor: Resistência!

Alertado sobre os naturais perigos muitos ou poucos contidos na resposta que eu ofereça a esta questão, imediatamente busco em Pierre Boulez (1987) *Penser la musique aujourd’hui* uma pílula preventiva: “O músico, quando tem a intenção de se entregar a uma introspecção analítica, é sempre suspeito”. Bem, aí está: falou o mestre, atenuando ou reforçando a minha carga, portanto ponho tento e vou ao que trouxe, sabendo-se que, para dizer de mim, percorro oitenta anos aqui espremidos da trajetória do Aylton até que ele seja alguém com nome inteiro e um título (lamento se gasto papel e tinta). Inquieto no meu jeito de ser, muitas vezes dei por mim absorto, contemplativo: desde rapazinho, a beleza e seu equilíbrio natural detinham-me

¹ Dados fornecidos pelo Maestro Aylton Escobar em entrevista realizada no dia 02 de março de 2024, às 20h, horário de Brasília (BR).

por horas diante das verdades simples e cenas fortes que me levavam a refletir sobre códigos que regem diferentes meios de expressão na vida e consequentemente nas artes. Assim movido, acabei por rever regras e comandos, inspirando-me nas atitudes de personalidades que ainda hoje nos assombram e educam. Desde aquele tempo, assustado e divertido, agarrei-me ao teatro, aos livros, a várias formas de expressão e à música – esta, não por último, foi e segue sendo a que mais me fascinou já dentro de casa e pela vizinhança do bairro cheia de músicos amadores no sentido mais puro desta palavra. Nos meus 13 a 15 anos escrevi histórias, contos, poesia que me deram prêmios colegiais, pintei (ainda insisto nisso) quadros para presentear familiares e amigos gentis. O teatro por sua vez me enlaçou para muito tempo depois eu compor trilhas sonoras de produções profissionais que me valeram prêmios e prestigiosos pareceres da crítica. Já quando músico “de carteirinha”, por assim dizer, realizei vários recitais públicos de piano e me dediquei à prática prazerosa do repertório camerístico; também atuei como regente do coral que, estimulado pelo Prof. José Benedito de Almeida, trompetista, ex-aluno de Camargo Guarnieri, formei a pulso entre colegas e professores do colégio onde estudava. Mais: montado em cavalo de batalha, entretinha-me na leitura corajosa de partituras complexas de grandes obras do repertório sinfônico e de vários trechos operísticos – até hoje guardo-as vigorosamente marcadas a lápis. Enfim, de todo modo era com prazer que eu me esforçava, pois era sob claro propósito que eu me preparava para existir como músico e o fazia sem esperar pelos orientadores: dei curso ao urgente autodidatismo para depois conquistar os necessários mestres, tendo já o que dizer a eles.

Recursos financeiros sempre foram grande problema para meu bom pai com família de cinco filhos. O jeito era não capitular, mas ousar. Munido de alguns “Ponteios” imitativos que eu compunha fui mostrá-los para Osvaldo Lacerda que logo os aprovou e me conduziu às provas eliminatórias do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo para obter aulas gratuitas de composição com Camargo Guarnieri em pessoa, por um período de três meses. Sem formalmente saber Harmonia e Contraponto, senão apenas noções introdutórias, fui ao teste com a cara e a coragem – trêmulo, a fé rolada para a sola do meu sapato! E deu-se então um divisor de águas em minha vida: passei a ser aluno do Maestro e o segui até o famoso Estúdio da Rua Pamplona, em São Paulo. Ainda aventureiro, aproveitei a oportunidade para estudar Oboé com Walter Bianchi, na Academia Paulista de Música – gratuitamente. Por dever moral, procurei recompensar meus benfeitores através do empenho nos trabalhos e a paciência sob tão custosa excelência. Os estudos avançaram. Eram os últimos anos de 1950. No início da década seguinte uma mudança radical veio a se operar: minha família transferiu-se para o Rio de Janeiro! As aulas com Guarnieri de semanais passaram a quinzenais e os espaços entre elas foram se esticando no correr dos semestres. Recebi o 1º Prêmio de Composição

Coral dos “Jogos Florais da Guanabara”. No entanto, meu “nacionalismo” orientado pelos princípios técnicos e estéticos guarnierianos experimentava novas cores em vigorosas pinceladas até se desfazer sem nome nem rosto. Nas décadas de 60 e 70, sem resistir, entreguei-me ao fascínio da nova cidade, suas virtudes e pecados – da paisagem nem se fale... Fui viver a vida “na primeira pessoa do singular”! Compus música por impulso, não me importando com determinados formalismos ou lineamentos filosóficos: eu me sentia livre ou somente aturdido. Cada vez mais próximo de diferentes personalidades do mundo artístico-musical carioca, todos admiráveis em diversos níveis, porém de grande relevo em sua produção, mestres potenciados que me provocavam: Francisco Mignone, Edino Krieger, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Esther Scliar, José Siqueira, Reginaldo Carvalho, Conrado Silva, Radamés Gnattali, Marlos Nobre e os mais jovens que despontavam no cenário àquela época: Jorge Antunes, Almeida Prado, Marlene Fernandes, Vania Dantas Leite, os compositores que vinham da Bahia na companhia de Ernst Widmer e Walter Smetak, os que, de São Paulo, traziam a música nova associada à luminosidade rebelde do Movimento Poesia Concreta, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Rogério Duprat – tudo e todos em tumulto na minha mente, e a nítida presença de Koellreutter, sem mencionar a Bossa Nova, o Tropicalismo!... Era impossível, portanto, não se ver afogado, debatendo-se nesse Rio caudaloso quando se tinha vinte anos. Os concertos, festivais, concursos apelavam por nossa disponibilidade e a irrecusável ousadia.

Em 1964 deu-se a grande mácula da Ditadura enquanto eu prestava o vestibular para a Escola Nacional de Belas Artes (Escultura) – ainda era a Universidade do Brasil. Realizava recitais de piano e ingressei como contratenor no Conjunto Roberto de Regina (Música Antiga); em 1968 participei e venci, sob censura do Governo Militar, o I Festival de Música da Guanabara e em seguida ganhei o Prêmio Molière de viagem à Europa por meus trabalhos para a cena teatral e àquela altura participei do Festival patrocinado pela OEA, em Washington USA, aonde recebi críticas elogiosas e outras apunhalantes: nestas últimas minha música pertenceria a “muitas décadas atrás” (Paul Hume, *Washington Post*) – a reação desesperada, humilhado e traído em plena juventude, armou-me vingativo: mudei gestos e pensares, linguagem e gostos, roupas e costumes, até os cabelos deixei de penteá-los, molambei-me à moda – não era para menos: o mundo era outro e eu precisava vê-lo com nitidez quase alucinante. Em 1969 venci o II Festival Interamericano de Música da Guanabara; em 70, arranhando-me contra o “nacionalismo”, mas ainda amando o meu mestre, fui dar aulas de criatividade musical a um grupo de adolescentes, em Niterói, admiráveis músicos naturais, para dali todos sairmos vencedores nas asas da contemporaneidade. Por bom e longo tempo atuei como apresentador, entrevistador, diretor de programas de televisão (TVE-Rio) que me valeram notoriedade e força de opinião; voltei aos Estados Unidos para estudar

em caráter especial a Música Eletroacústica, como coroamento das minhas experiências amadorísticas no gênero inovador, incentivado pelo Teatro que, como as Artes Visuais, foi meu grande mestre para a música do novo tempo; de volta ao país, dirigi a Escola de Música Villa-Lobos onde, sob violenta reação (acusavam-me de “comunista”) implantei novos conceitos para o ensino artístico livre e, sem exagerar, a Escola se fez referência admirada por anos até a exoneração para agradar partidos políticos contrários, despeitados oportunistas. Nas décadas de 1970/80 aproximei-me do pódio na regência sinfônica. Aulas e atendimentos eu recebia de Alceo Bocchino e Francisco Mignone – as quatro Sinfonias de Brahms e a arte da orquestração com leituras ao piano, respectivamente (a bem da verdade, não posso dizer que fosse um curso extenso, mas uma coleção de sessões que, de tão valiosas e bem aproveitadas, até mereciam um status mais alto).

Nos anos 70, não me esqueço, em São Paulo (vale aqui este parêntese que me confunde nas datas e no sentido quase cronológico da minha exposição), vieram a direção da Universidade Livre de Música e os Festivais Internacionais de Música em Campos do Jordão. Pouco a pouco, através dos grupos camerísticos, fui sendo levado principalmente pela música que eu compunha – nova notação musical, grafismos, técnicas instrumentais estendidas, o acréscimo da eletroacústica etc. – mexiam com os intérpretes e, em razão dessas “novidades”, fui convidado a orientá-los e dirigi-los. No Rio, frequentador de ensaios das orquestras e coros (muitas vezes sentando-me entre os participantes) como parte fundamental dos meus estudos, angariei a simpatia dos colegas e dos seus regentes que jamais me negaram preciosos ensinamentos. Essas experiências tanto positivas quanto emoções negativas exortavam-me à reflexão: ir além dos escritos nos bons livros, encorajar-me nas apreciações do entorno e na autocrítica, buscar por ideias e realizações que promovessem progresso e edificação tanto pessoais quanto coletivas. Animava-me poder estrear obras dos colegas, recém-escritas; assim fiz diante das orquestras, trêmulo, é verdade, mas feliz porque me responsabilizava por interpretar partituras livres das gravações prévias e dos exemplos de terceiros – este era o motivo principal. O sucesso conseguido dirigiu-me a desafios maiores: à frente da Sinfônica Brasileira dirigi Stravinsky e Edino Krieger! Não demoraram outros estimulantes compromissos. Livros e compêndios relacionados às técnicas da regência, vídeos-entrevistas com maestros renomados não eram entretenimentos nem poucas as suas sessões, os juízos críticos dos músicos e cantores para o Sim e para o Não, os documentários filmados que exibiam regentes líderes consagrados em atividade, as observações a respeito dos códigos gestuais de vários mestres, as discussões que tinham como tema a equação pódio/orquestra = sócio psicologia, autoridade/sabedoria = harmonia no exercício profissional – enfim em pouquíssimas palavras.

Desde 1980/90 avolumaram-se as atividades sobre o pódio, ou fora dele, que por sua vez se estenderam para o exterior (Chile, Venezuela, Argentina, Alemanha, Bélgica), incluída a titularidade de alguns corpos sinfônicos, cada qual a seu tempo; em 1989 ingressei, a convite, na ECA-USP como professor, egresso da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais enquanto assumia a direção da Orquestra Filarmônica Norte-Nordeste com sede em João Pessoa/Recife. Gravações (obras corais/encomendas pela Osesp), repertório acrescido de obras sinfônicas, coral-sinfônicas e óperas importantes etc. até o novo milênio: em 2001 assumi a titularidade da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, SP que vinha de brilhante e histórica atividade. Contudo, a vida não parou de respirar, e outras questões virão dentro desta entrevista que talvez nos remetam a certos aspectos já aludidos – vamos a elas.

E.L; A.O: Como foram as aulas de composição do maestro com renomados músicos brasileiros, como Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri, e de que forma essas experiências moldaram seu caminho composicional?

A.E. Osvaldo Lacerda foi discípulo de Camargo Guarnieri por não menos que dez anos e, na grande relação de nobres seguidores do mestre, Osvaldo se destacou como o mais fiel herdeiro do que se chamava a “Escola Guarnieri de Composição”. Para mim – acredito que para vários – Osvaldo representou uma espécie de “antessala” para os estudos aprofundados da Harmonia, Contraponto, Estruturação e as Discussões por vezes chamuscadas por minhas dúvidas e insolências, a respeito das características básicas da Música Brasileira e de como conceituar o “Nacionalismo”, tendo à frente a imagem do seu mentor Mario de Andrade. Eram aulas bem ilustradas por leituras de partituras e demais exercícios que não dispensavam nossas próprias composições. Logo em seguida ou concomitantemente Camargo Guarnieri em pessoa nos tomava junto ao piano (que pianista e improvisador admirável ele era!). Nessas ocasiões cada vez mais repetidas e intensificadas, o maestro nunca nos impôs seus gostos e divisas técnicas, mas orientava-nos ao tomar nosso próprio e livre trabalho como princípio para o encontro de acertos e talvez alguns aconselhamentos mais luminosos; ouvia a nossa opinião que deveria ser bem fundada e claramente expressa. No início, só no início – confesso – até tentei imitá-lo no estilo, na prosódia e linguagem do mestre para agradá-lo e provar minha atenção, feito um homem primitivo que por temor ao fogo, saudava-o como a um deus. Outros continuaram nesse “credo”, satisfeitos. Reforçando esta possibilidade, muitas eram as indispensáveis Variações sobre temas do cancioneiro popular – o maestro insistia na obrigação de ofício e na destreza de um compositor, ou seja, “saber desenvolver uma ideia em discurso claro”, exaltando a própria fantasia harmônica e rítmica – portanto, vinham também pacotes de cateretês e toadas *à moda paulista* para só depois seguirem os

nossos títulos e gêneros autorais. Essas e outras aulas – que tantas vezes ultrapassavam uma hora de intenso convívio artístico (com direito a cafezinho e suco, outras vezes apreciando uma obra sua em manuscrito notável) – significavam tesouros artísticos e humanos, pois o maestro era um cristal na exposição dos seus saberes musicais tanto quanto nos sentimentos humanos de amor e zanga, satisfação sem exageros elogiosos e condenações igualmente equilibradas e respeitosas.

O senso de humor do maestro era a minha sobremesa preferida: piadista irônico e malicioso, *menino* ciumento quando vertia lágrimas, comovido de verdade. A arte da orquestração era exigência igualmente insistente para vestir nossa música e os seus conhecimentos (domínio, por certo) vinham dos estudos com Charles Koechlin em Paris ampliados à brasileira quando se somavam ao legado de Lamberto Baldi e sobretudo de Mario de Andrade, ritmos e sonoridades da terra observados num largo Brasil ou no suficiente espaço expressivo de São Paulo. Meus estudos com Camargo Guarnieri tomaram poucos anos, semana a semana, na Rua Pamplona. Entretanto, mesmo após eu me mudar para o Rio de Janeiro, mantive contatos periódicos com o mestre, embora, já à distância e por atrevimento, eu explorasse as novidades musicais da cena carioca. Osvaldo Lacerda sempre reverenciei agradecido como mestre-amigo sincero e generoso, uma espécie de irmão mais velho; já o mestre Camargo Guarnieri eu amei como um pai que me enchia de orgulho cada vez que nos encontrávamos lado e lado assistindo um concerto, a uma mesa de jantar ou acompanhando-o numa simples prosa entre artistas. Vê-lo ou sentir sua presença num ambiente já me comovia e arrepiava. Assumi desafios com determinação, dessa época em diante, buscando provocar reações ao contar histórias através da música que eu compunha. Minha busca por autenticidade (seja lá qual for o entendimento desta palavra) e expressão continua a orientar-me na caminhada como compositor.

E.L; A.O: De que maneira essas experiências influenciaram sua trajetória na regência?

A.E. Bem, de algum modo acredito ter mencionado algo que possa esclarecer esta questão. Desde menino encantava-me a palavra *Maestro* que eu achava mágica para quem a ostentava junto ao seu nome, rodeada por uma aura de poder, de respeito e autoridade, algo parecido com “pai”, um pai artista sempre comigo (um menino pode ser vítima dessas alucinações freudianas...). Talvez impulsionado por filmes que assistia. Vale dizer que vários dos mais lembrados eram musicais norte-americanos ou os que versavam sobre a vida de músicos (recordo daqueles sobre Verdi, outro sobre Puccini e suas óperas indo além da vida amorosa desses compositores); uma fantasia sobre Caruso com o tenor Mario Lanza, também documentários a respeito de Villa-Lobos e o Canto Orfeônico num mundaréu de escolares

cantando em campo aberto; outro interessantíssimo, didático sobre os instrumentos da orquestra e, não por último, *Fantasia* de Walt Disney onde aparecia o maestro Leopold Stokowski; maestros em atividade filmados em branco-e-preto também me eletrizavam: Toscanini bravo, ensaiando, Wilhelm Furtwängler ao lado de Hitler, Karajan por certo – eram tantos os filmes vistos e repetidos!... Dirigir, reger tinham a ver comigo. Mais tarde, praticando a música de câmara, que sempre me entusiasmava junto de colegas, não era raro eu dar uns pitacos na interpretação de certas passagens, na afinação de um instrumento e de outro enquanto tocava o meu piano. Quando os grupos cresceram em número de participantes, eu definitivamente tomava a frente e os dirigia. O pessoal gostava e até pediam que eu os orientasse. Enquanto compositor, essa função me parecia natural e indiscutível! Leitor voraz de partituras sinfônicas (muitas das quais me faziam tropeçar feio e quase desistir ou apenas adiá-las), pude levá-las comigo aos concertos onde fossem executadas, pedindo desculpas pela indelicadeza... Também fui insistente na procura de livros que tratassem o assunto “Regência Sinfônica” e, mesmo nestes, os problemas me pareciam instigantes, para não dizer insolúveis e bem mais complexos. Mas desistir por quê? Sem paciência, dei asas ao meu autodidatismo e procurei analisar e entender os gestos dos maestros ao interpretarem determinada obra conhecida. Nessa tarefa quase enlouqueci, pois cada um gesticulava a seu bel prazer enquanto outros quase não se mexiam, a maioria utilizava a “batuta”, outros nada. Quase todos eram “performáticos” e se exibiam para o público ou para uma câmara de filmagem – e à orquestra?; caras e bocas vinham sem pedir licença... Se eram a representação da “individualidade”, cada regente usava dos seus motivos, e isso bastava. Nos livros que eu lia era frequente encontrar ou ver sugerida esta frase: “Regência pode ser ensinada?”, porém eram edições pródigas em regras e exercícios sob ricas ilustrações, que eu poderia alcançar através das vivas conversas com maestros operantes e respeitados, também com músicos e cantores profissionais que fortemente viviam e sofriam a ação desses líderes. Com esta atitude e reação eu encontrava mais calor, satisfação e verdades que poderiam ser discutidas em palestras prolongadas e confiáveis. Fiz por mim e fui criticado por quem de direito, também de outros consegui aprovação e estímulo. Não foi fácil enfrentar uma orquestra profissional na preparação de uma obra que eu havia composto – tudo era precoce, mas eu não queria ser razoável – e, no entanto, consegui vencer-me e fazer-me claro na função, o que me valeram novos convites ao pódio, para dirigir partituras de “bicho grande”. Era uma aventura perigosa, eu sabia bem disso. Estudei muito e discuti comigo mesmo, questionando tudo, até relaxar perto de dizer-me pronto. Muni-me de conhecimentos e de respeito sincero pelos colegas músicos, grato por me receberem – e fui ao trabalho vivo tão fortalecido quanto ansioso para encontrar urgentemente os meus mestres: Alceo Bocchino e Francisco Mignone – o primeiro para preparar o repertório Brahms em longas sessões (as

Sinfonias, a Abertura Trágica e o “Requiem Alemão”, aliás esta obra fiz questão de cantar no naipe de tenores do Coro da Rádio MEC, sob a direção do maestro Bocchino); o outro, para analisar obras variadas reduzidas ao piano: claro, começamos com Mozart e Haydn, para chegarmos à Sinfonia Nº1 “Clássica” de Prokofiev, tudo com muito cuidado, porém em poucas oportunidades, lamentavelmente. Eu era vizinho de Mignone em Copacabana, Rio de Janeiro. Evidentemente, essa fase não foi possível como se sob um plano escolar de aulas semanais, pois eu precisava esforçar-me sozinho nos estudos, e os mestres eram super ocupados e quase indisponíveis porque de alto valor e importância. Nessa época eu ia bem com os estudos e já dirigia obras em primeira audição dos meus jovens colegas (alguns diziam já escrever pensando na minha oportuna direção) e em algum momento ia para diante da Orquestra Sinfônica Nacional (Rádio MEC) – lembro-me, por exemplo, da “Sinfonia das Crianças” de David Korenchender, aluno do maestro Henrique Morelenbaum. Mas nem tudo eram pérolas, faltava entender muita coisa e o essencial: o que eram os gestos para a regência – silenciosa, por certo – e como ensaiar uma obra conhecida ou não? A questão gestual, os sinais apropriados para um sem-número de esperados resultados sonoros e expressivos – bem antes de estudá-los em vários livros importantes, especializados – eu aprendia ou absorvia dos músicos mais experientes das orquestras que felizmente eu frequentava nos vários ensaios, músicos que me desviaram do comum “batedor de compassos” e o melhor: de pouco ou nada, eu logo compreendi, valeriam as preleções intelectuais, as análises históricas e formais, a descrição de conceitos interpretativos, a cansativa e vaidosa exibição da sabedoria do maestro frente a orquestra. Enfim, na segurança equilibrada do tempo, “permitir que a orquestra toque!”. Mas isso ainda não era o bastante.

A “ciência” do ensaio, suas sutilezas de caráter musical e psicossocial, constituía campo minado para um jovem candidato. Como conquistar e manter um clima agradável de trabalho em espírito de mútua colaboração? Ter conquistado a simpatia dos músicos e mostrar postura elegante sobre o pódio, somada à facilidade plástica de “mover-se com graça” não representavam nenhum salvo-conduto para quando este simpático e bem-educado regente se punha a dirigi-los: naquele momento, para a nossa própria mãe, se acaso estivesse entre os violinos ou à harpa, desde que subisse ao pódio aquele *filho*-diretor seria um estranho a quem ela exigiria no mínimo segurança profissional e artística. Era urgente, então, que eu me fartasse em grossos compêndios a respeito do grande tema da regência orquestral e coral – que também versasse profundamente sobre a arte da instrumentação/orquestração – para tê-los discutido longamente com mestres “de alto coturno”, sobretudo sob critérios que ordenassem os tópicos e, nem por isso, inibissem a minha positiva ansiedade e imaginação, pois delas e com elas sempre me nutri e criei musculatura. Vieram os livros, portanto. De vários “pesos e medidas” por assim dizer, porém todos importantes e há muito oportunos.

Destaco dois dentre os mais modernos se comparados àqueles clássicos: *The Grammar of Conducting* (Max Rudolf), *The study of Orchestration* (Samuel Adler). Destes, desde os Prefácios encontramos conceitos relevantes e atrativos. Livros, afinal, nunca são demais, desde que não passem de papel encadernado... Dessa maneira, guardo sempre vivas as orientações – e recorro a elas – de Charles Koechlin, Rimsky-Korsakov, Hector Berlioz/Richard Strauss, Hermann Scherchen, Norman Del Mar, o meu velho Alfredo Casella, Karl Peinkofer/Fritz Tannigel (*Handbuch des Schlagzeugs*), Salzedo/Grandjany (*The Harp*), outros a propósito da nova notação musical, técnicas instrumentais estendidas, acústica – e por aí vamos... Talvez finalizando, creio ser interessante e oportuno lembrar certo trecho da entrevista com o maestro Herbert von Karajan, concedida a Richard Osborne, na qual ele pondera: “Há regentes muito talentosos que não conseguem fazer nada com uma orquestra realmente excepcional. São ótimos com orquestras boas ou muito boas, mas com uma orquestra excepcionalmente boa parece que ficam com as mãos atadas!” Retiro para mim a parte na qual me enquadro: “São ótimos com orquestras boas ou muito boas” – e paro por aqui.

E.L; A.O: Em outro momento, o senhor mencionou que Alceo Bocchino e Francisco Mignone foram seus professores de regência. Como eram as aulas e o que o senhor carrega consigo até hoje dessas experiências?

A.E. Alceo Bocchino, à época Regente Titular da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, foi meu professor inicial, por assim dizer, na interpretação das Sinfonias de Brahms, a começar pela N°4 Op.98, em Mi menor. Durante as nossas aulas, eu admirava sua notável habilidade auditiva, o “ouvido absoluto” capaz de identificar notas – era voz corrente no meio musical, com bom-humor – ao ouvir o som de qualquer objeto. Bocchino era também um festejado pianista. Nosso método de estudo não previa nem se limitava à mera reprodução de gravações, um procedimento comum às várias salas de aula de regência (aliás, de fato, nunca usamos deste artifício) porque, sim, valorizávamos o solfejo e a análise precisa das partituras, indo desde o detalhe em certa passagem instrumental (em especial os instrumentos transpositores) até a transição entre diversos pentagramas e suas respectivas claves. Discutíamos, por vezes, várias edições de determinada obra e suas curiosas interpretações, se originais (alemãs, no caso de Brahms) ou de outros idiomas e culturas; a sutil questão da sonoridade sob interferência do espaço acústico arquitetônico, por exemplo, e a disposição dos naipes das cordas sobre o palco, em razão do equilíbrio acústico, as “arcadas” com seus propósitos e mistérios, realidades que me surpreendiam e encantavam, diante das quais sucumbíamos, pois o Spalla sempre encontrava melhores soluções. Além

de tudo, a Quarta de Brahms já se iniciava com desafios variados, os sopros em geral que nos preocupavam na justa afinação por conta da tonalidade da obra e dos dobramentos timbrísticos. Também estudamos *Ein Deutsches Requiem* que o maestro dirigia na ocasião, e eu certamente não perderia a chance de cantá-la entre os tenores do coro, munido da partitura completa! Lembro-me de uma experiência interessante durante o teste que enfrentei para ingressar no Coro da Rádio MEC: faziam parte do grupo nada mais nem menos que Marlos Nobre entre os baixos e Esther Scliar com os contraltos – esta luminosa companhia bastava para eu me aboletar no paraíso. Embora minha capacidade de leitura nas várias claves da edição alemã da obra de Brahms, com claves de Dó para todo lado, incluída a execução ao piano tenham ido bem, surpreendi-me com a observação dramática da maestrina (cunhada de Villa-Lobos, irmã da Mindinha, Julieta Strutt) que reclamava da minha inaptidão vocal: eu era um tenor leve de voz “pequena” – ela dizia bem alto: “É uma lástima, quem sabe ler bem, não tem voz; quem tem um vozeirão, não lê nada!”

Por sua vez, com Francisco Mignone os encontros eram dedicados principalmente às análises de partituras e suas reduções ao piano, além de desvelarem-se os segredos e deleites na arte da orquestração. Uma vez ou outra, as aulas se deram num banco de jardim à frente do edifício onde residia o maestro – a ênfase era dada ao solfejo. A grande arte (também *ciência*) da orquestração fui desenvolvendo através do estudo de obras capitais a começar pelas do próprio maestro Mignone e de Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Debussy, Ravel, Mahler, Bruckner, Bartók, Prokofiev, Shostakovich, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri naturalmente – para citar apenas alguns, sem mencionar *ainda* os mestres orquestradores da “vanguarda”. A análise detida de partituras recentes ou antes, por minha conta e risco, a simples apreciação pela leitura curiosa destes últimos mestres e de outros, histórica e tecnicamente mais complexas na arte da orquestração, na inovadora linguagem e estruturação composicional – resulta sempre em me proporcionar valiosas lições que ampliam e aprofundam minha percepção para além dos tradicionais códigos gestuais da regência e da concentração criadora na atividade do compositor.

E.L.; A.O: Como o senhor pensa e estrutura as suas aulas de regência?

A.E. Quando recebo novos alunos, a nossa primeira tarefa consiste em tomar conhecimento, numa entrevista aberta e franca, daquilo que cada um traz consigo: bagagem musical, experiência pessoal na área específica da música e das artes, formação musical, projetos, curiosidades etc. É essencial reconhecer que todo aluno não busca tão-só aprender (receber), mas também mostrar (doar) o que sabe e como chegou a sabê-lo – trata-se, portanto, dos indispensáveis diálogo e debate em sala de aula. Este aluno terá, por certo, contribuições

valiosas a oferecer. Pelo menos, é o que se espera! Em outras palavras, é importante estabelecer uma interação inicial para compreender suas perspectivas individuais e motivações com respeito à regência dentro do amplo panorama da prática musical. Insisto logo de início em tomar ciência da sua provável atuação em grupos instrumentais e/ou vocais, como na prática da música de câmara, na leitura concentrada de partituras, na curiosidade sobre acompanhar ensaios, assistir a filmes-documentários e concertos, não deixando de lado seu interesse em realizar arranjos musicais e em investir propriamente na composição. Em bom número, os alunos são originários dos estudos pianísticos, outros se garantem ao violão (à guitarra elétrica do rock, por que não?) ou tocam outros tantos instrumentos e podem ser cantores... Aconselho a todos que busquem, em tempo, desenvolver-se ao piano como plataforma valiosa para o exercício da regência, sem contestar sua expertise em outro instrumento ou no canto, bem o contrário. Grandes regentes partiram dos seus muitos instrumentos ou da voz, porém todos, a certa altura, somaram o piano a esses prévios meios expressivos e encontraram um bom companheiro para os estudos de uma partitura. Perdoem-me, não resisto ao ensejo de relembrar uma anedota bem conhecida no meio musical, uma joia tragicômica: certa feita um jovem estudante de música, conformado, atirou: “Não sei cantar nada, não consigo tocar bem instrumento algum, então resolvi ser regente, pelo menos vou mandar em todos”. O que fazer desta galhofada? Precaver-se, pois na simplicidade também podem esconder-se culpados... A situação é instigante. Uma investigação poderia ocupar o tempo aquecido de uma ou duas aulas dentro da sala de Regência do *Conservatório* e um tempo bem maior dentro das instituições do ensino artístico com suas filosofias muito verbosas, porém pouco mobilizadas e ágeis efetivamente para as transformações e os ganhos que talvez presumissem. Mais: o que a imagem do diretor ou do mau diretor de uma orquestra, ambos bem-sucedidos para o público em geral e a administração, teria em comum com “o Poder” e as figuras ou caricaturas da dominação? Instrumentistas e cantores comporiam a massa anônima que apenas sofre a ação do pódio? Mirem aí bons temas para debates entre interessados... Bem, voltando ao assunto dos cursos de Regência que eu vinha aplicando (sou agora um Prof. Doutor aposentado pela USP) no Departamento de Música/ECA e em outros sítios. Recordo detalhes conceituais mencionados há instantes e acrescento logo no início dos trabalhos algumas atividades e exercícios escritos sugeridos principalmente por Max Rudolf (*The Grammar of Conducting*) e Hermann Scherchen (*El Arte de Dirigir la Orquesta*). Deste último – bem mais complexo nos exemplos musicais e intelectualizado nos princípios filosóficos que expõe (encontrei-o num Sebo, em espanhol, da Editorial Labor, S.A., 1933) – retiro excertos importantes que copio e ponho à disposição dos alunos para estudos e debates. De Max Rudolf (em tempo: ao longo do curso novos compêndios técnicos, artigos, entrevistas incrementam os trabalhos) insisto na leitura do excelente e imprescindível Prefácio

e daí caminhamos ao Capítulo 1 onde e quando começam os exercícios básicos como o uso da batuta ou sua ausência para dirigir convenientemente uma orquestra: tempos distintos indicados pelo metrônomo, eventual utilização do braço esquerdo etc., porém não antes de termos experimentado os gestos espontâneos dos alunos ao dirigirem certo trecho tocado ao piano. Aliás, alternam-se ao piano os alunos que assessoram seus colegas, assim rotativamente; em paralelo, como “dever de casa” solicito que trechos originais de Rudolf devam ser orquestrados e apresentados por pequenos grupos instrumentais reunidos dentro de sala – eu também contribuí na composição de novos episódios pianísticos. Importante: tudo deve ser comentado em viva e livre voz. Conforme os avanços técnicos se evidenciam sobre o repertório sinfônico comum, posso partir para o acréscimo de material operístico: árias de óperas bem conhecidas, uma vez que muitos alunos demonstram especial interesse neste gênero que, aliás, eu aplaudo. Uma sala ideal para a Regência – resalto – deverá contar com amplo espaço, um estrado ou pódio e dois pianos bem afinados e, é claro, em ocasiões bem planejadas, contar com trabalhos à frente de pequenas orquestras. Ensaios sinfônicos devem ser assistidos criticamente e, quando possível, os alunos deverão conquistar cadeiras dentro das orquestras. Em boas Escolas – fundamentalmente nelas! – em Salas de Concertos e Casas de Ópera estes benefícios ainda são bem difíceis de se encontrar. A realidade, quando “inimiga” e dita “normal”, estimula a criatividade e o poder de resiliência, daí reforço o bem-aventurado recurso do autodidatismo, uma reação complementar àquilo que se pode realizar quando alunos e professor se tornam amigos. Uma longa pesquisa acadêmica que realizei sobre a Regência centrada na obra de Wagner culminou na minha tese de doutorado intitulada *Richard Wagner: Portal da Regência Moderna* (Universidade de São Paulo, 2010 – em 2 Volumes). Nesse estudo analisei suas técnicas e procedimentos sobre amplo repertório que o mestre dirigiu, principalmente sua própria obra – retardos como recurso expressivo da interpretação, fermatas e suspensões, as orquestrações de alguns compositores com as quais ele discordava (até mesmo em Beethoven), abordagens inovadoras que causaram grande impacto em seu tempo e daí para os dias de hoje. Destaco a importância dos seus vários escritos (entre eles um importante texto sobre a Regência: *Über das Dirigieren* – “As páginas seguintes pretendem apresentar um registro das minhas experiências dentro de um segmento da música que até então tem sido relegado à *routine* profissional e à apreciação amadorística”. Wagner viveu ativamente o seu tempo e polemizou vários aspectos relevantes daquela agitada época, tanto na arte quanto na política, das guerras arrasadoras às edificações, do seu Reino alemão original sob Ludwig II ao resto do mundo conhecido, cultural e socialmente inquieto. Basta lembrarmos, de passagem, ápices da Cultura que fizeram parte das preocupações e do progresso de Wagner, como Nietzsche, Schopenhauer, Bakunin, o ano 1848, a *Primavera dos Povos*, período marcado por grandes levantes em toda a Europa,

Baudelaire, Debussy, Hans von Bülow, Liszt, Brahms *versus* Wagner *versus* Verdi... e o “acorde de Tristão”, um complexo harmônico que, de ser encontrável em Bach, foi com Wagner que se consumou como obsessão na imaginação de compositores tempos afora. Enquanto vivi a experiência de “ensinar regência” procurei criar atividades que envolvessem estudantes de composição, promovendo a colaboração interdisciplinar que preparasse o terreno para os estudos mais aprofundados da própria “arte de dirigir a orquestra”.

E.L; A.O: Maestro, o senhor tem destacado a importância do aprofundamento reflexivo, estético e estilístico no estudo e preparação das obras, o que fica evidente à medida que o senhor compartilha sobre seu percurso musical. Atualmente, os jovens regentes têm dado muita ênfase ao estudo do gesto em detrimento do aprofundamento musical. Qual é o seu ponto de vista sobre essa abordagem?

A.E. “... o estudo do gesto *em detrimento* do aprofundamento musical”?! Ora, isto só pode se referir ao mais lamentável amadorismo, ao cínico entendimento do que significa reger uma orquestra: estar diante dela, sobre o pódio, investido de *autoridade* confiável para respeitar seus integrantes, o público e a própria música! O contrário disso é leviandade, a palavra mais gentil que eu atiraria sobre tal juízo e procedimento. Reger seria, então, um mero exercício calistênico? Não ir muito além de exhibir-se para o público ou para alguma câmara filmadora à disposição da sua vaidade? Pode haver, no entanto, orquestras que se divertissem com esta conduta do “regente”, porém logo mostram-lhe a realidade, como demonstra esta sábia e mal-humorada sentença do famoso trompista, Franz Strauss, pai de Richard Strauss: “Vocês, regentes tão orgulhosos do seu poder! Quando um jovem encara a orquestra, desde o modo como se encaminha ao pódio e abre a partitura, antes que pegue a batuta, já sabemos quem irá comandar, ele ou nós”. O código gestual para a regência, estudado nas salas dos institutos musicais, fartamente pesquisado e argumentado pelos autores dos compêndios, corresponde ao estágio mais recente de uma história que vem de longa data, e não pretende ser lei definitiva, draconiana, mas servir basicamente à linguagem expressiva que – no tempo, aérea e silenciosa, fluida ou angulosa – sustentará a mais profunda execução musical como se fosse a assinatura do maestro-intérprete. O gestual do regente – código organizado em seu conjunto – serve ao regente conhecedor imersivo do autor e sua obra como vocábulos de um belo idioma, não ainda o poema que dele nascerá. Insisto nesta disciplina e não renuncio à sua urgência desde que apoiem as claras intenções interpretativas do maestro. Destaco também o regente espalhafatoso, cujos gestos imensos e desesperados quase nunca correspondem à sonoridade da orquestra que por sua vez parece tocar *apesar* do maestro. Certa ocasião um cineasta chamou-me a atenção ao discorrer sobre o “plano americano” de uma tomada

de câmara, significando mostrar o rosto e o peito, os ombros e braços em movimento leve da personagem até a cintura. Entendi que o maestro deve ser visto em “plano americano” na maior parte das vezes (não estático nem marmóreo). Ao movimentar-se para um desenho aéreo mais amplo, a resposta da orquestra será incrível, o som será mais envolvente. Gostei da ideia que precisa ser conceitualmente estudada e desenvolvida “na casa da regência orquestral”. Identifica-se outro problema significativo no processo educacional que envolve a regência, especificamente relacionado à utilização de gravações como recurso de estudo. Muitos jovens baseiam sua interpretação das partituras tão-só na audição de uma ou várias gravações, sem qualquer análise aprofundada da obra e seu contexto. Esta abordagem mimética, embora comum, preocupa-nos uma vez que negligencia o saber crítico e reflexivo que se espera do estudante. É autodepreciativo, lastimável. Um regente que se sujeite a tais métodos para seu preparo, nunca saberá ensaiar satisfatoriamente uma orquestra e é nesse grande momento que se revela “o Diretor”. Sabemos bem que é do ensaio que se fazem os importantes concursos de regência! Nada contra as gravações, que isto fique bem claro, porém jamais em lugar do Eu profundo que significará autorrespeito e consideração profissional, virtudes que elevam e dignificam uma personalidade artística. Já ouvi velhos músicos sussurrarem: “Ele está imitando o maestro fulano, não traz nada de novo... Xiii! falta muito para ser o maestro cicrano; esta obra é muito melhor que isso...” A orquestra sabe. A questão da interpretação musical, acima de tudo, envolve a compreensão da capacidade e dos desafios a que uma orquestra poderá estar sujeita sob determinado repertório (recordemos que na nossa realidade são bem raras as orquestras *excepcionalmente boas* como a elas referiu-se Karajan, ficamos com *as boas e muito boas*); nestes casos que põem em risco uma desejável interpretação musical, compete ao regente, tecnicamente municiado (com o auxílio dos chefes de naipe), motivá-las e incentivá-las, pois ao final, através de tais procedimentos seguros, todas desejarão tocar bem e assim o farão.

E.L; A.O: Tivemos muito contato com a sua música, e um ponto muito interessante é que as suas partituras possuem uma riqueza de detalhes, especificamente em tudo que se refere à grafia musical e às indicações ao regente para interpretação de determinadas passagens. Durante nossa conversa, o senhor deixou muito claro todo o cuidado que tem com a música. Ficamos curiosos: em seu processo composicional, o senhor escreve também pensando na regência da obra?

A.E. Não há dúvida! Até porque um dia eu mesmo irei dirigi-las em concerto (risos)! Clareza – é como resumimos os inteligentes detalhes da notação musical e suas bem-vindas indicações interpretativas. É bom saber que muitas obras entre aquelas de datas mais

recentes se utilizam de Notas de rodapé ou reunidas em anexos, tudo para aliviar cada página ricamente atrativa na escrita peculiar – o processo de informações complementares também é inovador e objetivo. No entanto, que as indicações pelos meios convencionais jamais sejam excessivas, sobrecarregando a grafia e quase *sujando* cada página que, por fim, amarrará e constrangerá o intérprete em vez de orientá-lo. Gustav Mahler nas magníficas e complexas obras sinfônicas é detalhista e não faria por menos, sendo ele o excelso compositor que admiramos e um superlativo regente. Na Sinfonia Nº4 (1ºmov.), para “Molto meno mosso”, indica *Plötzlich langsam und bedächtig* que, no idioma alemão, aprofunda a mera indicação de tempo bem menos movido. Já na Sinfonia Nº2 “Ressurreição” (logo de início no 1ºmov.) para “Allegro Maestoso” Mahler acrescenta seu indicativo expressivo decididamente severo e vigoroso: *Mit durchaus ernsten und feirlichen Ausdruck*. No maravilhoso 5º e último movimento desta obra, à referência Nº39 de ensaio, alerta *Etwas bewegter, aber nicht eilen* (um pouco mais movido, porém sem pressa), em outro momento compositor indica para o meio-soprano solista num pequeno crescendo/diminuendo sobre a frase *O glaube, mein Herz* (“Oh creia, meu coração”), a palavra *schlicht* (simples, ingênuo) que ademais oferece limites a um simples efeito vocal. E não para por aí, pois o obsessivo detalhista Gustav Mahler na sua compreensível preocupação parece, na verdade, desconfiar dos regentes que o sucederão. Debussy, por sua vez, pintou quadros sonoros e orientou seus intérpretes, tão criterioso quanto também o foi Erik Satie nas frases ou recados irônicos de expressão expedidos aos que executariam e apreciariam criticamente a sua música. Entre nós, Camargo Guarnieri escreveu à guisa de andamento e qualidade emocional, “torturado, dengoso, desconsolado, íntimo, confidencial”, etc., nos seus *Ponteiros* para piano; Kilza Setti anota “Decidido e sem vacilar” e adiciona um pulso metronômico (*Rito&Jogo* – dois estudos para Percussão) e se estende em sugestões para o uso das baquetas e demais acessórios com diferentes modos de tocar cada instrumento do grande grupo. Outros compositores, sem serem exorbitantes, tampouco economizam nas orientações aos intérpretes e ainda assim poderão ser surpreendidos pela feliz criatividade, o espírito artístico, a notável personalidade dos intérpretes, bons leitores das intenções poéticas ou dramáticas que vivem naquelas partituras. Minha experiência particular no que tange à escrita ou notação musical, ou por assim dizer acima de tudo, àquela parte faltante da cura para o meu *analfabetismo* musical, percorreu seu caminho iniciando-o a passos medidos para depois sair em desabalada aos tropeções, tentativas, prováveis acertos, erros evidentes, *misunderstandings* por conta da gradual insuficiência e transformações da notação convencional em meu trabalho – apagavam-se pentagramas, o próprio papel já me irritava, escasseavam-se notas e claves, estruturas rítmicas e harmônicas perdiam o prumo, dando importância a imagens sonoras em tempo-espço etc. – tudo deveria satisfazer uma nova linguagem que instigava a imaginação musical

inquieta, insatisfeita. Rebusquei e revirei raras partituras recentíssimas da “nova música” ou fosse lá o quê, para reeducar-me, pois o idioma era inelutavelmente outro! Segurei-me em grafismos mais ocorrentes na literatura viva daqueles anos e não hesitei em inventar outros traços cujo desenho complicado pudesse chegar mais perto não só do som desejado, mas da atitude do provável intérprete que o decifrasse. Deste modo, entreguei-me à cuidadosa redação das inapeláveis “Bulas” esclarecedoras dos estranhos desenhos enquanto partituras musicais. Um dia, uma cantora amiga, olhando uma das minhas peças, disse, espantada: “Nossa, tem até notas!” Para ilustrar os degraus da minha escrita musical sempre preocupada com a clareza que não me permitisse exorbitar nos detalhes, cito em ordem quase cronológica as seguintes obras escolhidas (que vão de 1972 a 2018): *Assembly*, para piano e recursos eletrônicos, publicada (fac-símile, dada a complexidade da notação) pela editada pela Gerig Verlag, de Colônia, Alemanha. Outras obras como *Cantos Novos & Vazios* (voz e piano), *Onthos* (Orquestra), *Poéticas I, II e IV* (para 2 Guitarras Elétricas, Flauta/s, Clarinete Baixo e recursos eletrônicos, respectivamente) mais tarde publicadas pela Editora Novas Metas de São Paulo, *Vértebra* (Soprano, Ator, Piano e Percussão), *Cantares para Airton Barbosa* (Fagote-solo), *Salmos Elegíacos para Miguel de Unamuno* (Coro, Tenor-Solista e Orquestra), por último *A Rua dos Douradores* (Coro e Orquestra) ambas Edições Osesp e ainda tantas mais, datadas que apareceram sob os meus manuscritos caprichados porque as editoras disponíveis, para início de conversa, não conseguiam resolver a questão editorial, nem se interessavam pela edição trabalhosa de uma obra que não atraísse compradores. Depois, no entanto, evoluíram por força da realidade. Ex-alunos experts nos meios gráficos eletrônicos para a nova notação musical me auxiliaram talentosamente, dado que eu não sabia (até hoje, na verdade, não sei) como lidar com aquelas teclas ágeis em “mentir” para o computador a fim de conseguirem um desenho justo. Dou muito valor às minhas mãos que sabem desenhar com qualidade; vez por outra apelo para os meus amigos quando a coisa encrespa: regentes, orquestras e coros, com razão, exigem material impresso “profissional” para seu melhor trabalho. A Editora da Osesp conta com um elenco de competentíssimos editores para as obras comissionadas pela Fundação Osesp. Depois de passar ou vivenciar legítimos *estágios da paixão* (depois de reconhecer-me devoto de Debussy e de Ravel), *escalei* Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, cheguei a Santoro, agarrei-me a Shostakovich e não posso me esquecer de citar talentos brasileiros “porque vimo-nos nascer” – Lindembergue Cardoso e Almeida Prado – para ancorar por longo tempo no cais salvador de muitos nomes: Krzystof Penderecki, Olivier Messiaen, Ernst Widmer, Nadia Boulanger, Pierre Boulez etc. etc... Nesta altura minha/nossa música e o próprio entendimento puderam soar diretamente através das vozes e instrumentos, longe o quanto possível dos artifícios da Eletrônica (e mesmo a Eletrônica ou Eletroacústica, diga-se logo, se constituíram em escolas com técnicas e

princípios independentes) até quanto nos bastassem as boas salas de concerto, o som vivo em certo espaço acústico, vibrando enquanto durasse aquela paulatina simplificação da escrita; alimpados, numa palavra, nos detalhes gráficos auxiliares. Seria talvez um reeditado processo de regressão aos moldes antigos? Não, apenas depuração. Desempolar! Deste modo, sigo com a minha criação atento aos intérpretes cantores, instrumentistas e regentes, pois afinal a música respira por seus pulmões.

E.L; A.O: Em um momento da história da música ocidental, compositor e regente eram a mesma pessoa. Com o passar do tempo, houve uma bifurcação na estrada. Como o senhor enxerga essa bifurcação enquanto compositor e maestro?

A.E. É verdade, naqueles tempos o compositor – ao violino ou ao clavicembalo – se ocupava da liderança em meio aos demais músicos, sobre o assim chamado pódio ou coisa menos parecida; pôde ser um dos regentes que dividiam a liderança com ao menos outros dois responsáveis pela execução a contento do momento musical. Esse compositor pôde ser confundido com o *Maître de Ballet*, pôde reger através de compassadas batidas no chão de um elegante bastão e, com isso, ter se ferido gravemente, vindo a falecer em seguida (Jean Baptiste Lully); pôde ser um mero *batteur de mesures* e pôde ter a sua autoridade contestada por um jovem compositor estrangeiro (vejam as conhecidas contendas entre o bruto mas hábil músico saxão G.F. Handel e o mestre Arcangelo Corelli); esse compositor ao dirigir suas obras pôde ser severo como Bach, orgulhoso como Stamitz à frente do seu *exército de generais* (a Orquestra de Mannheim) ou o incansável *factotum*, como Haydn sob o Príncipe Esterházy; foram mestres que puderam gozar de boa visibilidade popular mundo afora e exercerem sua opinião como Mozart e Beethoven; esse compositor pôde reger em pé e utilizar um tubo de papel como prenúncio da batuta etc., pôde evoluir provocando a ligeireza da História ao passar pelo notório e *apressado* Mendelssohn, também o fracassado Robert Schumann como regente, e pôde atingir em cheio a grande encruzilhada na História da Regência enquanto reconhecida atividade profissional, ou seja, a “Escola Richard Wagner”, com brilhantes seguidores, compositores-regentes da estatura de Richard Strauss, Gustav Mahler, Hans Pfitzner; opositores tais como Johannes Brahms, Hector Berlioz, o próprio Felix Mendelssohn, o menos recompensado Felix Weingartner na qualidade de compositor porém renomado regente, Claude Debussy e Giuseppe Verdi! Sem tanto saltarmos períodos históricos, chegamos ao momento em que a Europa se projeta sobre as Américas trazendo na bagagem suas culturas, vitórias e marcas sangrentas das grandes revoluções sociais e políticas além de, no campo das artes, trazer ilustres mestres refugiados, e inúmeros outros hábeis profissionais, exemplos de *especialidades* que enriqueceram o meio profissional da música,

através de saberes técnicos cuja objetividade insuflou na música, por exemplo, o caráter comercial e industrial inerente a um legítimo trabalho profissional.

The great art went into business: edições de partituras, gravações, florescimento das associações voltadas para a Música, ricos financiamentos para os trabalhos de criação, orquestras e corais estimulados, a comercialização e a divulgação de partituras e discos, de instrumentos musicais, o aparecimento de novas casas de ópera e salas de concerto, com criadores e intérpretes que figuravam na “mídia” merecedores do especial glamour – enfim, um leque aberto de acessíveis realidades, um leque de excelências. Compositores, sem verem sua importância arrefecida, notaram o aplauso popular dirigido aos intérpretes que, em sua vez e hora, não precisavam ser os regentes/criadores naquela noite. Anton Dvorák não regeu sua “Sinfonia *From the New World*” para vê-la aclamada nos Estados Unidos. Antes, Weingartner foi ovacionado na qualidade de regente, não como compositor; o mesmo para Furtwängler. Debussy era tido como um dos grandes maus regentes do seu tempo; opostamente, Mahler – regente estelar à parte da sua grande obra – quando à frente da Orquestra Filarmônica de Nova York regeu o Concerto para Piano N°3 de Rachmaninoff tendo o autor como Solista! A bem dizer, não há inconvenientes nesta “bifurcação na estrada”: podem ser virtuosos tanto os bons compositores que regem com legítimo talento e eficiência uma orquestra em amplo repertório, quanto o regente experimentado nos fundamentos, motivos e deveres do ofício criador o fazem sobre obras maestras de recente catálogo. Benjamin Britten atuou prestigiosamente como regente e deixou bons exemplos gravados da sua atuação, Pierre Boulez confirma com excelência a sua presença sobre o pódio como intérprete de substantivo repertório musical do século XX, além da sua própria obra; já Igor Stravinsky não conseguiu realce enquanto regente das suas complexas partituras, embora mantivesse o respeito cerimonioso das orquestras e corais. No Brasil os testemunhos positivos para a questão do binômio compositor-regente têm lá suas peculiaridades: o grande maestro Eleazar de Carvalho deixou em meio a obras robustas a ópera “Tiradentes” e outra partitura para Cordas e Percussão cujo título não me recordo, perdão, como provas do seu preparo para as atividades de liderança enquanto regente-titular e diretor-artístico; Mário Tavares também trouxe obras próprias de qualidade para ficar na história como excelente regente; Alceo Bocchino (também compositor) registra o seu trabalho como regente; Ronaldo Miranda e Almeida Prado jamais se dispuseram a reger seus trabalhos que por fim desafiaram maestros. Jorge Antunes rege suas obras e não vê necessidade de ir além deste importante dever; Edino Krieger defende com talento e competência a interpretação da sua música, porém cede lugar ao pódio quando muda o repertório (Edino é também um respeitado crítico musical). Em poucas e justas palavras: há e deve haver muita dignidade, prestígio e altura artística em ambas atividades e funções no terreno próprio da Música, na interpretação e na

criação! No âmbito acadêmico ou dos estudos preparatórios, no entanto, a questão sugere maiores e mais profundos reparos e atenções. É lastimável a superficialidade (ou egocêntrico interesse que quase exclusivamente provê seus estudos através de gravações e da coreografia gestual), quando jovens pretendentes à carreira de regentes negligenciam a ciência e a arte da criação musical e esta, por sua vez, entende como tarefa completa “criar problemas e charadas” cuja resolução passe para as mãos dos intérpretes, e basta. Sem a interação e a convivência pulsantes do compositor e do intérprete – conhecimento, expressão e técnica – poderá se instalar um nó pecador, arrogante que perturba o avanço de um, do outro, de ambos: o desserviço estimulado pela vaidade. *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*. Na melhor das hipóteses insisto que a “bifurcação” entre composição e regência, sendo um fenômeno frequente entre os alunos iniciantes, surge quando estão em busca da sua identidade e interesses artísticos. Ao longo do tempo esses jovens poderão descobrir para qual área sentem maior inclinação ou onde sua criatividade e habilidades se manifestam com mais força e clareza. Quanto mais informados sobre o seu trabalho em composição, mais essenciais lhe parecerão os compromissos da regência, e há compositores que, em definitivo, optaram por não se aventurar ao pódio, fosse por prudência ou por entender não ter sido este seu campo de maior aptidão. Ademais, a música dos nossos dias apresenta desafios constantes para o criador que precisa lidar com questões estruturais, estéticas e linguísticas em inestancável evolução. Isto toma tempo e concentração que somados ao ror de compromissos exigidos pela regência iriam conturbar, não aclarar. Particularmente, fui convidado a reger minha própria obra como reconhecimento de atividades que eu vinha exercendo e por gentileza, como explicitiei num momento anterior desta nossa entrevista. Integrantes da orquestra e seu regente-titular me ofereceram a oportunidade de reger e eu, mesmo nervoso diante da magnitude da tarefa, aceitei: foi ao mesmo tempo uma experiência intensa e enriquecedora que me permitiu enfrentar situações futuras de grande pressão e expectativas: Igor Stravinsky! Reconheço, no entanto, que nem sempre o compositor possa ser o melhor intérprete da sua própria obra. A excessiva intimidade com a peça pode dificultar, não impedir, a objetividade e certa imparcialidade necessárias à regência. Por isso, admiro os grandes regentes que conseguem interpretar e valorizar a obra do compositor (e este compositor-regente, do mesmo modo, dignifique e valorize elevadamente as tarefas da regência) de maneira única, emocionante e convincente. É fundamental refletir sobre estas questões para garantir interpretações autênticas e significativas do histórico repertório musical.

E.L; A.O: Para os futuros aspirantes a regência qual mensagem o senhor deixaria?

A.E. Não vejo como responder a esta pergunta sem me comover profundamente, tendo ainda que buscar forças para lidar com a sensação atordoante de que no final deixei passar a palavra mouca ou a frase mais inteira, essencial; o sentimento de que, ao pronunciar-me sobre essas questões, eu possa ter camuflado minhas próprias fragilidades, na pretensão de parecer melhor. Difícil; humanamente trabalhoso. No entanto, é de fato humanamente que podemos e devemos responder a tão sensível tarefa – então aqui vamos: No meu entender, o jovem regente deve cultivar a curiosidade, uma qualidade essencial que estimula a busca constante por conhecimento; do mesmo modo é fundamental desenvolver a virtude da humildade para reconhecer que nem sempre acertamos e que o erro pode (e deve) ser o beliscão que nos leva ao aprendizado. A paciência igualmente desempenha um papel crucial no dia a dia da nossa lida com pessoas e seus interesses, porque nos coloca em posição de mirar os companheiros diretamente, minimizando desníveis.

Ao reger uma orquestra ou um coro, o regente não apenas lidera, mas é também servido pelos músicos que generosamente compartilham seu espaço interpretativo. É importante que o regente promova entre os músicos o sentimento comum de relevância, vendo-se uns aos outros respeitados e assim garantam uma atmosfera colaborativa. A agressividade, entendida aqui como determinação e ousadia, é uma qualidade inerente ao livre fazer artístico não somente no exercício da música, mas nas diversas ou todas as áreas criativas. Deste modo assemelhado, permitimo-nos incluir o exemplo do médico cirurgião que precisa intervir com seu senso profissional e o frio corte do seu bisturi para curar, e o escultor que molda a pedra com certeiras marteladas; o músico precisa romper com a realidade estabelecida para criar algo inspirador. No entanto, essa agressividade, de igual modo é encontrável na apreciação crítica à nossa atividade, deverá ser temperada pelo tom respeitoso, uma vez que é por meio da apreciação severa, porém positiva, que o artista evolui em sua arte. Diante do alvoroçado cenário atual, mundo afora, quando se ruem valores preciosos que deixam cicatrizes e buracos na triste paisagem da esperança, torna-se urgente que artistas reflitam sobre a “agressividade” e seu verdadeiro sentido enquanto impulso criador. Na mesma direção é fundamental expressar gratidão aos mestres de todos os tempos, que contribuíram para o desenvolvimento da arte ao longo dos séculos. Enaltecer seus ensinamentos e honrar sua memória são formas, não apenas de dignificar cada passo da História, como também entender o presente e seus motivos. A união de artistas com toda gente em torno da arte se compara à prece recitada em uníssono: elevação espiritual e valoração da vida.

Pensando com cuidado e afeto o futuro desses jovens aspirantes à carreira de regentes – compositores-regentes – desejo ardentemente que o ensino nas escolas e universidades se

dê conta com urgência do avanço das tecnologias que por certo haverão de alterar ou substituir velhos procedimentos e enfraquecidas certezas sob uma realidade virtual, a Inteligência Artificial, uma nova sociedade, um novo governo enfim liberto da ignorância pétrea que o tem definido e fatiado pela ganância, o poder destruidor. Há quem afirme que, na iminência dos inextricáveis recursos futuros, a orquestra – entre outros bens sociais – deixará de existir e os seus afiliados buscarão as picadas, as vias vicinais que lhes indiquem um destino. Que Apolo e Euterpe nos valham, se não nos esquecermos das diárias abluções!

Para finalizar – pelo menos por ora – esta nossa conversa sobre o binômio *compositores-regentes* e seus universos alinhados, não resisto o prazer de citar judiciosas intervenções dos grandes mestres criadores e intérpretes do passado, aforismos e anedotas que iluminam a estrada que trilhamos. O humor inteligente que perambula cada frase encurta as rédeas dos encômios e faz brilhar cada acusação: são Maestros Compositores/Regentes!

Richard Strauss, ensaiando a “Marcha Fúnebre” (Adagio assai), 3ª Sinfonia, Op.55 de Beethoven:

Senhores, por favor, não tanta emoção. Beethoven não era nem de longe tão emocional quanto nossos regentes. Observações pouco ortodoxas: Não se deve transpirar enquanto regemos: somente a plateia deverá esquentar-se. A mão esquerda não tem nada a ver com a regência; seu lugar é o bolso do colete de onde sairia para restringir ou realizar gestos menores para os quais, de qualquer modo, um quase imperceptível olhar bastava (KENNEDY, 2006, tradução nossa).

Indiferente, Strauss assim reagia à recusa dos músicos para atenderem suas explicações:

Quando eu era jovem tive de assumir a culpa dos erros alheios, agora, se cometo um engano, a culpa é deles (KENNEDY, 2006, tradução nossa).

Das suas famosas “Dez Regras de Ouro para o Álbum de um Jovem Regente” (de 1922, revisadas em 1949):

Jamais olhe animadoramente para os metais, apenas uma leve mirada para alguma entrada importante. Contudo, nunca deixe as trompas e madeiras fora da sua visão. Se não puder ouvi-las de modo algum, ainda estarão muito fortes. Quando pensar que já atingiu os limiteys do prestíssimo, dobre a velocidade (STRAUSS, 1949, tradução nossa).

Artur Nikisch, embora com a partitura diante dos olhos, dizia:

Não acredito que se pudesse reger bem senão sabendo a obra de cor ou quase. Nikisch jamais pôde explicar seus procedimentos técnicos; em carta escreveu: Não sigo de nenhum modo regras técnicas; se algum dos meus colegas, depois de um concerto, me perguntasse como teria realizado este ou aquele efeito, eu seria incapaz de responder-lhe (LEBRECHT, 1985, tradução nossa).

Bruno Walter quando regeu a estreia das “Cinco Peças para Orquestra”, de Arnold Schoenberg:

Não sei se o que tocaram é ou não música, mas posso assegurar que tocaram todas as notas de Schoenberg, exatamente como escritas (RYDING; PECHEFSKY, 2008, tradução nossa).

Gustav Mahler exigente detalhista:

Há terríveis hábitos ou impropriedades que encontrei em todas as orquestras. Não conseguem ler os sinais da partitura e isto peca contra as sagradas leis da dinâmica e do secreto ritmo interior de uma obra. Quando leem um crescendo, imediatamente tocam forte e apressam o andamento; num diminuendo, tocam piano e retardam o tempo (La GRANGE, 1995, tradução nossa).

Acusado de contrariar seu antecessor Gustav Mahler na Ópera de Viena, Weingartner reage e conclui sofisticadamente:

Permitam-me adicionar que sustento Wagner e wagnerianismos não no mais frágil degrau mencionado, mas contrária e diametralmente opostos em suas concepções e ideias. Reverencio Wagner tão subidamente que considero uma honra saber-me um entusiástico anti-wagneriano (La GRANGE, 1995, tradução nossa).

Felix Weingartner, destemido opositor da Escola Wagner-Büllo, referia-se à técnica do tempo rubato em voga na regência à época:

Empenham-se em transformar as mais claras passagens em obscuridades através da busca de insignificantes detalhes (...) assim um acento que devesse ser levemente marcado aparecia como sforzato (...) a obra salpicada de suspiros e fermatas. Tais truques eram auxiliados por uma contínua alteração e deslocamento dos tempos. Em 1903, a escritora francesa Colette comenta a regência de Weingartner: Rege com gestos que são grandiosos ou ridículos. As abas da sua casaca pulam pelos espasmos atáxicos dos seus braços ou voam para os lados ao ritmo dos punhos martelantes. Ao abrirem-se as comportas da música, este alemão reage até o limiar da epilepsia (WEINGARTNER, 2013, tradução nossa).

Pierre Boulez:

Não é inútil lembrar que o trabalho de composição propriamente dito começa agora, ali onde se crê, em geral, não haver senão aplicações; a todos esses métodos é preciso dar um sentido. [...] Que não me venham objetar, por outro lado, que uma semelhante tentativa conduz à aridez, que ela mata toda fantasia, toda inspiração. [...]. A criação, segundo Baudelaire, não podia senão se reger na inteligência da poesia: “lamento os poetas, escrevia ele, cujo único guia é o instinto; creio-os incompletos... É impossível que um poeta não contenha um crítico”. [...] Que nossa imaginação aguace nossa inteligência, e que nossa inteligência assegure nossa imaginação: sem esta reciprocidade de ação, a investigação tem todas as probabilidades de ser quimérica. [...] Longe de nos tornar pesados, esta bagagem vai nos servir de viático e nos provocar à especulação. [...] A

Música é uma ciência tanto quanto uma arte: quem poderá fundir essas duas entidades no mesmo cadinho, senão a Imaginação, esta rainha das faculdades! (BOULEZ, 1987, tradução nossa)

Referências

- BOULEZ, P. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Éditions Gallimard, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. The Baroque and the Marvelous Real, in *Magical Realism: Theory, History, Community*, trans. by Tanya Huntington and Lois Parkinson Zamora. Durham & London: Duke University Press, 1995.
- KENNEDY, M. *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- La GRANGE, H.-L. *Gustav Mahler, Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*. Oxford: OUP Oxford, 1995.
- LEBRECHT, N. *Book of Musical Anecdotes*. New York: Free Press, 1985.
- LIMA, E. Can blind people conduct musical ensembles? The deconstruction of visual dependency in conducting teaching through *Maestro v0.1*. *Música Hodie*, Goiânia, v. 23, 2024. DOI: 10.5216/mh.v23.76883.
- LIMA, E; OLIVEIRA, A; SOUZA, D; ALMEIDA, V. Estado da Arte: a produção científica brasileira nos primeiros 20 anos do séc. XXI no campo da regência. *Orfeu*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. e0208, 2023. DOI: 10.5965/2525530408022023e0208.
- RYDING, E; PECHEFSKY, R. *Bruno Walter: A World Elsewhere*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- STRAUSS, R. *Ten Golden Rules*. In *Reflections and Recollections*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.
- WEINGARTNER, F. *On the Performance of Beethoven's Symphonies and Other Essays*. Mineola, NY: Dover Publications, 2013.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT -Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Estímulo ao Emprego Científico Individual (2022.02280.CEECIND/CP1720/CT0038) e da Unidade de I&D CIDTFF (projetos UIDB/00194/2020 e UIDP/00194/2020).

