

MARIA LIGIA BECKER GARCIA FERREIRA DE OLIVEIRA

**SERGIO MAGNANI: SUA INFLUÊNCIA NO MEIO
MUSICAL DE BELO HORIZONTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: Piano

Orientador: Professor Dr. Lucas Bretas
Universidade Federal de Minas Gerais

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Março de 2008**

O48s de	Oliveira, Maria Ligia Becker Garcia Ferreira de Sérgio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte / Maria Ligia Becker Garcia Ferreira
	Oliveira. --2008.
	237 fls., enc. ; il. Acompanha Compact Disc
	Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música Orientador: Prof. Dr. Lucas Bretas
História e Universidade Federal José	1. Magnani, Sérgio. Suíte Brasileira – Análise, crítica e interpretação. 2. Magnani, Sérgio. 3. Música – crítica - Belo Horizonte. I. Título. II. de Minas Gerais. Escola de Música. III. Santos, Lucas Bretas dos

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Lucas Bretas que, com sua competência e amizade, contribuiu de forma decisiva para a realização deste trabalho.

À pianista e professora Berenice Menegale, Diretora Executiva da Fundação de Educação Artística, que disponibilizou o Acervo de Sergio Magnani o qual se encontra sob guarda dessa instituição, e pelas valiosas informações.

À pianista e professora Magdala Costa que me cedeu o manuscrito original da *Suíte Brasileira* de Sergio Magnani a ela dedicada, e também pelos ricos relatos e depoimento.

A Marcus Gazel Colen, procurador, contador e testamenteiro de Sergio Magnani, que, com tanta disponibilidade, forneceu-me documentos e preciosas informações.

À Maria Consuelo Lélis Gomes que, gentilmente, cedeu-me os artigos escritos por Sergio Magnani para o programa “Os Compositores” da Rádio Inconfidência.

À Lúcia Fulgêncio e Bebeta que, com tanta gentileza, ajudaram-me nas consultas ao acervo de Sergio Magnani.

Aos amigos professores Arnon Sávio, Oilian Lanna e Silvio Viegas pelos importantes depoimentos.

A todos os colegas e amigos que, com seus relatos e informações, contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Ao meu marido Ricardo e minhas filhas Raquel e Lilian pelo apoio, paciência, compreensão e incentivo.

A minha mãe Lygia França Becker que me iniciou nos caminhos da música.

Ao meu pai Odilon Dias Becker (*in memoriam*) que sempre me apoiou e incentivou.

E, sobretudo a Deus que tudo me deu.

Dedico este trabalho ao meu marido Ricardo, que compartilha comigo todos os momentos: os bons e os difíceis.

RESUMO

Este trabalho é sobre a contribuição de Sergio Magnani e sua influência no meio musical de Belo Horizonte. Um dos seus objetivos é tentar lançar luz sobre a vida e o pensamento artístico do Maestro Magnani, assim como trazer à tona uma de suas composições para piano (Suíte Brasileira). Tenta também, ao demonstrar sua influência, contextualizar o estágio de desenvolvimento do circuito musical em Belo Horizonte, antes e logo após sua chegada ao Brasil. Esse estudo se justifica pela relevância de sua atuação como músico, pedagogo, regente e musicólogo, assim como no processo de formação de toda uma geração de profissionais que vêm atuando na capital mineira e em outras cidades do país.

Palavras-chave: Sergio Magnani, Suíte Brasileira, Belo Horizonte.

ABSTRACT

This study concerns Sergio Magnani's contribution and influence in the musical circle of Belo Horizonte. One of its goals is to enlighten the life and the artistic thinking of Maestro Magnani, as well as to bring about one of his piano works (*Suite Brasileira*). This document attempts to demonstrate the influence of Magnani, to expose the context and the state of musical development in Belo Horizonte before and after his arrival to Brazil. The impact of his activities as musician, pedagogue, conductor and musicologist supports the need of this present research. Furthermore, Magnani was very active in the making of an entire generation of musicians in Belo Horizonte and in other Brazilian cities.

“Acho importante que se preocupem com a memória dos fatos, das pessoas, do que se passa na vida cultural.”

“A memória recente se perde muito fácil e é justamente a mais acessível.”

“A memória e a tradição é que faz a grandeza de um povo.”

SERGIO MAGNANI

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – O CONTEXTO CULTURAL DE BELO HORIZONTE: 1900-1950	9
I.1 A questão dos teatros e casas de espetáculos em Belo Horizonte	9
I.2 O começo da vida musical de Belo Horizonte	12
CAPÍTULO II - DADOS BIOGRÁFICOS	
II. 1 A vida na Europa	21
II. 2 A vinda para o Brasil	29
II. 3 A obra.....	55
CAPÍTULO III - A PERSONALIDADE E O PENSAMENTO ARTÍSTICO DE SÉRGIO MAGNANI.....	62
CAPÍTULO IV-SUITE BRASILIANA	99
IV. 1- Considerações sobre o gênero e as estruturas utilizadas	99
IV. 1.1 A suíte.....	100
IV. 1.2 O Choro	101
IV. 1.3 Acalanto	105
IV. 1.4 Samba.....	106
IV. 2.1 Choro a) aspectos estruturais	108
b) aspectos pianísticos e interpretativos.....	109
c) aspectos editoriais	115
IV. 2.2 Acalanto a) aspectos estruturais.....	120
b) aspectos pianísticos e interpretativos.....	120
c) aspectos editoriais	125
IV. 2.3 Samba a) aspectos estruturais	129
b) aspectos pianísticos e interpretativos.....	135
c) aspectos editoriais	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147
ANEXOS	150

INTRODUÇÃO

A preservação da memória e a restauração do legado profissional de pessoas que tiveram uma notória participação no movimento musical e cultural de uma época ou local podem representar uma significativa contribuição para um maior mapeamento das atividades artísticas e culturais ali desenvolvidas naquele determinado período. Numa observação atenta do panorama musical de Belo Horizonte, a partir da década de 1950, podemos observar a presença de determinadas personalidades que marcaram e determinaram, com sua atuação e fecundo trabalho, um substancial impulso no movimento musical e cultural da cidade. Certos nomes se cruzam e estão sempre presentes nos vários segmentos da atividade musical de Belo Horizonte. Assim, o resgate de sua memória, num trabalho de recorte histórico poderá contribuir para a historiografia musical de uma época e local.

A figura do Maestro Sergio Magnani destaca-se neste panorama, e a relevância do trabalho por ele aqui realizado, seja como regente, intelectual, artista ou pedagogo é notória. Deve-se a ele a formação de várias gerações de músicos instrumentistas, cantores, regentes e compositores. Do mesmo modo, sua atuação junto a organismos e entidades musicais resultou em substancial impulso e projeção para cada um deles. Sua ação, em escolas oficiais ou em ensino particular, permitiu que muitos de seus alunos alcançassem horizontes mais altos não só no plano intelectual e artístico, mas também no geográfico transpondo as fronteiras de sua própria cidade e país.

A presença e a experiência de Sergio Magnani em Belo Horizonte, durante os cinqüenta anos que aqui viveu, aliadas ao seu idealismo e espírito empreendedor representaram uma contribuição de valor inestimável para o

cenário musical, artístico e cultural de uma cidade que, ainda jovem, aspirava por um crescimento e ampliação destas atividades. Além de se integrar aos organismos já existentes na cidade, foi sempre um incentivador de qualquer manifestação cultural séria, e membro fundador de importantes instituições de ensino como a Universidade Mineira de Arte, hoje Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e da Fundação de Educação Artística, tendo sido desta o primeiro diretor musical e elaborador do primeiro currículo para seus cursos. Foi também fundador do Coral da União Estadual dos Estudantes (UEE), mais tarde transformado em Coral *Ars Nova*, um dos mais destacados e premiados corais brasileiros.

Sua atuação como pedagogo, seja em escolas oficiais ou em ensino particular, teve um efeito amplamente multiplicador e hoje são inúmeros os seus ex-alunos que carregam consigo os ensinamentos absorvidos, repassando-os a outras gerações. A sua vontade de ensinar e de deixar algo seu para os outros perdurou até o final de seus dias, pois assim achava que teria cumprido com sua obrigação humana.

Suas atividades como artista e intelectual incluem não só a realização de inumeráveis concertos, como regente de óperas e obras sinfônicas ou pianista acompanhador de cantores e instrumentistas, mas também a restauração de partituras de músicas do período colonial mineiro, harmonizações e arranjos corais, transcrições e traduções de importantes obras, gravações, tendo produzido também grande número de artigos sobre música publicados em jornais e programas de concertos ou levados ao ar através de programas de rádio, tanto na Itália quanto no Brasil. É também autor de dois importantíssimos livros: *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* e *História do Melodrama Italiano*.

Se seu trabalho como pedagogo, artista e intelectual tornou-se público, sua atividade como compositor é, no entanto, praticamente desconhecida. Por certo, o Maestro Magnani não colocou a atividade de compositor como prioridade, tendo falado inúmeras vezes que a regência lhe dava maior prazer,

e também nunca se preocupou em divulgar qualquer obra sua. Muitos ex-alunos, mesmo aqueles que estiveram longo tempo sob sua orientação, ou pessoas que tiveram estreito convívio com ele desconhecem esse seu lado compositor.

Ao falar sobre sua produção de caráter intelectual e artístico, o Maestro Magnani distingue dois setores: o setor da produção meramente musical e o setor teórico. No setor meramente musical diz não ter muitas obras, mencionando duas obras sinfônicas, a *Suíte de melodias do folclore mineiro* e o balé *Neblina de Ouro*, ao qual atribuía maior importância, e acrescenta:

Existem ainda muitas obras na gaveta, porque eu sinceramente penso que não vale a pena publicar tanta coisa quando não se tem uma coisa muito importante para se dizer. Quanto às obras de caráter teórico julgo o meu livro uma obra de uma certa importância dentro da musicologia brasileira¹.

Pelo que podemos inferir desta afirmação, é possível observar que o Maestro tinha uma autocrítica muito severa em relação a suas composições. Através do levantamento de sua obra, pudemos perceber que a maioria delas tem um direcionamento: ou atendem uma solicitação ou são dedicadas a uma determinada pessoa. Este fato talvez explique sua intenção ao compor mais como homenagem a uma pessoa e atendimento a uma determinada solicitação do que a divulgação da própria obra.

Em relação ao que ele definia como setor teórico, sua proficiência em vários idiomas lhe permitiu a tradução de textos de importantes obras musicais. Como obras suas, seu livro *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*, publicado em 1989, representa uma das mais elevadas contribuições à cultura, não só pela riqueza do seu conteúdo, mas por se tratar de obra ímpar escrita

¹ Entrevistas registradas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG coordenadas pelo professor Carlos Kater e disponibilizadas pela atual Coordenadora, Dra. Ana Cláudia Assis, 1990, fita. A data da entrevista foi identificada pela autora a partir do comentário de Sergio Magnani sobre a publicação de seu último livro, quando menciona a expressão "ano passado". A referida publicação deu-se em 1989. Estas entrevistas, já transcritas pela autora, serão encaminhadas ao Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da EMUFMG para serem arquivadas, juntamente com as fitas cassete.

em língua portuguesa. Outro livro de sua autoria, *Historia do Melodrama Italiano*, foi publicado em Lisboa em 1971. Um expressivo número de poesias não publicadas em língua italiana contempla sua produção literária.

Falar do Maestro Magnani somente através de dados biográficos, datas, formação acadêmica e cargos que ocupou, seria muito pouco pela imensa contribuição e importância que ele teve no cenário musical brasileiro, especialmente em Minas Gerais. O único trabalho escrito que trata exclusivamente da vida e feitos profissionais do Maestro Magnani é a monografia intitulada "A Contribuição do Regente Magnani na História Musical Brasileira" de Helena Cheib Soares, apresentada em 1991. Esta monografia, feita ainda durante a vida do Maestro, contém dados biográficos, que, segundo a autora, foram fornecidos por ele próprio, além de depoimentos de pessoas que conviveram com ele, como amigos, alunos ou colegas de trabalho, além de artigos de jornal.

Passados já 16 anos da realização deste trabalho, pretendo agregar outras informações consideradas relevantes para um maior conhecimento do trabalho realizado por ele em Belo Horizonte. A inserção de reflexões, opiniões, preferências e conselhos seus, bem como traços de sua personalidade junto aos dados biográficos relatados por pessoas que tiveram a oportunidade de sua convivência poderão ilustrar melhor a figura deste grande músico. Apesar do reconhecimento traduzido pelas honrarias que recebeu em vida, foi também muitas vezes magoado com a recusa de reconhecimento de sua formação acadêmica.

Com a edição eletrônica de sua peça para piano *Suíte Brasileira* (Choro, Acalanto e Samba) (anexo p.151-164) feita através do manuscrito original, pretendo trazer à luz um aspecto menos conhecido de suas atividades musicais, o de compositor.

A *Suíte Brasileira*, dedicada a Magdala Costa, foi executada por ela em público

uma única vez em recital na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais em 04/05/1973. Seu manuscrito foi gentilmente cedido pela pianista e professora a essa autora. Com a análise, a execução e a gravação dessa obra, pretende-se dar início a um processo de restauração e divulgação de outras obras suas, trazendo à luz o aspecto menos conhecido de suas atividades musicais, completando assim o diversificado quadro de atividades artísticas exercidas por ele ao longo de sua vida.

Como objetivo geral dessa pesquisa define-se o estudo sobre a influência da figura do Maestro Magnani em Belo Horizonte. Como desdobramentos específicos os seguintes pontos podem ser definidos:

- Contextualização do ambiente cultural de Belo Horizonte durante os períodos anterior e contemporâneo à chegada de Sergio Magnani a esta cidade.
- Levantamento de principais dados biográficos do autor: vida e obra do Maestro Sergio Magnani.
- Mapeamento do pensamento artístico do Maestro a partir de informações de seus artigos não publicados feitos para programas de rádio e de artigos de jornais de circulação Italiana, além das extraídas de entrevistas por ele concedidas.
- Edição eletrônica de sua obra *Suíte Brasileira* (Choro, Acalanto e Samba) a partir do manuscrito original;
- Análise da obra sob o ponto de vista interpretativo;
- Execução e gravação em CD da obra a partir dos estudos analíticos e interpretativos.

Por se tratar de história recente, e pela escassez de material e referência bibliográfica sobre o tema, a metodologia usada para esta pesquisa será de natureza exploratória. Dessa forma, a abordagem proposta por esse projeto se configura como “um primeiro contato com a situação”, como Samara e Barros (1997:24) observam:

Os estudos exploratórios, também denominados *desk research*, têm como principal característica a informalidade, a flexibilidade e criatividade, e neles procura-se obter um

primeiro contato com a situação a ser pesquisada ou um melhor conhecimento sobre o objeto em estudo levantado, e hipóteses a serem confirmadas. Os estudos exploratórios são realizados a partir de dados secundários (já disponíveis), conversas informais com pessoas especializadas no assunto de interesse e estudo de casos selecionados, em que se incluem também pesquisas já realizadas.

Por outro lado, mesmo com a existência da monografia não publicada de Soares (1991)², a busca de novas informações e de novos dados biográficos se justifica como argumenta Mattar (1996:19):

Mesmo quando já existam conhecimentos do pesquisador sobre o assunto, a pesquisa exploratória também se faz útil, pois normalmente para um mesmo fato poderá haver inúmeras explicações alternativas, e sua utilização permitirá ao pesquisador tomar conhecimento, senão de todas, da maioria delas.

Como instrumentos de coleta de dados destacam-se:

- Dados do acervo doado à Fundação de Educação Artística pelo Maestro³;
- Dados existentes nos arquivos e acervos de instituições nas quais atuou;
- Artigos escritos para jornais italianos⁴;
- Artigos⁵ (não publicados) gentilmente cedidos por sua ex-aluna Maria Consuelo Lélis Gomes;
- Entrevistas, relatos e depoimentos de pessoas que tiveram o privilégio de conviver com ele em momentos diferentes de sua vida;
- Programas de concertos e óperas;

² Soares, Helena Cheib. *A contribuição do Regente Magnani na História Musical Brasileira*, 1991. Soares afirma que os dados biográficos por ela utilizados foram fornecidos pelo próprio maestro.

³ O acervo pessoal do Maestro Magnani foi doado à Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte pelo seu testamenteiro, contador e procurador Marcos Gazel Colen de acordo com sua vontade.

⁴ Estes artigos foram dados a esta autora pelo próprio Maestro.

⁵ Estes artigos foram gentilmente cedidos por sua ex-aluna Maria Consuelo Lélis Gomes que o auxiliava no trabalho de redação para o programa "Os compositores" da Rádio Inconfidência de Belo Horizonte nos anos de 1997 a 2000 devido à insuficiência visual que o Maestro já apresentava na época.

- Fita de vídeo pertencente ao acervo de Sergio Magnani contendo gravação de entrevista concedida ao “Programa Falado” do canal 25 em 1988;⁶
- Fitas cassete pertencentes ao Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG, que fazem parte do acervo de entrevistas de compositores e intérpretes atuantes em Belo Horizonte coordenadas pelo Professor Carlos Kater, em 1990;⁷
- Manuscrito da obra *Suíte Brasileira*⁸.

Como consequência direta dos principais meios de coleta, a *análise de conteúdo* será a técnica a ser utilizada conforme BABBIE (1999: 69-70) sugere: “alguns tópicos de pesquisa são susceptíveis ao exame sistemático de documentos... Este método de pesquisa chama-se *análise de conteúdo*”. Esse mesmo autor continua afirmando que a “análise de conteúdo tem a vantagem de fornecer um exame sistemático de materiais”.

A edição eletrônica da obra *Suíte Brasileira* utiliza o *software* Encore 4.5 preservando fielmente o manuscrito original. A execução/gravação da obra será em formato CD com o objetivo de ser pensada ao projeto na versão final.

A presente dissertação está organizada como se segue. Uma Introdução que apresenta uma breve exposição do que se pretende alcançar, uma sucinta exposição de metodologia e processos técnicos a serem usados. O Capítulo I pretende expor a atmosfera e o contexto de Belo Horizonte durante os períodos anterior e contemporâneo à chegada do Maestro Magnani a essa cidade. O Capítulo II aborda dados biográficos do Maestro Sergio Magnani e um

⁶ Para fim de melhor preservação, a fita VHS já foi passada para DVD e encaminhada ao acervo do Maestro Magnani na Fundação de Educação Artística.

⁷ Estas entrevistas, já transcritas pela autora, serão encaminhadas ao Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da EMUFGM para serem arquivadas, juntamente com as fitas cassete.

⁸ Obra dedicada a Magdala Costa cujo manuscrito foi gentilmente cedido a essa autora por ela.

levantamento de obras constantes de seu acervo. O Capítulo III traz à discussão as opiniões, depoimentos e entrevistas dadas pelo Maestro e por seus contemporâneos com o intuito de revelar sua influência e parte de seu pensamento artístico e musical. O Capítulo IV apresenta a análise da *Suite Brasileira*, sob o ponto de vista do intérprete, enfocando aspectos formais e técnicos relativos à performance pianística, os problemas ocorridos na transcrição do manuscrito, e eventuais sugestões de execução pela autora. O Capítulo V apresenta as considerações finais onde possibilidades de futuras propostas de pesquisa referentes ao tema são consideradas.

Capítulo I

O contexto cultural de Belo Horizonte: 1900 - 1950

Quando o Maestro Magnani chegou ao Brasil, precisamente a Belo Horizonte, em 1950, esta jovem capital, inaugurada há 53 anos, já apresentava um panorama artístico que ansiava por crescimento e ampliação. Algumas considerações sobre as atividades artísticas e ensino musical em Belo Horizonte desde os seus primórdios se fazem necessárias para que possamos contextualizar e avaliar o cenário cultural existente nesta capital na época da chegada do Maestro Magnani para compreendermos como sua presença e sua atuação foram determinantes neste processo. Para facilitar a exposição dos parâmetros a serem apresentados, esse capítulo será organizado em duas seções: a primeira fará um relato dos teatros e casas de espetáculos da cidade e a segunda apresentará um breve histórico da vida cultural da cidade envolvendo pessoas e instituições que influenciaram o desenvolvimento da jovem capital mineira.

I.1. A questão dos teatros e casas de espetáculos em Belo Horizonte.

O jornalista e crítico de arte Celso Teixeira Brant no artigo “*A vida musical*” publicado na “*Revista Social Trabalhista*”, edição especial do cinquentenário de Belo Horizonte diz:⁹

A música em Belo Horizonte antecipou a chegada da capital. No velho Curral del Rei, já as serenatas se faziam ouvir, como em todos os outros recantos de Minas. Com a mudança da capital para cá, o que aconteceu é que os pequenos conjuntos que animavam as festas em Ouro Preto, logo para aqui se transferiram. Nos programas dos festejos comemorativos da inauguração da nova capital há referência a muitas festas animadas por alguns desses conjuntos, na sua maior parte integrados por militares. Também a música fina tinha seus amantes. Logo apareceram aqui solistas de merecimento dando recitais.

⁹ Reis, Sandra Loureiro de Freitas. Escola de Música da UFMG: Um Estudo Histórico. Ed. Luzazul Cultural: Ed. Santa Edwiges, 1993, p. 97.

A nova capital contou nos seus primórdios com dois teatros particulares: o Teatro Paris e o Soucasseaux, onde grandes companhias estrangeiras se apresentaram até 1906 quando este último foi demolido. Estes teatros em pouco tempo já não satisfaziam as exigências da cidade, e evidenciava-se a necessidade da construção de um teatro oficial.

Em 1909, o Teatro Municipal foi inaugurado, na Rua Goiás esquina com Rua da Bahia. As obras, que haviam sido iniciadas na gestão do Prefeito Benjamin Jacob sob a direção do construtor José Verdussem, prosseguiram na gestão do Dr. Benjamim Franklin Silviano Brandão, tendo ambos contado com o apoio no Presidente do Estado, Dr. Wenceslau Braz Pereira Gomes. A programação inaugural do Teatro em 21 de outubro de 1909 apresentou o espetáculo *Magda*, encenado pela Companhia Nina Sanzi, nome de consagrada atriz mineira que fez sucesso na Europa integrando a companhia da atriz italiana Eleonora Duse. Neste teatro, muitas companhias estrangeiras vinham para temporadas com toda a equipe de produção (cantores e regentes, coral, balé, cenários, guarda-roupa e equipe técnica), pois a nova capital ainda não dispunha de nenhum desses recursos.

Em 1941, sob o governo do prefeito Juscelino Kubitschek, o Teatro Municipal foi posto a leilão com a contrapartida da promessa de construir o arrojado projeto do arquiteto Oscar Niemeyer de um novo teatro, bem maior e mais moderno, localizado no Parque Municipal da cidade. Leiloado, o antigo Teatro Municipal foi reinaugurado em 1942 pela iniciativa privada (empresa Cine-Teatral Ltda de propriedade do coronel-empresário Juventino Dias¹⁰ como Cine-Teatro Metrópole e dedicado preferencialmente à exibição de filmes.¹¹

¹⁰ Mata-Machado, Bernardo Novais da. Do transitório ao permanente; Teatro Francisco Nunes (1950-2000), PBH 2002, página 14.

¹¹ O majestoso edifício do Cine Metrópole, projetado pelo arquiteto Rafael Berti, cujo painel do forro da platéia fora executado em Bruxelas pelo pintor Godi foi demolido em 1983 para a construção de uma agência bancária, apesar dos protestos da população.

Sem espaços próprios, o teatro, a dança e a música, incluindo a ópera e a opereta, ficaram à mercê de ocasionais apresentações nos cine-teatros¹² :

Podemos dizer que no período compreendido entre os anos de 1943 a 1947 não tivemos qualquer manifestação artística com relação a espetáculos corais e líricos. Entretanto, nos meados de 1947, para sermos mais exatos, a 27 de agosto de 1947, com a encenação da “Cavaleria Rusticana”, de Pietro Mascagni, em comemoração ao 50º aniversário de Belo Horizonte, no Cine-Teatro Brasil, renascia a chama da fundação de uma “Sociedade Coral” que congregasse as vozes mineiras para futuros espetáculos líricos.¹³

Com a paralisação das obras do arrojado projeto de Niemeyer¹⁴ em 1945, a cidade de Belo Horizonte, carente de teatros, necessitava de uma solução provisória. Assim em 1948, o então prefeito Otacílio Negrão de Lima, pressionado pela classe artística e com o apoio da Câmara Municipal por iniciativa do vereador Waldomiro Lobo, anuncia, em 26 de abril, a construção de um “auditório popular” destinado a espetáculos sinfônicos e teatrais.

No dia 30 de setembro de 1950, os jornais anunciam a inauguração do Teatro de Emergência, também chamado Teatro Provisório ou Auditório do Parque, com shows consecutivos das 17 às 22 horas realizados por artistas do *broadcasting* carioca e mineiro e dedicados exclusivamente aos funcionários municipais. O jornalista e musicólogo Celso Brant foi o responsável pela denominação definitiva dada a esse teatro. De posse de um abaixo-assinado contendo centenas de assinaturas de músicos e pessoas ligadas às atividades musicais, ele solicita ao prefeito que fosse dado o nome do maestro Francisco Nunes ao novo teatro, justificando sua proposta com o texto:

¹² O Cine-Teatro Brasil, localizado na Praça Sete de Setembro inaugurado em 1932, foi também palco de apresentações sinfônicas e de óperas.

¹³ Mata-Machado, Bernardo Novais da. Do transitório ao permanente; Teatro Francisco Nunes (1950-2000), PBH 2002, página 27.

¹⁴ Projeto que seria o futuro Palácio das Artes no Parque Municipal, cujas obras só foram retomadas em 1966, e finalizadas em 1971. A inauguração deu-se em 30 de janeiro de 1970, quando foi aberta a Grande Galeria.

Comemora-se este ano o 25º aniversário da Sociedade de Concertos Sinfônicos e do Conservatório Mineiro de Música, entidades a que o nome do maestro Francisco Nunes está intimamente ligado. Nenhuma ocasião, pois, mais propícia para o povo mineiro saldar sua grande dívida para com seu magnífico benfeitor. E nenhuma homenagem mais adequada que a que sugerem os músicos de Belo Horizonte.¹⁵

Em 24 de outubro de 1950 este teatro foi designado pela primeira vez pela imprensa e no programa do concerto *Teatro Francisco Nunes*. Nesta data realizou-se o primeiro concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos, neste local, sob a regência do maestro italiano naturalizado uruguaio Guido Santorsola, evento considerado pelos cultores da música erudita como a verdadeira inauguração do teatro. Foram executadas obras de Beethoven, Rimsky-Korsakov, Jean Douliez e Carlos Gomes.

O *Teatro Francisco Nunes* possibilitou uma produção regular de música erudita durante muitos anos e o Maestro Magnani recém chegado da Itália, ali entrou pela primeira vez logo após sua inauguração:

Ali, nas décadas de 1950 e 1960, ele seria regente de orquestra em inúmeros concertos e óperas. No ano 2000, perguntado se se [*sic*] lembrava daquele momento, o maestro respondeu: Sim, me lembro. Fiquei um pouco assustado porque pensei: não é um teatro. Mas faz as funções de um teatro. E depois fez as funções muito bem, inclusive, todo um período do qual muita gente tem saudade.¹⁶

Foram tantos os concertos e óperas regidos por Sergio Magnani neste teatro que o seu nome figura entre os homenageados do seu cinquentenário no livro *Do transitório ao permanente; Teatro Francisco Nunes (1950-2000)* de Bernardo Novais da Mata-Machado.

I. 2. O começo da vida musical de Belo Horizonte.

¹⁵ Mata-Machado, Bernardo Novais da. *Do transitório ao permanente; Teatro Francisco Nunes (1950-2000)*. PBH 2002, página 32.

¹⁶ Mata-Machado, Bernardo Novais da. *Do transitório ao permanente; Teatro Francisco Nunes (1950-2000)*, PBH 2002, p. 37.

Em 1901, o clarinetista, compositor e professor Francisco Flores¹⁷ (1860-1926), mineiro, natural de Mar de Espanha, transfere-se para Belo Horizonte e funda em 1905, a Escola Livre de Música, fechada em 1923 por motivo de multa da Prefeitura sob alegação de irregularidades. Essa escola foi responsável pela formação de vários músicos:

O maestro Francisco Flores foi, sem dúvida, quem primeiro lutou pela causa da música em Belo Horizonte. A sua "Escola Livre de Música" teve decisiva influência na nossa vida artística. Foi nos seus bancos que toda uma talentosa geração aprendeu a amar a música, armando-se, ao mesmo tempo, de segura base técnica.¹⁸

Em 1919, o Maestro Flores reúne alguns músicos, e utilizando ainda seus alunos mais adiantados e músicos da Força Pública, forma uma orquestra e sob a sua regência realiza alguns concertos. No entanto, não se poderia chamar este conjunto instrumental de sinfônica. Seus concertos eram muito espaçados e, além disso, não sobreviveu por muito tempo.

Em 1920, o violinista alemão Carlos Achermann fixa residência em Belo Horizonte. Além de lecionar, ele funda no início de 1921 o quarteto Achermann: ele próprio como 1º violino, Eugenio Guadagnin como 2º violino, Leone Cioglia na viola e Targino da Mata no violoncelo. Mais ou menos nesta mesma época, o cantor lírico Asdrúbal Lima transfere-se do Rio de Janeiro para esta capital, tendo sido professor de canto orfeônico no Ginásio Mineiro rebatizado, posteriormente em 1943, como Colégio Estadual de Minas Gerais.

Asdrúbal Lima participou de várias óperas em Belo Horizonte como cantor e diretor técnico, e segundo testemunhas, além de uma voz muito bonita, era um ator notável. Ele organizou também um coral que foi a célula mater da Sociedade Coral de Belo Horizonte. Deste coral participaram vários cantores

¹⁷ O Maestro Flores fez a maior parte dos seus estudos musicais no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro.

¹⁸ Brant, Celso. *Acaiaca* – Revista Cultural, Junho de 1950, página 11.

que, mais tarde integrariam o novo coral, dentre eles o baixo e engenheiro Pery Rocha França.¹⁹

Estas iniciativas contribuíram fortemente para a formação de uma consciência musical que forneceu as bases para o aparecimento de organismos mais solidamente estruturados proporcionando à cidade um suporte cultural. Em 29 de abril de 1925 foi inaugurado o Conservatório Mineiro de Música, hoje Escola de Música da UFMG, cujo primeiro diretor foi o maestro Francisco Nunes²⁰ (1875-1935), designado pelo Presidente Mello Vianna.

No conservatório reuniu um corpo de professores entre os quais se destacaram: Pedro de Castro, Fernando Coelho, Hostílio Soares, Mercedo Moreira, Ester Jacobson, Elviro Nascimento, Asdrúbal Lima, entre outros.²¹

Também em 1925, a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte foi fundada pelo maestro Francisco Nunes com o auxílio dos professores do Conservatório e o apoio do Governo Mello Vianna. A Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, registrada no dia 10 de novembro de 1925, no 1º Cartório Judicial Privado do Registro de Títulos e Documentos²², realizou seu primeiro concerto no dia 21 de dezembro deste mesmo ano nas comemorações do primeiro aniversário do Governo Mello Vianna.

Há tempos, houve entre jornalistas da capital, uma discussão sobre se pertence ou não ao maestro Francisco Nunes a glória de ter sido o fundador da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte. Muita coisa foi dita, mas não se pode chegar a uma conclusão. De nossa parte, acreditamos que, indubitavelmente, foi Francisco

¹⁹ Pery Rocha França seria o futuro diretor desta sociedade e um de seus fundadores, e também futuro presidente da Comissão Especial do Palácio das Artes responsável pela retomada e prosseguimento das obras do antigo Teatro Municipal. Essa comissão foi instituída pelo Governador Israel Pinheiro em 1966.

²⁰ O Maestro e clarinetista Francisco Nunes, mineiro natural de Diamantina, fez seus estudos de música no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, onde também foi professor.

²¹ Mata-Machado, Bernardo Novais da. Do transitório ao permanente: Teatro Francisco Nunes (1950-2000), PBH 2002, p. 33.

²² Acaiaca, Revista Cultural. Belo Horizonte. Edição de junho de 1950. p.15

Nunes o criador da entidade, cabendo aos maestros Flores e Carlos Achermann_a honra de terem sido seus dignos precursores.²³

Francisco Nunes regeu esta orquestra até quase a sua morte, sendo seu trabalho continuado pelos maestros Elviro Nascimento e Mário Pastore. Em 02 de janeiro de 1944, a Sociedade foi oficializada por decreto assinado pelo então prefeito Dr. Juscelino Kubitschek, sendo o cargo ocupado pelo maestro Guido Santorsola. Em seguida a regência foi confiada ao maestro Arthur Bosmans, que conduziu a Sinfônica até 1948, quando sua direção foi novamente entregue ao maestro Guido Santorsola²⁴.

Nesse mesmo ano, o Maestro Arthur Bosmans, substituído pelo maestro Guido Santorsola na regência da Sinfônica Municipal, liderou uma dissidência e fundou a Orquestra Sinfônica Estadual com o apoio do governo do Estado.²⁵

Belo Horizonte, porém, não comportava duas orquestras tanto pela carência de músicos como de recursos, e assim em 1951, o governador Juscelino Kubitschek, o prefeito Américo René Giannetti e o vice-governador Clóvis Salgado reuniram-se para discutir um convênio de amparo às atividades artísticas entre a Prefeitura e o Estado. Em junho de 1951, a Sinfônica Estadual foi extinta e, em dezembro, o convênio foi ratificado pela Assembléia Legislativa.²⁶ Entre outras cláusulas este convênio previa que a Sociedade de Concertos Sinfônicos e a Orquestra Sinfônica Estadual passariam a constituir uma só entidade sob a denominação de Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, recebendo subvenções mensais tanto do Estado quanto do Município.

O concerto inaugural da SMCS, no Teatro Francisco Nunes, deu-se no dia 23 de agosto de 1953, sob a regência do maestro Sérgio Magnani. A partir dessa data, a

²³ Brant, Celso. *Acaíaca* - Revista Cultural, Junho de 1950, p. 11.

²⁴ Brant, Celso. *Acaíaca* - Revista Cultural, Junho de 1950, p. 21.

²⁵ Mata-Machado, Bernardo Novais da. *Do transitório ao permanente; Teatro Francisco Nunes (1950-2000)*, PBH 2002, p. 47.

²⁶ Idem, p.47

música sinfônica viveu momentos especiais no TFN, entre os quais destacaram-se: o retorno do maestro Guido Santorsola, que regeu uma série de concertos no mês de março de 1956; o concerto de maio de 1958, patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) e regido pelo maestro H.J. Koellreutter; o recital de piano do prodigioso Nelson Freire, acompanhado pela orquestra da SMCS, em março de 1959; o concerto de abril do mesmo ano, regido por Isaac Karabtchevsky, com a participação da Sociedade Coral e do Madrigal Renascentista; e a apresentação da orquestra de Washington, *The National Symphony Orchestra*, em junho de 1959, sob os auspícios do programa de intercambio cultural Brasil-Estados Unidos. Além desses eventos marcantes, a SMCS realizou inúmeros concertos, quase todos regidos pelo incansável maestro Sergio Magnani.²⁷

Em 27 de março de 1947 foi criada a Cultura Artística de Minas Gerais. Essa entidade promoveu concertos do mais elevado nível artístico, trazendo expoentes não só da música no Brasil, mas também nomes internacionais como Walter Giesecking, Cláudio Arrau, Guiomar Novais, Gyorgi Sandor, Friedrich Gulda, Andrés Segovia, Isaac Stern, Wilhelm Backhaus, Quarteto Borgerth e muitas outras celebridades. Sobre a criação da Cultura Artística temos os relatos abaixo:

Já a Pró-Arte fizera o trabalho de pioneira, entre nós, criando em muitos o hábito de assistir aos seus concertos mensais de boa música. Depois de um lapso de tempo em que Belo Horizonte sentiu a ausência de qualquer promoção de caráter continuado, neste setor da vida espiritual da cidade, surgiu a Cultura Artística de Minas Gerais, e surgiu para vingar, crescer e estabilizar-se.

Foi na residência do Professor Clóvis Salgado que ela nasceu, em reuniões memoráveis ali realizadas. A esse ilustre mineiro, animador de tantas realizações culturais, caberia o mérito de ser o maior responsável pela instituição da Cultura Artística, à qual emprestou o calor do seu entusiasmo e a força da sua influência social.²⁸

Apesar de instado pela assembléia, o Sr. Clóvis Salgado não quis aceitar a primeira presidência da sociedade, alegando excesso de compromissos em outros setores. Não obstante, foi, desde essa ocasião, um dos pilares básicos do novo edifício, cuja

²⁷ Mata-Machado, Bernardo Novais da. Do transitório ao permanente: Teatro Francisco Nunes (1950-2000), PBH 2002, p. 59.

²⁸ Smigay, Alfred Von. Catálogo comemorativo dos 20 anos da Cultura Artística de Minas Gerais, 1967, p. 5

consistência tem sido posta à prova, com sucesso através dos anos. Eleito vice-governador do Estado, o Sr. Clóvis Salgado usou do alto prestígio de que desfrutava nos meios políticos e administrativos para conseguir a aprovação do convênio entre o Estado e a Prefeitura de Belo Horizonte para o amparo às atividades artísticas. Este convênio abre para a Cultura Artística amplos horizontes.

Antes da aprovação do convênio, a Cultura Artística viveu largos anos sem contar com o auxílio dos poderes públicos. Essa continuidade de ação, porém, só foi possível graças ao valioso e espontâneo apoio que lhe deu o Sr. Carlos Vaz de Carvalho, o Mecenaz da arte mineira. Apaixonado da música, o Sr. Carlos Vaz de Carvalho se dispôs a cobrir os constantes déficits apresentados pela entidade.²⁹

O concerto inaugural da Cultura Artística realizou-se no dia 27 de maio de 1947, no auditório do Instituto de Educação, a cargo do violoncelista Adolfo Odnoposoff e da pianista Berta Huberman, sendo realizados logo após, no mês de julho, dois recitais da pianista Guiomar Novais.

O primeiro presidente da Cultura Artística foi o Professor Hely Menegale, que assim se manifestou sobre a entidade em 1967:

Antes da Cultura Artística, ficávamos por aqui de água na boca, ouvindo comentar os eventos musicais, o virtuosismo dos concertistas famosos, postos ao alcance tão apenas do público do Rio e de São Paulo. Tinha havido, não se pode omitir, a série de esplêndidos recitais da Pró-Arte, primeira organização deste gênero que a cidade conheceu.³⁰

Outra iniciativa coletiva que também contribuiu para a vida cultural da cidade de Belo Horizonte foi a Sociedade Coral de Belo Horizonte criada por artistas, cantores e entusiastas da ópera com o objetivo de incentivar a arte lírica e realizar temporadas de óperas. Com sua fundação registrada em 25 de março de 1950, ela estreou em 24/11/1950, sua primeira temporada lírica com a ópera *La Traviata* de G. Verdi, sob a regência do maestro Mario de Bruno no Teatro

²⁹ Brant, Celso. *Acaiaca* - Revista de Cultura, Novembro 1952, dedicada a Cultura Artística, p. 9.

³⁰ Smigay, Alfred Von. Catálogo comemorativo dos 20 anos da Cultura Artística, 1967, p. 7.

Francisco Nunes. No elenco constavam nomes como Lia Salgado, João Décimo Brescia, Pery Rocha França e Asdrúbal Lima.³¹

Em sua primeira diretoria eleita faziam parte os senhores Dr. Alexandre Diniz Mascarenhas, Dr. Pery Rocha França, José Geraldo Farias, Oswaldo Coutinho e Paulo Veiga Salles. O Conselho Diretor era representado por Dr. Clóvis Salgado da Gama, Cônsul Valério Valeriani, Professora Eugênia Bracher Lobo, cantor lírico João Décimo Brescia, Professor Levindo Lambert, jornalista Celso Brant, Professor Fernando Coelho, Ermínia Ginnochi, Professora Carmen Sílvia Vieira de Vasconcelos e Professor Hely Menegale. A Comissão Artística era integrada por Asdrúbal Lima, Mário Pastore e Lia Salgado.³²

As três sociedades eram bem próximas: não apenas pela ligação com a música erudita, mas os mesmos nomes apareciam em suas diretorias e entre seus associados. Nos programas das Temporadas Líricas do Teatro Francisco Nunes de 1953 encontramos o significado que estas entidades representavam para Belo Horizonte:

Cumpramos, nesta oportunidade, as esperanças que nutrimos de que o Convênio Artístico venha contribuir decisivamente para o nosso progresso cultural, através do apoio financeiro às nossas três mais ativas sociedades: Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, Sociedade Coral de Belo Horizonte e Cultura Artística de Minas Gerais, que vivem irmanadas pelos mesmos ideais.

Embora muitos tenham contribuído para a construção dessas entidades, três pessoas merecem ser destacadas como verdadeiros melômanos: Clóvis Salgado, médico e político, presente na quase totalidade das articulações culturais do período; Carlos Vaz de Carvalho, homem de negócios e mecenas

³¹ Obra citada de Mata Machado, p. 35

³² Simão, Wilson. *Bravo! Os bastidores da Ópera*, Estado de Minas, 1992. p.31

da música erudita de Belo Horizonte e, Celso Brant³³, jornalista, político, crítico de arte e musicólogo³⁴.

Apesar da existência desse convênio, entidades e governos, por si só, não poderiam garantir o desembolso regular das subvenções, como também os valores previstos foram sendo aos poucos corroídos pela inflação, sendo difícil obter reajustes que exigiam novas resoluções assinadas pelo Governador e pelo Prefeito. Apesar dessas dificuldades, como aponta Mata Machado (2002)³⁵, esse foi o instrumento que, sem dúvida, possibilitou uma produção regular de música erudita – sinfônica, coral e lírica. Da mesma forma, essa produção se tornou a responsável pela identidade artística e cultural do *Teatro Francisco Nunes* durante vinte anos.

Outra organização de destaque, a Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais, idealizada pelo Coronel Egídio Benício de Abreu e fundada em 1949, teve também atividade significativa na vida cultural da cidade. Um de seus grandes colaboradores e também Maestro durante vários anos foi o Professor Coronel Sebastião Viana³⁶ que assumiu sua direção em 1950. Também, estabelecida pela Polícia Militar, a Escola de Formação Musical como projeto social desta entidade teve papel de importância contribuindo para a formação de inúmeros músicos de Belo Horizonte³⁷.

Na década de 1950, quando aqui chegou Sergio Magnani, o panorama artístico de Belo Horizonte encontrava-se dentro de um contexto de efervescência cultural. Em entrevista gravada em 1990, o Maestro Magnani relata:

³³ Celso Brant foi diretor da *Acaiaca* - Revista de Cultura, cuja redação funcionava no Edifício Acaiaca, sala 618, e que também fora incluída entre as entidades que receberiam auxílio do convênio.

³⁴ Mata-Machado, Bernardo Novais da. *Do transitório ao permanente: Teatro Francisco Nunes (1950-2000)*, PBH 2002, p. 23.

³⁵ Obra citada de Mata-Machado, p. 49.

³⁶ O Professor Sebastião Viana seria professor e, posteriormente, Diretor da Escola de Música da UFMG.

³⁷ Essa escola atraía muitos jovens para seus quadros, pois além de pagar um soldo doava instrumentos musicais para os alunos.

Diga-se de passagem que nesta altura Belo Horizonte já tinha uma tradição musical bastante boa. A orquestra municipal tinha tido um regente muito bom, principalmente excelente ensaiador, que era o maestro Guido Santorsola, a orquestra da Rádio Inconfidência tinha tido também um excelente músico à sua guia que era o maestro Bosmans³⁸, então tinham bons elementos. Naquele tempo havia dinheiro. O dinheiro corria, então na velha orquestra havia muitos músicos uruguaios que o maestro Santorsola havia chamado do Uruguai, muitos estrangeiros, havia gente que trabalhava e mecenas também, como o senhor Carlos Vaz de Carvalho, proprietário da casa Guanabara, que praticamente subvencionava a Cultura Artística que funcionava muito bem. Aqui vieram grandes solistas internacionais. O piano³⁹ da Cultura Artística foi inaugurado e assinado por Giesecking, porque ainda tem por dentro a assinatura dele.

...

Se a gente pensa no que é a Belo Horizonte de hoje, essa dispersão de energia da Belo Horizonte de hoje, e esse isolamento, porque o Brasil em função da sua derrocada econômica está isolado do mundo, porque quem é de fora... aguentar os cachês internacionais em dólares e pensa no Brasil de então... vê que infelizmente o processo cultural de maneira geral decaiu.

Foram inúmeros os concertos realizados pela Cultura Artística nos quais Sergio Magnani atuou como pianista, colaborando com cantores e instrumentistas. Já em 1951 seu nome aparece na programação da Cultura Artística acompanhando a cantora italiana Elizabetta Barbato, soprano internacional que atuava nos maiores teatros do mundo. Em 1952, já atuava como regente da Sociedade Coral de Belo Horizonte e da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (nesta época ainda Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte), nas famosas temporadas líricas do Teatro Francisco Nunes, que projetaram Belo Horizonte no cenário operístico brasileiro.

³⁸ Na verdade houve um equívoco por parte do Maestro Magnani em relação ao nome da orquestra. O Maestro Bosmans foi regente da Orquestra Estadual e não da Orquestra da Rádio Inconfidência, cujos maestros na década de 50 foram José Felipe Torres e Djalma Pimenta.

³⁹ O piano da Cultura Artística, um Steinway de Hamburgo, foi adquirido na gestão do Sr. Alfred Achim von Smigay que dirigiu a entidade de 1958 até a sua morte.

Capítulo II

DADOS BIOGRÁFICOS

II.1 A vida na Europa

Sergio Magnani nasceu em Udine, cidade italiana localizada na região do Friuli, no dia 3 de dezembro de 1914. Seu pai Valentino Magnani era engenheiro hidráulico, construtor de centrais hidroelétricas, homem culto e sereno, segundo descrição do próprio maestro. Sua mãe, Maria Del Pra, era pianista e professora de alemão. Seu único irmão, Fausto, segundo ele mesmo contava, recebeu este nome como homenagem de seu pai ao consagrado escritor-poeta Johann Wolfgang Goethe.

Seus primeiros contatos com a música foram feitos com a mãe que era uma excelente musicista, tendo recebido as primeiras lições de piano aos quatro anos de idade. Essas lições de música não se restringiam apenas aos aspectos técnico e teórico, mas significavam também ouvir os clássicos. Conta o Maestro que em Udine, sua família foi a primeira a possuir um rádio, comprado por seu pai numa viagem à Alemanha, e recorda com humor que a empregada da casa, uma pessoa simples das montanhas, quando ouviu o rádio falar pela primeira vez, começou a gritar dizendo que aquilo era o diabo! Foi embora e nunca mais voltou. Isto foi em 1919, logo após a volta da família de Bologna para onde tinham se mudado durante a guerra, quando Udine tinha sido invadida pelos austro-alemães.

Sua mãe começou justamente a utilizar o rádio como objeto de auxílio na sua educação musical. Em Udine as rádios de Praga e Viena podiam ser melhor sintonizadas que as de Roma, por estarem mais próximas. Quando nestas rádios ouviam um concerto, sua mãe lhe dava explicações sobre a obra, sobre o compositor, quais eram os instrumentos, e, evidentemente, tudo isso lhe interessava, pois havia nascido com esta predisposição para a música que vinha da linhagem materna. Uma das primeiras melodias que ouviu foi “Sento una forza indomita” do *Il Guarani* de Carlos Gomes que foi muito famoso na

Itália no período da mocidade de sua avó, que costumava cantá-la para embalá-lo.

Estudando em casa com a mãe foi desenvolvendo a técnica, a musicalidade e a sensibilidade, e com seis anos entrou para o Conservatório local, Istituto Musicale Jacopo Tomadini, cujo diretor era então Mario Mascagni, que foi seu primeiro professor de matérias teóricas e solfejo. Mário Mascagni era primo de Pietro Mascagni, e segundo o Maestro apresentavam grande semelhança física.

Seus pais pensavam não só na educação intelectual, mas numa preparação para a vida abrangendo uma visão mais ampla em relação à formação dos indivíduos para a vida e para o mundo. Assim, o estudo de idiomas era muito valorizado pela família Magnani, como também o gosto por viagens e pelo conhecimento de novas culturas e costumes. Desde a sua juventude, isto foi incentivado: entre os 14 e 16 anos visitou a Espanha, Portugal, Turquia, Bulgária e Rússia.

Os estudos básicos (correspondentes ao primário e ginásio, hoje ensino médio no Brasil) e Liceu clássico foram feitos em Udine paralelamente aos estudos de piano e composição desenvolvidos no Istituto Musicale Jacopo Tomadini onde se diplomou em 1934. (anexo p.165-168). Nesta instituição, além de Mário Mascagni teve por professores, Antonio Ricci, com quem estudou piano, e Mario Montico, discípulo de Vincent D'Indy, com quem estudou composição. Concluiu os cursos neste Conservatório licenciado em piano e composição.

Aos dezessete anos, talvez por influência paterna fortemente humanista, ingressa no Curso de Direito da Universidade de Padova. Devido à proximidade (duas horas de trem), ia e voltava, mantendo os contatos musicais em Udine, onde continuou a estudar com Mario Montico. Sua disponibilidade para se deslocar foi sempre incrível: muitas vezes ia de bicicleta até Trieste (74 Km) quando havia um concerto ou ópera que lhe interessava. Em Padova cursou dois anos de Direito. Ao mesmo tempo em que seu pai o incentivava para a carreira diplomática, a mãe, apesar do incentivo para a música tinha

receio da carreira musical sob o ponto de vista financeiro. Já nessa época, suas atividades eram diversificadas, algo que o caracterizaria ao longo de toda sua vida. Em Udine dava concertos e recitais, dedicando-se também ao ensino de línguas como o grego e o latim e viajando pelas cidades vizinhas fazendo traduções.

Após estes dois anos em Padova, Magnani concorre a um disputado concurso nacional para os cursos de aperfeiçoamento na Academia Santa Cecília em Roma aonde vai para durante três anos (1934-1937)⁴⁰ estudar composição com Alfredo Casella por quem nutria enorme admiração. É nessa época que sua carreira começou a pender fortemente para a música. Transferindo-se para Roma, conclui, em 1936, na *Regia Università degli Studi* o Curso de Direito, (anexo p.169-170) defendendo tese na área de Filosofia do Direito, sob a orientação de Giorgio Del Vecchio, ao mesmo tempo que freqüentava paralelamente os cursos da Academia Santa Cecília. Em Roma, começa a ter uma atividade musical, primeiramente com o piano, porque este representava uma carreira imediata que lhe possibilitava um retorno material mais imediato. Aproveita também os anos de Academia Santa Cecília para aprender técnica vocal, acompanhando as classes de canto de uma professora⁴¹ que havia sido uma das primeiras intérpretes de Puccini. Ele relata seu aprendizado com ela: repertório operístico, técnica vocal, assuntos que lhe interessavam por ter tido sempre uma grande paixão pela ópera. No entanto, a carreira profissional iniciada como pianista e acompanhador principalmente de cantores foi interrompida pela necessidade de prestar o serviço militar.

Na Itália naquele tempo, quem tivesse um título de curso superior era obrigado a prestar o serviço militar, correspondente ao CPOR brasileiro. Esses cursos militares eram dados em diferentes cidades conforme a especialidade e os alunos permaneciam no quartel em tempo integral nos primeiros seis meses.

⁴⁰ Dado extraído do *Curriculum* de Estudos e Atividades elaborado pelo próprio Maestro.

⁴¹ Este fato é narrado por Sergio Magnani em entrevista gravada em fita cassete pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990. O maestro menciona o nome da professora, mas devido ao desgaste da fita não nos foi possível identificar com clareza o seu nome. Dentre os alunos desta professora estava Mario Del Monaco, posteriormente um mito da música lírica italiana.

Sua escolha recaiu na Infantaria Alpina, mas quando seu pedido chegou ao distrito militar de Udine não havia mais vagas. O comandante, sendo conhecido de seu pai procurou-o, e este, já preocupado pensando na possibilidade de guerra, a alterou para Administração Militar.

Permanece então seis meses de 1937 na Administração Militar em Spoleto. Sai de lá como oficial sendo mandado para Roma para servir no Ministério da Guerra⁴². Esta permanência em Roma deu a ele, conseguindo licença de seu oficial superior, a oportunidade de freqüentar a universidade pela manhã iniciando seus estudos em Letras Clássicas, também na *Regia Università degli Studi*. Como já havia feito o curso de Direito, diploma-se em apenas dois anos, defendendo outra tese, em 1939, sobre a vida do cônego, compositor e organista Jacopo Tomadini, um dos nomes mais expressivos da música sacra Italiana segundo o Maestro Magnani. Teve como orientador nesta tese o Professor Luigi Ronga. (anexo p.171-172)

Sua permanência no Ministério da Guerra deveria ter sido de um ano, mas devido à iminência da guerra não teve permissão para se desligar do exército. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) interrompe de forma temporária todas suas atividades musicais como também acaba envolvendo toda a família Magnani, que teve participação ativa durante a guerra: sua mãe, como presidente da Cruz Vermelha promoveu diversos movimentos ajudando a salvar soldados italianos e ingleses, seu pai foi chamado a servir na Engenharia Militar e retornou com feitos de bravura contrários aos interesses nazistas, e seu irmão foi combatente durante toda a guerra, tendo escapado de uma condenação à pena de morte imposta pelos nazistas e fascistas.

A passagem de Magnani pela Segunda Grande Guerra, foi amarga, mas proveitosa, como ele mesmo dizia. Podemos imaginar os conflitos decorrentes para uma pessoa educada dentro de princípios humanitários deparando-se com a ideologia totalitária fascista e com os horrores da destruição em massa.

⁴² Durante este curso, conta Magnani que teve colegas muito interessantes, entre eles Francesco Siciliani que se tornou depois superintendente do Scala de Milão e com o qual fez um concerto num clube de Spoleto. Foi o único concerto que fez como cantor. (Relato extraído de entrevista gravada pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990)

Continuei no Ministério da Guerra, mas quando a Itália entrou na guerra, eu naturalmente pensei: Bom, eu não tenho nada a ver com o fascismo, acho que essa guerra é uma guerra estúpida, mas de qualquer maneira acho que seria muita covardia ficar atrás de uma escrivaninha no Ministério da Guerra quando os meus amigos vão enfrentar a morte, os perigos etc. então fiz o pedido para ser transferido para a “arma combatente”. Me transferiram [*sic*] logo e me mandaram imediatamente em território de guerra como oficial de infantaria.⁴³

Tendo decidido lutar no front é engajado no 51º Regimento de Infantaria como Oficial Italiano⁴⁴ e parte para a França. Volta a Perugia, sede do seu regimento e de lá é mandado para a Albânia. Narra o Maestro⁴⁵ que sua verdadeira aventura de guerra começou na Albânia. Lá recebeu no primeiro dia ordem para alcançar imediatamente a linha de combate, porque os gregos haviam quebrado as linhas italianas e outros regimentos da mesma divisão estavam fugindo. Tiveram que deixar todo o material da companhia num vale com alguns militares de guarda, e ir para frente de combate “leve, sem nenhum peso”, isto é, sem nada. Quando as linhas foram restabelecidas, mandou os soldados resgatarem o material da companhia, porém não havia mais nada, pois outro regimento o levava em sua fuga. Assim (em 1941) seis meses se passaram no topo de uma montanha comandando uma companhia sem nada: com os mesmos sapatos, as mesmas meias, a mesma roupa, dormindo ao relento com a cabeça apoiada numa pedra, numa temperatura que chegava a 10 e até 15 graus negativos e com alimentação diária constituída por um biscoito e meia lata de carne em conserva.

Isto foi em 1941, primeiro ano dessa guerra estúpida que o Sr. Mussolini havia declarado contra a Grécia.⁴⁶

⁴³ Relato extraído de entrevista gravada pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

⁴⁴ Magnani explicava que naquela época, ter curso universitário significava ser obrigado a tornar-se oficial no Ministério da Guerra.

⁴⁵ Relato extraído de entrevista gravada pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

⁴⁶ *idem*

Passados estes seis meses todo o seu regimento foi transferido para a Iugoslávia começando uma aventura itinerante. Por quase um ano percorreram este país em todas as direções combatendo, até se fixarem na Eslovênia, no norte da Iugoslávia, perto da fronteira italiana.

Eu estava francamente enojado com o que acontecia a esta altura. Mussolini tinha se submetido totalmente à vontade nazista e o que acontecia era horrível. Recebíamos ordem às vezes de ocupar determinado lugar e fuzilar todos os homens.⁴⁷

Houve um período mais tranqüilo quando por três meses se fixaram na cidade de Metkovic, na Iugoslávia. Ali encontra novamente a música. Descobre num clube um piano e juntamente com um tenente que era violista do Teatro Scala, encontram uma viola e algumas partituras e aos domingos realizam concertos. Foi um período de certa tranqüilidade em que conheceu facetas humanas interessantes⁴⁸.

Nesta época, o exército italiano carente de oficiais efetivos, realizou um concurso para a escola de guerra e entre todos os oficiais não efetivos (oficiais de complemento), Magnani foi classificado em primeiro lugar sendo mandado para Salsamaggiore próximo a Parma (admitido em 27 de novembro de 1942 ao *III Corso di abilitazione, Istituto Superiore di Guerra*, conforme consta no documento *Copia dello Stato di Servizio*. (anexo p.173-176). Após seis meses, tornou-se Oficial de Estado Maior sendo transferido para o comando da Divisão de Bari, na Sardenha, como chefe do Bureau de Operações. Lá permaneceu até depois do armistício secreto com os Estados Unidos assinado pela Itália em 8 de setembro de 1943 quando, juntamente com todas as tropas da Sardenha,

⁴⁷ Relato extraído de entrevista gravada pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

⁴⁸ Magnani narra que chegou a fazer amizade com uma velha senhora viúva, iugoslava, que lhe permitiu alugar o regimento num armazém de sua propriedade. Certa vez esta senhora convidou-o para jantar em sua casa e quando lá chegou encontrou-a chorando juntamente com suas filhas, justamente no momento em que a bandeira italiana estava descendo na praça. Explicou-lhe a senhora que o momento em que se hasteava ou abaixava a bandeira era um momento de luto, porque a Itália havia ocupado seu território sem razão. Acrescentou, porém que o considerava uma pessoa muito correta, distinta e digna e por isso lhe dava a liberdade de ficar ou não jantando em sua casa depois de tudo que ela havia falado. O Maestro ficou, admirando-se da dignidade do povo iugoslavo. (Relato extraído de entrevista gravada pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG).

passou para o lado dos aliados. O período na Sardenha foi praticamente sem atividades, pois aguardava-se a chegada dos ingleses para ocupar a ilha. Assim, a música tem a chance de ressurgir mais uma vez. Contando com a banda militar do regimento e coletando outros instrumentos como violão, harmônio, começa a reescrever partituras, de memória, adaptando-as à instrumentação disponível.

Da Sardenha foi mandado para Palermo, na Sicília. Com a cidade de Palermo colocada sob estado de sítio devido a um grupo separatista siciliano liderado pelo brigante Giuliano que queria anexar a região aos Estados Unidos, e o sul e o norte da Itália com suas comunicações interrompidas, a tensão aumenta. Apesar do domínio alemão ao norte, e no sul, a ambigüidade entre a Máfia local e as tropas aliadas, o convívio entre as tropas italianas e americanas mantém-se aparentemente equilibrado até o final da guerra em abril de 1945. Magnani só foi liberado em fevereiro de 1946, quando retomou o contato com a família que havia sido perdido por mais de dois anos por causa das linhas alemãs⁴⁹.

Terminada a Guerra e anos mais tarde, Magnani é bem objetivo e preciso ao falar sobre ela:

A guerra foi o único período da vida em que vi os homens como eles são de fato. Sem hipocrisia, porque na guerra hipocrisia não adianta. Carta de deputado com metralhadora não adianta nada. Ela não lê carta de deputado nem de senador. Tudo é igual para todo mundo, quem é covarde é covarde, quem é corajoso é corajoso, quem é bom é bom, quem é ruim é ruim, e assim por diante. E vêm à tona muitas coisas boas. O melhor da humanidade, episódios de fraternidade, de compreensão e colaboração humana que eu vi durante a guerra, não vi em outros períodos da minha vida.⁵⁰

⁴⁹ O documento *Copia dello Stato di Servizio* (anexo p.173-176) contém sua trajetória no Exército Italiano e o *Dichiarazione integrativa* (anexo p.177-178) atesta sua participação nas operações de guerra desenvolvidas na fronteira greco-albanesa, região dos Bálcãs e no Mediterrâneo no comando da divisão de infantaria de Bari, concedendo-lhe todos os benefícios de guerra.

⁵⁰ Relato extraído de entrevista gravada pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

Voltando à sua cidade natal após a guerra, lá encontra tudo destruído: sua casa, seu piano, sua biblioteca, enfim todos os seus pertences. Felizmente sua família sobrevive. Retoma então seus estudos, e com um piano alugado recomeça seus estudos técnicos e de composição, fazendo exercícios de canto dado, baixos de harmonia e contraponto. A solidez de sua formação musical anterior faz com que rapidamente ele se recupere da longa interrupção.

Para sobreviver trabalha como professor de Direito no Instituto Técnico Comercial de Udine durante o segundo semestre de 1946, ao mesmo tempo em que amplia seus estudos musicais. Sua estada na RAI (Radio Italiana, hoje Radiodiffusione Italiana) (anexo p.179) de 21 de agosto de 1946 a 20 de novembro de 1950 é significativa. A princípio, até 1949, trabalha como colaborador do Departamento de Música Sinfônica e de Câmara, em Turim, ocupando também o cargo de redator chefe do “Radiocorriere”, revista da mesma rádio, realizando a apresentação de todos os concertos da orquestra⁵¹. Nessas atividades, colabora com Massimo Mila, um dos mais ilustres musicólogos italianos, autor do livro “*Breve Storia della Musica*”, sobre o qual Magnani escreve um entusiástico artigo por ocasião de seu lançamento (Radiocorriere nº51 – 1946). Também, nessa época, conhece e trabalha com grandes regentes como Mario Rossi, Fernando Previtali e Carlo Maria Giuliani.

Posteriormente quando a direção geral da radio italiana foi levada para Roma, é transferido para esta cidade onde exerce a função de Diretor do Departamento de Música Sinfônica e de Câmara.⁵² Na capital italiana amplia suas atividades regendo concertos e fazendo traduções de textos famosos como, por exemplo, o do oratório *Judas Macabeus* de Haendel (do inglês para o italiano), o texto de Goethe usado para as cenas do *Fausto* de Schumann (do alemão para o italiano) e da ópera *Comedia na Ponte* de Bohuslav Martinu (do francês para o italiano). Paralelamente, prepara a partitura de canto e piano da *Clitemnestra* de Pizzetti e de *Axul, Rei de Ormiz* de Salieri, em colaboração

⁵¹ Alguns destes programas de concerto e textos dos programas para a Rádio me foram apresentados por ele e, oportunamente, reflexões e opiniões, que testemunham sua imensurável bagagem cultural permitindo-nos fazer, ainda que incompleto, um mapeamento de seu pensamento artístico, serão extraídos deles.

⁵² A RAI era uma autarquia controlada pelo Estado e não vivia de publicidade naquela época. Possuía quatro orquestras sinfônicas: Turim, Roma, Milão e Nápoles.

com Gian Luca Tocchi. Em 1950, trabalhou junto com o grupo de fundadores do III Programa Cultural da RAI, Mario Labroca e Sergio Pugliese e do Prêmio Itália da mesma rádio.

II.2 A vinda para o Brasil

As razões que levaram o Maestro Magnani a vir para o Brasil são várias. A reconstrução nacional italiana, no pós-guerra coincidiu com a reconstrução pessoal do músico e do artista. De acordo com as explicações do próprio Maestro, ele não concordava com a excessiva influência clerical na vida política e cultural da Itália. Além disto, os constantes convites de amigos para vir para o Brasil considerado “terra do futuro” o atraíam. Pediu então demissão da RAI (anexo p.180) e resolveu enfrentar o desafio de uma vida num novo mundo.

Em entrevista concedida ao canal 25⁵³, falando dos motivos que o levaram a vir para o Brasil, foi indagado se estava fugindo dos fantasmas da guerra, no que ele respondeu:

Os fantasmas da guerra não me assustaram. Estava fugindo dos fantasmas do após guerra, da incerteza política, e não me entenda mal naturalmente, daquela opressão eclesiástica que o Vaticano exercia sobre a Itália recém saída da guerra. Eu, que estava na rádio italiana e sentia isso na pele, me sentia muito mal.

Em outra entrevista⁵⁴, ao falar de seu trabalho na RAI como diretor geral do serviço de música sinfônica e de câmara, período que antecede sua vinda para o Brasil, expõe também seus motivos:

Eu trabalhava necessariamente em contato com os regentes meus amigos: Em Turim, Mario Rossi, Basili, foi muito meu amigo, que morreu tragicamente depois num acidente de auto, em Roma, Previtale e em Milão, Carlo Maria Giulini. Depois veio também a orquestra de *Napoli*, a orquestra Scarlatti de *Napoli* com Caracciolo. Era

⁵³ Entrevista concedida ao “Programa Falado” do Canal 25 em 1988. Esta entrevista encontra-se gravada em fita VHS. A autora observou que, ao final da fita, aparece, em seqüência, propaganda governamental sobre os 100 anos da Abolição da Escravatura. Isso possibilitou a identificar o ano em que a entrevista foi gravada.

⁵⁴ Entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

secretário da comissão de leitura⁵⁵, e então eu tinha que distribuir entre os vários musicistas e musicólogos, e lá eu tive contato com todos os maiores musicistas italianos do tempo. Com Pizzetti, Dallapiccola e assim por diante. Com os críticos musicais, Massimo Mila, todos meus bons amigos, e comecei lentamente também a retomar a batuta, a reger alguns concertos, a tocar, principalmente acompanhando instrumentistas, cantores etc., mas no fim me sentia profundamente frustrado por ter que administrar a música alheia, muito mais do que fazer a minha música. Me sentia frustrado também porque não compartilhava a situação política da Itália de então, muito submissa, infelizmente até hoje não conseguiu se subtrair completamente à influência vaticana. Eu não tenho nada contra a religião, mas acho que a religião e a política são duas coisas diferentes, e que o Vaticano não tem nada a ver com o Estado Italiano, que é um outro Estado, totalmente independente. Mesmo na política cultural era muito sensível.

O principal articulador da vinda do Maestro Magnani para Belo Horizonte foi o pianista Venicio Mancini, descendente de italianos que morava em Belo Horizonte. Mancini conheceu o Maestro Magnani quando estava em Roma estudando com Carlo Zecchi na época do pós-guerra. Esse foi um período em que muitos europeus estavam querendo sair de seus países de origem. Ao saber do interesse do Maestro, Mancini, considerando que sua presença e trabalho em Belo Horizonte poderiam ser de grande valor, entrou em contato com a cantora Ondina Guimarães⁵⁶, quando então ficou acertado que ele viria para lhe dar aulas. Este foi, portanto, um primeiro ponto de apoio para a sua chegada, e logo vieram muitos outros alunos.

Ao chegar a Belo Horizonte no início da década de 1950⁵⁷, suas atividades se resumiam a dar aulas de canto, piano e, posteriormente, cultura musical além de acompanhamento de cantores. Dentre seus primeiros alunos podemos citar Venicio Mancini, Berenice Menegale, Hiram Amarante, Arnaldo Marchesotti,

⁵⁵ Em seu *Curriculum* de Atividades e Estudos, Magnani cita sua participação na Comissão Permanente de Leitura da Radio Italiana, juntamente com Mário Rossi, Previtali, Tommasini, Ghedini, Lupi, Mantelli e Milla.

⁵⁶ Ondina Guimarães era uma senhora da sociedade, esposa de um empresário, que tinha uma voz lindíssima, e logo após a chegada do Maestro Magnani a Belo Horizonte, promoveu uma reunião em sua casa para apresentá-lo ao meio artístico da cidade.

⁵⁷ De acordo com sua cédula de identidade de estrangeiro, com a classificação Permanente, a data de sua entrada no Brasil é 18/12/1950. (anexo p.181)

Carmem Ulhoa, Sílvia Forém, Milude Carneiro, Ludmila Konovaloff e Leticia Galizzi. As aulas eram dadas numa sala do Conservatório, e depois na casa de Odete Infante Vieira e no Palacete Dantas, hoje Secretaria do Estado de Cultura do Estado de Minas Gerais. Conta Berenice Menegale que as aulas eram sempre muito longas, três vezes por semana, e que quando terminavam saíam todos juntos, conversando num clima sempre muito agradável⁵⁸. Depois vieram muitos outros alunos ainda na década de 1950: Carlos Alberto Pinto Fonseca, Roberto de Castro, Isabel Vieira, Susi Botelho, Cacilda Rocha França, Ernesta Gaetani, Maria Clara Paes Leme Pinheiro Moreira.

O professor e pianista Hiram Amarante dá o testemunho do seu primeiro encontro com o Maestro, em depoimento que aqui transcrevo:

Éramos um grupo de mais ou menos seis pessoas, reunidas por Venicio Mancini, numa das salas do Palacete Dantas, hoje Secretaria do Estado de Cultura na Praça da Liberdade. Lembro-me perfeitamente da hora em que Magnani chegou, acompanhado por Mancini, um tipo bem italiano, de terno e gravata com uma capa de gabardine jogada nas costas. Nesse momento, não podia imaginar a enorme influência que, aquela pessoa que ali chegava, ia exercer e mesmo modificar completamente a vida musical de Belo Horizonte.⁵⁹

A pianista e professora Maria Clara Dias Paes Leme Pinheiro Moreira, também ex-aluna do Maestro Magnani, em depoimento⁶⁰ fala sobre a influência do mestre em sua vida:

O meu contato com Magnani abriu-me horizontes desconhecidos de rara beleza, não só na música como em outras artes, o que me valeu no decorrer da vida, me sustentando e dando coragem. Ele era uma espécie de centro a quem recorríamos nas horas de dúvida e trazia segurança com seus esclarecimentos; inteligência brilhante, ao abordar um assunto entrava em inúmeras ramificações tal a diversificação de conhecimento que possuía.

⁵⁸ Entrevista concedida pela pianista e professora Berenice Menegale em 07/08/2007

⁵⁹ Entrevista concedida pelo pianista e professor Hiram Amarante em 02/02/2007

⁶⁰ Entrevista concedida pela pianista e professora Maria Clara Dias Paes Leme Pinheiro Moreira em 15/02/2007.

Magnani tinha aqui também outros amigos como o violinista Angelo Stefanato, e o violoncelista Renzo Brancaleon que, na ocasião, tocavam na Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte. Angelo Stefanato havia estudado no Instituto Musicale Jacopo Tomadini, a mesma escola onde o Maestro concluíra seus estudos, e Renzo Brancaleon era de Padova, onde havia cursado os primeiros anos do curso de Direito. Estes amigos também lhe deram apoio quando aqui chegou, mas segundo o próprio Magnani, Venicio Mancini foi o seu principal apoio.

Segundo seu relato quando aqui chegou, encontrou um ambiente muito interessante e acreditou verdadeiramente no futuro do Brasil, encantando-se com a criatividade e com “um certo” fervor da população.

Era um Brasil diferente do de hoje, que fascinava por muitos aspectos. Decidi então permanecer aqui pensando que poderia ser mais útil que na Itália, onde já existia tanta gente como eu.

Na entrevista concedida ao Canal 25 em 1988⁶¹, ao falar sobre o aspecto que mais o fascinava no Brasil, e porque resolveu morar aqui, diz:

Me fascina [*sic*] em primeiro lugar o espaço geográfico fantástico, e também num certo sentido o espaço humano, essa abertura humana, essa cordialidade brasileira que tem um parentesco bastante estreito afinal com a cordialidade italiana.

Foi inicialmente um espírito de aventura, depois uma consideração do meu destino. Talvez aqui eu possa ser mais útil do que na Itália. Foi também a curiosidade de conhecer outro mundo, um outro povo etc. e principalmente a sensação de estar dentro de uma latinidade insipiente [*sic*]. Insipiente [*sic*] no seu percurso histórico. Eu acho que os brasileiros, às vezes se esquecem de serem latinos, e devem continuar sendo latinos, e não se jogar nos braços da civilização americana.

Numa reportagem do jornalista e crítico de arte Walter Sebastião, intitulada “*Olhar estrangeiro*”, publicada no jornal Estado de Minas de 17 de janeiro de

⁶¹ Entrevista concedida ao “Programa Falado” do Canal 25 em 1988. Esta entrevista encontra-se gravada em fita VHS. A autora observou que, ao final da fita, aparece, em seqüência, propaganda governamental sobre os 100 anos da Abolição da Escravatura. Isso possibilitou a identificar o ano em que a entrevista foi gravada.

1999 sobre estrangeiros que trocaram seus países por Minas Gerais, assim se expressa o Maestro Magnani:

É preciso você ter convicção de que pode contribuir para a evolução de um contexto e que o ser humano é o mesmo em qualquer parte do mundo. Gente boa e ruim existe em todo lugar. Momentos difíceis? Logo após chegar, com a questão do trabalho, mas passou rápido.

Contava o Maestro Magnani que, ao chegar a Belo Horizonte, esta cidade tinha uma densidade cultural muito maior que a de hoje. Existia uma elite cultural unida que fazia “corpo”, infelizmente dispersa depois, representada por Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Hélio Pelegrino, Pedro Nava, Paulo Mendes Campos, Oto Lara Resende.

Sergio Magnani tornou-se, em pouco tempo, uma das mais importantes personalidades do meio musical e artístico de Belo Horizonte. Em julho de 1951, portanto menos de um ano após sua chegada, é convidado a ministrar um curso de Estética e Análise Musical no Conservatório Mineiro de Música:

O Conservatório Mineiro de Música tem o prazer de convidar V..Excia e excelentíssima família para a solenidade de encerramento dos cursos de extensão cultural ministrados pelos professores Vincenzo Spinelli e Sergio Magnani, respectivamente sobre “História, Estética e Técnica da Poesia e do Teatro” e “Estética e Análise Musical”, a realizar-se no dia 21 do corrente às 20 horas.⁶²

No ano seguinte (1952) profere nesta instituição a aula inaugural sobre o tema “Orientações da Música Contemporânea”.

Observamos que tal conferência teve um significado pioneiro de abertura no contexto filosófico tradicionalista do ensino acadêmico do Conservatório que, como a grande maioria das escolas de música do Brasil, vivia, em pleno século XX, a estética musical dos séculos XVIII e XIX, como opção claramente definida em seus programas de ensino e de concertos.⁶³

⁶² Reis, Sandra Loureiro de Freitas, Escola de Música da UFMG: Um Estudo Histórico, Ed. Luzazul Cultural, Belo Horizonte, 1993, pág. 47.

⁶³ idem, pág. 48.

Em 1951 e 1952 realiza alguns concertos de música barroca italiana, uma novidade para o ambiente musical de então, apresentando obras de Monteverdi, como *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, *O Julgamento de Salomão* de Carissimi, *Glória* de Vivaldi, *Stabat Mater* e a ópera *La serva Padrona* de Pergolesi.

Naquela época era pequena a divulgação da música barroca, restringindo-se à obra para teclado de Bach e a algumas poucas páginas de Haendel. Foi quando Magnani, sob a inspiração do professor Spinelli, então dirigente da Casa d' Italia, apresentou um Festival de Música Barroca Italiana, com a participação da Sociedade Coral e da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte. O sucesso foi marcante e duas obras fascinaram de pronto o público que superlotou o auditório do Instituto de Educação: o *Stabat Mater* de Pergolesi, e o *Glória* de Vivaldi. Era o início entre nós do fenômeno Vivaldi, que após a Segunda Guerra invadiu todo o mundo, tornando o padre veneziano, o compositor mais executado em nossos dias. Com esse festival, Magnani ganhou o respeito e a admiração da platéia de Belo Horizonte.⁶⁴

Cruzando as informações do artigo acima citado e as relatadas por Berenice Menegale, julgamos tratar-se este festival de um evento integrante do movimento *Ars Concordia*⁶⁵ criado por Sergio Magnani e Vincenzo Spinelli⁶⁶, que era professor de literatura, um homem extremamente culto e simpático. Sergio Magnani e Vincenzo Spinelli se conheceram em Belo Horizonte, e apesar de terem idéias políticas contrárias se davam muito bem. Foi criado também o trio *Ars Concordia*, formado por Magnani como pianista e Atílio Ginocchia e Leonidas Autuori, respectivamente no violoncelo e violino. O movimento não durou muito tempo e nem teve um resultado positivo para o

⁶⁴ Artigo publicado no jornal Estado de Minas em 17/03/1990 de autoria do Dr. Itamar de Faria, médico, membro da Academia Mineira de Medicina, escritor e melômano.

⁶⁵ Existia também na cidade um partidarismo, e certas rivalidades no meio musical, e então por sugestão do professor Spinelli criaram um movimento batizado por ele mesmo *Ars Concordia*. A intenção era estabelecer um clima mais amigável onde todos participassem, e onde a música pudesse se sobrepor a partidarismos e promover a "concordia". Este festival, segundo Berenice, foi dos primeiros eventos, ou talvez o primeiro que Magnani fez aqui. Ele regeu várias obras italianas que nunca tinham sido apresentadas em Belo Horizonte.

⁶⁶ Na obra citada de Sandra Loureiro de Freitas Reis (página 47) encontramos uma nota extraída do "Minas Gerais" de 25 de julho de 1951, referente a cursos de extensão dados por Vincenzo Spinelli, Catedrático das Universidades de Minas Gerais e de Bari (Itália), no Conservatório Mineiro de Música.

ambiente, mas serviu de pretexto para se ouvir uma bela programação de música italiana.

Sergio Magnani foi o responsável pela primeira audição em Belo Horizonte não apenas de obras italianas, mas muitas outras. Segundo relato da professora Berenice Menegale, ele trazia da Europa inúmeras partituras de bolso, que eram mais fáceis de transportar, e quando queria apresentar aqui uma destas obras, copiava as partes de todos os instrumentos da orquestra, contando muitas vezes com sua colaboração nesta tarefa. No seu acervo, sob guarda da Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte, encontra-se uma grande quantidade destas cópias.

A atuação do Maestro Magnani em Belo Horizonte foi um marco no desenvolvimento da vida artística e cultural da cidade. Participando de movimentos diferentes, foi responsável pela criação e reestruturação de várias entidades e projetos musicais como as temporadas líricas do Teatro Francisco Nunes⁶⁷, dinamizadas pela Sociedade Coral de Belo Horizonte com a participação da Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos.⁶⁸ Em 1952, seu nome já figurava como Maestro de Coro nos programas destas temporadas, e, em 1955, já aparece como Maestro Diretor e Concertador [*sic*] de Orquestra ao lado do Maestro Mario de Bruno. Durante o tempo que atuou nessas Temporadas Líricas, cerca de doze anos, regeu, dentre outras, as óperas: *Madame Butterfly*, *Suor Angélica*, *La Bohème* e *Gianni Schicchi* de Puccini, *L'Amico Fritz* e *Cavaleria Rusticana* de Mascagni, *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini, *Werther* e *Manon* de Massenet, *Fausto* de Gounod, *Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore* de Verdi, *Lucia di Lammermoor* e *Don Pasquale* de Donizetti, *I Pagliacci* de Leoncavallo, *Pedro Malasarte* de Camargo Guarnieri.

⁶⁷ As temporadas líricas foram importantes não apenas artisticamente, mas tiveram o benefício de projetar Belo Horizonte no cenário operístico brasileiro. Nos anos 60, estas temporadas líricas cessaram por problemas econômicos, mas nascia uma nova esperança que era a promessa de construção do Palácio das Artes que foi inaugurado no dia 13/03/1971.

⁶⁸ Nesta época eram presidentes da Sociedade Coral de Belo Horizonte e da Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (S.M.C.S.), respectivamente Dr. Pery Rocha França e Carlos Vaz de Carvalho, e posteriormente Dr. Clóvis Salgado.

O sucesso e a repercussão que a ópera *Lucia di Lammermoor* obteve, fez com que, uma semana depois, fosse reapresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Com todo o elenco composto de cantores mineiros (Zilda Lourenço, João Décimo Brescia, Murilo Badaró e Antônio de Pádua), o espetáculo foi repetido com igual sucesso, e sobre ele o crítico musical Renzo Massarani se expressou:

Sob a direção de Sergio Magnani, a orquestra do Teatro Municipal soou como há muitos anos não soava. Eis aí um grande regente que merece a atenção de nossa principal casa de espetáculos.⁶⁹

Durante a temporada de 1956 foi apresentada pela primeira vez em Belo Horizonte “*El amor brujo*” de Manuel de Falla sob sua regência e com a coreografia de Carlos Leite e o Ballet de Minas Gerais .(anexo p.182) Em 1957, compõe a música para a peça *Crime na Catedral* de T.S. Eliot, montada pelo Teatro Universitário sob a direção de Giustino Marzano.

Depois de poucas semanas de curso, Giustino Marzano propôs a montagem de um espetáculo que se tornaria marco na história de teatro de Belo Horizonte: *Crime na Catedral*, de T.S. Eliot, com cenografia e figurinos de Alfredo Mucci, música de Sergio Magnani e participação do Coral Universitário e da Orquestra da Polícia Militar. O espetáculo cumpriu temporada no Instituto de Educação, causando grande impacto, principalmente pela exuberância da montagem, naquela época uma das montagens mais caras do país.⁷⁰

Participou também da criação em 1959 do Coral da União Estadual dos Estudantes (UEE)⁷¹ que deu origem ao *Coral Ars Nova*, foi membro fundador da Escola de Música da Universidade Mineira de Arte (1954), posteriormente

⁶⁹ Extraído do artigo “Obra maior de Sergio Magnani” do Dr. Itamar de Faria para o Jornal Estado de Minas de 17/03/1990, onde o autor relata alguns passos da trajetória do Maestro em Belo Horizonte.

⁷⁰ Mata-Machado, Bernardo Novais da. Do transitório ao permanente. Teatro Francisco Nunes 1950-2000, PBH, 2002, p. 68.

⁷¹ Em 1962, esse coral passou a ser regido pelo Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca e, em 1964, a convite do Reitor Professor Aluísio Pimenta foi integrado à UFMG, passando a se chamar *Coral Ars Nova*, por sugestão de seu novo maestro.

FUMA (Fundação Mineira de Arte), e hoje Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais e da Fundação de Educação Artística em 1962.

Na FUMA foi professor de História da Música e Estética desde a sua fundação até quase o fim da década de 1950, retornando mais tarde ao quadro docente desta instituição de 1973 a 1984. Teve também participação ativa nos Festivais de Arte de Belo Horizonte de 1956, 1957, 1958 e 1959 promovidos por esta entidade em colaboração com a Cultura Artística de Minas Gerais, Sociedade Coral e Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos. Durante estes Festivais, que visavam a difusão de várias manifestações artísticas, regeu obras sinfônicas, entre as quais, *Sinfonia nº1 op. 68* de Brahms, *Réquiem* de Verdi, o *Poema Sinfônico Prometeu* de Leopoldo Miguez, *Abertura Genoveva op. 81* de Schumann, *Suíte para cordas* de Corelli, *Abertura Calma de Mar e Viagem Feliz op. 27* de Mendelsshon, *Pedro e o Lobo* de Prokofieff. (anexos p.183-196).

Além de integrar o grupo de músicos que idealizaram a Fundação de Educação Artística composto por Berenice Menegale, Eduardo Hazan, Vera Nardelli e Venicio Mancini, ele foi o primeiro diretor musical desta entidade, tendo logo, no início, elaborado o currículo para os cursos dessa escola. Foram convidados logo depois outros profissionais dentre os quais as professoras Maria Clara Paes Leme Pinheiro Moreira, Conceição Rezende e Lily Kraft. Essa escola começou a funcionar em 1963, e, além de lecionar ali várias disciplinas, como História da Música, Análise, Estética e outras, o Maestro Magnani organizou uma série de concertos no auditório do Instituto de Educação. A cada concerto que visava a difusão da música do século XX, o Maestro fazia sempre uma preleção ilustrando o programa. Esta série de concertos, sempre realizada aos domingos, foi denominada “Manhãs musicais”,⁷² sendo a primeira vez que concertos exclusivamente dedicados à música do século XX foram apresentados em Belo Horizonte.

⁷² Relato de Berenice Menegale na entrevista concedida em 07/08/2007

Como professor multidisciplinar formou gerações de músicos, instrumentistas, cantores e regentes, seja em cursos formais na UFMG, FUMA, Fundação de Educação Artística ou através de aulas particulares. Muitos de seus ex-alunos atuam como profissionais bem sucedidos integrando o corpo docente de diversas universidades e escolas no Brasil ou mantêm uma expressiva carreira artística.

Em 1962, atendendo à solicitação do governo italiano, assume por três anos a Cátedra de Literatura Italiana na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG até que fosse realizado um concurso para o preenchimento da vaga. Exerce também, nesta época, a função de adido cultural junto ao Consulado Italiano em Belo Horizonte. O concurso realizado em 1964 aprova duas alunas suas: Iria Renault e Ana Maria Charlemont. Paralelamente às atividades de magistério, tanto na FAFICH/UFMG como em aulas particulares, Magnani atua como regente convidado de importantes orquestras brasileiras e como pianista acompanhador de inúmeros artistas que se apresentaram em recitais promovidos pela Cultura Artística de Minas Gerais. A lista de músicos é extensa: os cantores Elizabetta Barbato, Maria Lucia Godoy, Lia Salgado, Maura Moreira, Diva Pieranti, Zilda Lourenço, João Décimo Brescia, José Járay, Roberto Miranda, Aida Stephany Hovnanian, Ilka Machado Bretthauer; os violinistas Danilo Belardinelli, Alejandro Scholz, Merice Hann Maisonnette, Oscar Borgerth, Igor Ozin, Carmela Saghy, Mari Ono-oka; o violoncelista Renzo Brancaleon; o oboísta Georg Meerwein e o flautista Juvenal Dias. Ainda em outros concertos desta mesma entidade atuou como regente nas óperas *L'Enfant Prodigue* de Debussy e *La Serva Padrona* de Pergolese.⁷³

Em 1963, recebeu o título de “Cidadão Honorário de Belo Horizonte”, concedido através do projeto de lei nº 170/63 de autoria do vereador Camil Caram. (anexo p.197-199). Diz o artigo 1º do referido projeto:

É concedido ao Maestro Sergio Magnani o título de “Cidadão Honorário de Belo Horizonte”, em razão dos relevantes serviços que tem prestado a este município, através de suas atividades artísticas e culturais.

⁷³ Smigay, Alfred von. Catálogo comemorativo dos 20 anos da Cultura Artística, 1967.

Permanecendo à frente da Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos até 1964, além da intensa atividade operística, inaugura os Concertos para a Juventude, realizados do auditório do Instituto de Educação, assim como os concertos em praças e em fábricas. Durante este período foi convidado pelas professoras Yolanda e Helena Lodi para assumir a cadeira de Música de Câmara no Conservatório, mas não aceitou porque naquela época nesta escola não havia praticamente alunos de outros instrumentos que não fosse o piano, o que inviabilizaria a prática desta disciplina.

Em 1964, é convidado para assumir a direção da Orquestra da Universidade Federal da Bahia e as Cátedras de História da Música, Análise Musical, Canto, Regência e Orquestração nos Seminários de Música da Universidade da Bahia, fundados por H. J. Koellreutter, hoje Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Em Salvador, forma bons alunos entre os quais cita Carlos Veiga que se tornou posteriormente regente da orquestra da Bahia. Permanece nesta instituição até 1968 realizando, além das atividades mencionadas, palestras e conferências, seminários de música e deixando duas publicações no Boletim da Universidade: um estudo intitulado *Arquitetura e Música, artes da organização dos espaços* onde faz um paralelo entre música e arquitetura, e um ensaio crítico para a obra de Ferruccio Busoni, *Ensaio para uma nova estética da música* além da tradução para o português do original alemão.

O Maestro Magnani relata⁷⁴ que sua estada na Bahia não terminou bem porque coincidiu com um período de contestação juvenil (correspondente à contestação juvenil de 68 da França), quando jovens estudantes que aspiravam sua posição como professor e regente, iniciaram uma campanha contra ele. Ernst Widmer, na época diretor da escola e pelo qual tinha grande admiração como compositor, aliou-se a estes jovens, talvez para não perder popularidade, e assim tendo vivido este período com certa decepção: todos estes estudantes contestadores tinham sido seus alunos, mas questionavam o fato de um estrangeiro ocupar um lugar que poderia ser de um deles.

⁷⁴ Entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

Em 1966 foi eleito o “Músico do Ano” pelo júri do Troféu Pró-Música de Belo Horizonte. Em 1967 faz uma viagem de três meses a Tunísia onde pronuncia uma série de conferencias sobre a História do Melodrama Italiano no Instituto de Cultura Italiana em Túnis.⁷⁵ Quando volta para Belo Horizonte, a situação estava bem diferente não mostrando mais o movimento que existia anteriormente: a Sociedade Coral estava praticamente acabando e a Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos encontrava-se sem recursos. Retoma suas atividades livres de magistério, interrompidas por viagens a Portugal (1969) onde realiza conferências-concertos sobre a história da Literatura de Teclado da música italiana no Instituto de Cultura Italiana de Lisboa. Neste evento executa e comenta obras para teclado da literatura italiana, começando com um *Ricercare* de Jacopo Fogliano do período renascentista, passando pelas diversas épocas históricas, e conclui a série de conferências executando de sua autoria *Três invenções* e a *Suíte Brasileira*. Num total de cinco conferências apresenta 46 peças de 38 compositores.⁷⁶ (anexo p.200-203)

Em 1970 recebe em Belo Horizonte o troféu Lira de Ouro como o melhor maestro do ano.⁷⁷ (anexo p.204). Publica em Lisboa em 1971 pela FNAT em colaboração com o Instituto de Cultura Italiana, o livro “História do Melodrama Italiano”, obra que congrega o conteúdo de quatro conferências proferidas no Teatro Trindade naquela cidade, em 1970⁷⁸. (anexo p.205-206) No prefácio deste livro encontramos o significado destas conferências:

Tais conferências constituem, mais do que bosquejo histórico sempre oportuno e esclarecedor sobre a evolução da ópera, verdadeiro e valioso ensaio, tanto pela propriedade dos conceitos como ainda pelas coordenadas seguidas e felizes sínteses encontradas.

⁷⁵ Informação extraída de Curriculum Vitae elaborado pelo próprio Maestro Magnani

⁷⁶ Conforme consta no programa destas “Conferências-concertos” no anexo p.200-203.

⁷⁷ Folheto contendo a relação dos premiados. (anexo p.204)

⁷⁸ Magnani, Sergio. História do Melodrama Italiano, prefácio, página 6.

Neste mesmo ano inaugura a temporada de óperas do referido teatro em Lisboa, regendo *Orfeu e Eurídice* de Gluck.

Era convidado freqüentemente a proferir palestras e ministrar cursos de extensão em diversas instituições de ensino, Centros Culturais e em Festivais. Nestes cursos abordava as mais diversas disciplinas como: Análise Musical, História da Música, Harmonia, Regência, Música Contemporânea, Apreciação Musical, Técnica Vocal e outras que lhe fossem solicitadas. Sua atuação nos Festivais de Inverno de Ouro Preto seja como regente ou professor foi sempre muito fecunda. Regeu durante estes festivais várias obras importantes dentre elas *L'enfant et les sortilèges* de Ravel e obras inéditas de Lobo de Mesquita.

Durante um dos Festivais de Inverno de Ouro Preto, o arcebispo de Mariana Dom Oscar de Oliveira, um historiador com bases sólidas, procurou a direção do Festival de Inverno, dizendo que na Cúria de Mariana havia muito material musical, que deveria ser de valor e solicitou que este fosse examinado. Uma comissão, da qual faziam parte Berenice Menegale, Venicio Mancini, Conceição Rezende e o próprio Maestro, foi examinar o arquivo e constatou que de fato lá havia um importante material que incluía obras inéditas de Lobo de Mesquita.

Durante a década de 1970 dedica-se então à pesquisa e reconstrução de obras musicais do Barroco Mineiro. Respondendo a um pedido do Ministério de Educação e Cultura, um relatório e uma proposta de restauração e organização do material encontrado referendados pelo arcebispo Dom Oscar de Oliveira foram feitos. Relata o Maestro Magnani⁷⁹ que esta proposta previa um cachê para os pesquisadores e a propriedade das obras para o Ministério, para que não se repetisse o fato ocorrido com o acervo de Curt Lange⁸⁰.

Esta proposta, porém, nunca obteve resposta. Corajosamente e por amor, no “ardor da descoberta” como se refere o maestro em comunicação feita durante

⁷⁹ Entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

⁸⁰ Este musicólogo alemão que vivia no Uruguai havia feito com grande mérito as pesquisas iniciais na década de 1940, porém todo o material tinha sido levado para o Uruguai, e somente depois de longo tempo no exterior, voltou a reintegrar o patrimônio cultural brasileiro.

o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música em Mariana em 1984⁸¹, foram reconstituídas várias obras de Lobo de Mesquita: “*Salve Regina Angelorum*”, ária para voz e cordas publicada nos Anais do referido Encontro de Pesquisa, *Diffusa est gratia*, moteto com sucessivo Pai Nosso, Ave e Glória e *Astiterunt reges terra*”, antífona. Estas reconstruções foram executadas pela primeira e única vez na Igreja de São Francisco de Ouro Preto, durante o Festival de Inverno de 1974, com a orquestra e coro formados por professores e alunos, ficando posteriormente registradas por ele e pelo Maestro José Maria Florêncio em gravações patrocinadas pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira em discos que foram distribuídos como brinde de Natal⁸².

Em 1972 é convidado para ser professor na recém-criada *Schola Cantorum* do Palácio das Artes, uma escola para preparação de cantores de ópera fundada durante a gestão do superintendente Guimarães Álvares. Infelizmente em virtude de mudanças políticas, pouco depois é afastado do Palácio das Artes, juntamente com o então Diretor Artístico, Professor e cantor lírico Amin Feres, criador destes cursos de reciclagem para cantores líricos.

Também em 1972 foi convidado por intermédio de sua ex-aluna Iria Renault, então diretora da Faculdade de Letras da UFMG, a assumir novamente a Cátedra de Literatura Italiana, tendo exercido esta função até 1984. Nesta instituição, lotado na categoria de Auxiliar de Ensino, solicita via requerimento dirigido ao Departamento de Letras Românicas que lhe seja atribuído o incentivo II de acordo com os títulos que possui ⁸³(anexo p.207). Paralelamente, em março de 1973 volta a exercer a função de Professor de História da Música e Estética na FUMA (Fundação Universitária Mineira de

⁸¹ Anais do I Encontro Nacional de Pesquisa em Música – 01 a 04 de julho de 1984, Mariana, Minas Gerais, página 103 e 104.

⁸² Acrescenta ainda Magnani que, posteriormente, paulistas e cariocas receberam verbas do Ministério para fazer pesquisa nos arquivos de Minas Gerais. (Entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG).

⁸³ Documento datado de 20/12/1976 dirigido ao Magnífico Reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, solicitando que lhe seja atribuído o incentivo II por ser possuidor dos títulos de Doutor em Direito e em Letras, conferidos pela Universidade de Roma. (Estes títulos, porém, nunca foram reconhecidos pela UFMG).

Arte, hoje Escola de Música da UEMG) onde permaneceu até julho de 1987⁸⁴ (anexo p.208-209).

Nos fins de semana, durante mais de dez anos, a convite da então diretora do Conservatório Estadual de Montes Claros, Professora Marina Lorenzo Fernandez ministra aulas de Piano, História das Artes, Contraponto e Estética Musical nessa referida instituição de ensino. Sua atuação em Montes Claros começou em 1968 quando frequentemente era convidado a dar palestras e ministrar cursos de extensão de piano, regência, morfologia, técnica vocal e dicção. A partir de 1975 passou a integrar efetivamente o quadro de professores do Conservatório, até 1985.⁸⁵ Era com grande sacrifício que fazia as longas viagens noturnas, indo nas sextas feiras e retornando domingo, mas diz ter feito um trabalho bastante interessante, principalmente no sentido de levantar o nível dos professores. O mesmo aconteceu no período de 1972 a 1974, quando deu aulas de composição numa universidade particular em São Paulo cujo diretor era um sobrinho do maestro Eleazar de Carvalho. Referindo-se às suas constantes viagens e mudanças diz, com humor:

Como vê, fui um ambulante da música e do ensino musical⁸⁶.

Em 1976, por encomenda e patrocínio do X Festival de Inverno de Ouro Preto, o Maestro Sergio Magnani regeu e ensaiou toda a parte musical da ópera de Manuel de Falla, "*El Retablo de Maese Pedro*" encenado pelo Giramundo – Teatro de Bonecos. O resultado final do trabalho foi levado a público em 30/07/1976 no Teatro Municipal de Ouro Preto, tendo sido esta a primeira apresentação desta obra no Brasil, montada com orquestra, cantores e bonecos. No mesmo ano, o espetáculo foi levado em Belo Horizonte como parte das comemorações do 49º aniversário da UFMG com a participação da

⁸⁴ Carteira de trabalho de Sergio Magnani, páginas 10 e 11. (anexo p.208-209)

⁸⁵ Informação fornecida pela professora Maria Inês Maciello, sua contemporânea nesta instituição de ensino. De acordo com informações da secretaria do Conservatório Estadual de Montes Claros, grande parte de documentos foi queimada durante um incêndio, e possivelmente também a documentação referente a dados do Maestro Magnani.

⁸⁶ Entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

Orquestra de Câmara da EMUFG⁸⁷, (anexo p.210) e posteriormente no Teatro Municipal de São Paulo.

Entre 1976 e 1978, leciona a disciplina “Piano e sua Análise” nos cursos de Especialização em Piano da Escola de Música da UFMG, regendo também todos os concertos finais realizados pelos alunos.(anexo p.211) Sua dedicação na preparação destes concertos foi incansável, fazendo ele mesmo os ensaios a dois pianos com cada aluno, e analisando cada uma das obras a serem apresentadas. Da primeira turma destes cursos participaram: Eunice Taveira, Lucas Bretas, Lygia Suely Ferretti, Maria Lucia Coutinho Colen, Maria Ligia Becker, Maria do Carmo Campara, Regina Stela Campos Amaral e Tânia Mara Lopes Cançado.

Cogitou-se mais uma vez nesta época sua contratação como professor de Regência da Escola de Música da UFMG para suprir a vaga proveniente da aposentadoria do professor Sebastião Viana. Mas outra vez, a polêmica sobre a equivalência de seus títulos adquiridos na Itália não permitiu que a contratação se efetivasse. (anexo p.212-215) O Maestro Magnani explica⁸⁸ que, na Itália, em todos os cursos universitários existe a obrigação da defesa de tese, e por isso todos que concluem um curso superior são doutores. Sistema diferente do nosso, o que pode ter gerado a polêmica sobre a equivalência de seus títulos. Fala também, sobre um pedido de Notório Saber, encaminhado pelos alunos à direção da Escola de Música, o qual não produziu nenhum efeito prejudicando-o bastante, pois muitos contratemplos desagradáveis na sua carreira de magistério poderiam ter sido evitados se ele tivesse esse título.

De fato, a trajetória acadêmica do Maestro Magnani, como professor de Instituições de Ensino Superior foi bastante prejudicada pelo não reconhecimento oficial da equivalência de sua titulação, fato esse que lhe

⁸⁷ Informação extraída do programa da apresentação posterior em Belo Horizonte, realizada no mesmo ano por ocasião das comemorações do 49º aniversário da UFMG. (sem numeração de página, conforme consta do anexo p.210)

⁸⁸ Entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

provocava profunda mágoa. Não se sentia, porém abalado, e estava sempre pronto a dar um pouco de si e de seus conhecimentos a qualquer momento em que fosse solicitado. Outro fato decorrente desta questão, que lhe causou mais uma decepção, merece ser aqui mencionado. Em 1987, o professor Mercedo Moreira chamando-o na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da UFMG, apresentou-o a um amigo também professor da mesma Unidade, o qual lhe solicitou que orientasse a tese de Mestrado em Filosofia da Música, de seu filho que era professor de música na Universidade Federal da Paraíba. O Maestro Magnani assim o fez, e o trabalho foi desenvolvido passo a passo sob sua orientação. No entanto, em 1990, dois dias antes da defesa da tese teve seu nome retirado da Banca Examinadora sob a alegação de que seus títulos não eram suficientes para integrar a Banca do Mestrado. O mestrando, porém, foi aprovado com a nota máxima⁸⁹.

De 01/10/1979 a 31/07/1981 foi Supervisor da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG) da Fundação Clóvis Salgado, em substituição ao 1º maestro, o alemão Wolfgang Groth contratado desde a criação da orquestra em 1977. Este cargo significava Regente Titular, pois na época não existia essa designação.⁹⁰ Como justa homenagem, a sala de ensaios da OSMG no Palácio das Artes recebeu o seu nome, assim como a sala de ensaios do *Coral Ars Nova* no Edifício Acaiaca e o auditório da Fundação de Educação Artística. Mesmo tendo deixado o cargo, que passou a ser ocupado pelo maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, atuava freqüentemente neste teatro como regente convidado.

Magnani foi também grande colaborador do Centro Brasileiro de Cultura Italiana (CBCI). Esta colaboração é atestada pelo seu então presidente, Luiz Pedro Pires do Couto, em matéria do Jornal Estado de Minas de 29/01/1989, ano em que se comemorava o centenário da imigração italiana:

⁸⁹ Entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

⁹⁰ Informação fornecida por Jussan Fernandes, gerente da OSMG.

O CBCI sempre contou com a colaboração do Maestro Sergio Magnani, que reside em BH há mais de 30 anos. O maestro esteve presente nas principais atividades do Centro, participando ativamente da difusão da cultura italiana em nosso meio, seja como professor da língua na UFMG ou como maestro lecionando cursos de extensão da música italiana.

Em maio de 1979, regeu a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo recebendo a seguinte crítica de Ênio Sequeff no Jornal Folha de São Paulo⁹¹:

Há muitas considerações a fazer a propósito do concerto dirigido pelo maestro Sergio Magnani com a Sinfônica Municipal de São Paulo. A primeira é a de que este maestro, que não é cantado em prosa e verso por suas qualidades (por não pertencer ao sistema que existe no Brasil e em outras partes e que só admite alguns eleitos) é bom e competente. Vem daí que não atua em orquestra alguma: leciona num obscuro conservatório, e ganha seu pão lecionando italiano. Não são funções indignas, evidentemente: mas levando-se em conta que a própria Sinfônica do Municipal não tem regente titular, o que fica são algumas indagações que tal situação insólita impõe.

Convites sucessivos para concertos em São Paulo o levam a assumir em 1987 o cargo de Regente Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Um acidente durante um concerto em Americana, cidade do interior de São Paulo, iniciou um processo de desmantelamento da orquestra. Neste acidente, quando o palco desabou, muitos músicos ficaram feridos e muitos instrumentos irremediavelmente estragados. Magnani lutando para que este organismo se recuperasse, reformula a programação da orquestra, solicita a colaboração de empresários paulistas a colaborarem na recuperação dos instrumentos, une-se aos músicos nas reivindicações junto às autoridades municipais, mas sente-se impotente e pede demissão.

Em 1987, recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) como o melhor regente da temporada⁹² (anexo p.216), e, em 1988, teve seu nome incluído entre os melhores maestros do ano, em uma lista de destaques

⁹¹ Jornal Folha de São Paulo, artigo "Uma orquestra à altura do seu maestro" de Enio Sequeff, 10/05/1979.

⁹² Certificado da Associação Paulista de Críticos de Artes que confere a Sergio Magnani o prêmio APCA 1987 de melhor regente no setor de música erudita. (anexo20)

do Jornal de Casa. Nesse mesmo ano, é solicitado novamente pela FAFICH/UFMG a ministrar a disciplina, Filosofia Musical. Esta seria uma disciplina semestral de caráter monográfico com conteúdo centrado no Romantismo Musical. No semestre seguinte ao procurar informações sobre o conteúdo a ser ministrado, recebe a comunicação de que sua colaboração tinha sido suspensa, e não recebe os salários do semestre já lecionado! Em 1989, publica pela Editora da UFMG com apoio da FIAT o livro “*Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*”. Segundo informação de Marcus Gazel Colen, testamenteiro, contador, procurador e também grande amigo do Maestro Magnani, os direitos autorais deste livro foram deixados em testamento para a Universidade Federal de Minas Gerais. A respeito do próprio livro disse Sergio Magnani⁹³:

Sou autor do único livro de musicologia de um certo peso no Brasil, mas sou impedido de ensinar por falta de titulação.

Em artigo no Jornal Estado de Minas de 17/03/1990 assim se expressa o médico e melômano Dr. Itamar de Faria sobre esta obra:

Contudo a maior obra de Magnani, que se encontrava em longo período de gestação, acaba de vir à luz agora: Seu livro “*Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*”, um alentado volume de 405 páginas, primorosamente impresso e encadernado, em edição da Universidade Federal de Minas Gerais e com o patrocínio da FIAT. A obra a que o Maestro denominou “o resultado de uma vida”, é um manancial inesgotável de preciosas informações, quase sempre frutos da experiência pessoal do autor. De leitura amena e absorvente, abordando os mais variados temas com excepcional clareza e autoridade ímpar, é livro indispensável a iniciantes, iniciados e a todos aqueles que se dedicam à música, sejam estudantes ou o mais erudito dos professores.

Outra relevante contribuição à cultura prestada pelo Maestro Magnani foi o trabalho realizado em torno do manuscrito da ópera *Tiradentes*, que possibilitou tornar pública esta importante obra brasileira composta no final do século XIX. Em 1986, o manuscrito da ópera “*Tiradentes*” de Manuel Joaquim de Macedo

⁹³ Entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG em 1990.

com libreto de Augusto de Lima foi localizado, pela então diretora da Escola de Música da UFMG, Professora Sandra Loureiro de Freitas Reis. Este manuscrito que a família de Augusto Lima julgava desaparecido se encontrava envolvido em papel de embrulho dentro de uma caixa de papelão dentro de um dos armários da Biblioteca da Escola de Música sendo localizado durante uma reforma. Graças à contribuição do Maestro Magnani elaborando uma versão reduzida⁹⁴, a obra foi apresentada em forma de oratório de 02 a 05 de abril de 1992 no Grande Teatro do Palácio das Artes durante as comemorações do bicentenário de morte de Tiradentes. A regência da ópera foi feita, porém, pelo Maestro Roberto Duarte.

Entre 1991 e 1995, foi contratado como Professor Visitante da Escola de Música da UFMG, lecionando as disciplinas História da Música, Estética e Regência.

Em depoimento⁹⁵, seu ex-aluno Arnon Sávio diz que, sob certos aspectos, o Maestro Magnani era desencantado com o cenário musical de Belo Horizonte. Por problemas burocráticos sua recontração por parte da EMUFMG tornou-se inviável e o Maestro passou por uma situação muito sofrida após o término de seu último contrato. Ele comentava isso e dizia, com certo exagero⁹⁶:

Até ontem eu era professor desta escola, hoje tenho que pedir licença para entrar. Isto para ele foi muito violento, pois significava portas fechadas para o ensino musical e uma situação meio inconcebível para uma pessoa que tendo dedicado sua vida à música e à sua formação pessoal num determinado momento se via, por questões burocráticas impedido de trabalhar.

Em 1997, à frente da Orquestra de Câmara do Sesiminas, regeu a ópera cômica "*La Serva Padrona*" (composta em 1733) de Pergolesi, adaptada para o cinema pela cineasta Carla Camurati. Por ocasião do lançamento do filme no

⁹⁴ A obra que tem a duração de quatro horas foi reduzida para duas horas e meia e segundo relato da Professora Sandra Loureiro de Freitas Reis num artigo na Revista de Música Latino Americana volume 14, nº1 de 1993: "o maestro Magnani após exaustiva análise, "enxugou" a obra realizando cortes, a fim de torná-la mais ágil, com o cuidado de não atingir sua essência".

⁹⁵ Entrevista concedida em 23/04/2007 por Arnon Sávio, professor de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e do Centro de Formação Artística (CEFAR) da Fundação Clóvis Salgado e regente dos corais Madrigale, BDMG e da Orquestra da EMUEMG.

⁹⁶ Relato do Maestro Arnon Sávio na entrevista de 23/04/2007

Rio de Janeiro e em São Paulo foi publicado na revista *Veja* em 26 de junho de 1998 um artigo de Arnaldo Cohen do qual transcrevo o segundo parágrafo:

O elenco desta *La Serva Padrona* demonstra profissionalismo e qualidade artística. A musicalidade e o talento cênico de José Carlos Leal (Uberto) e Silvia Klein (Serpina) são completados pela competência do Maestro Magnani, à frente da correta Orquestra de Câmara Sesi Minas. Ficou divertida a inserção de um fagote irônico, inexistente na partitura original, que contracena com o humor patético de Vespone (o personagem mudo), interpretado de maneira convincente pelo ator Thales Pan Chacon, já falecido.

No período de 06/07/1997 a 31/01/2000, foi contratado pela Rádio Inconfidência de Belo Horizonte⁹⁷ para realizar um programa aos domingos à noite intitulado “Os Compositores”, a princípio com duração de duas horas e depois reduzido para uma hora (anexo p.209). O primeiro programa foi levado ao ar no dia 6 de julho de 1997. Pelo alcance das ondas curtas desta emissora, esse programa tinha ouvintes em todo o Brasil e também no Uruguai, Paraguai e Argentina. Por ele, o Maestro Magnani freqüentemente recebia telefonemas de congratulação e pedidos de informação de várias localidades do país, chegando inclusive a receber visita de um ouvinte do Rio Grande do Sul. Infelizmente o programa teve que ser suspenso por medida de contenção de despesas por parte da emissora. Alguns textos para estes programas me foram cedidos por Maria Consuelo Lélis Gomes e, no decorrer desse trabalho, reflexões e opiniões do Maestro deles serão extraídas ilustrando facetas de seu pensamento artístico. Nestes textos, o Maestro Magnani, ao transmitir os fatos históricos e comentar a vida e obra de compositores, com grande habilidade e muitas vezes com seu refinado senso de humor, nos conduz a viagens pelo maravilhoso mundo das artes.

A partir de 1989, sua saúde começa a apresentar problemas. Segundo relato de Marcus Gazel Colen⁹⁸, durante uma viagem à Itália, em 1989, Magnani

⁹⁷ Carteira de trabalho de Sergio Magnani, página 12 (anexo 208-209)

⁹⁸ Marcus conheceu o Maestro Magnani por intermédio da pianista e professora Maria Lucia Coutinho Colen, sua esposa e ex-aluna do Maestro. Começou auxiliando-lhe com os formulários do Imposto de Renda e, aos poucos, a amizade recíproca foi crescendo e tornou-se seu contador, procurador e testamenteiro. O Maestro dizia que Marcus era o filho que ele não teve, pois além de auxiliá-lo em assuntos profissionais como contador e procurador resolvia

sofreu um derrame no olho direito com degeneração da mácula, ficando somente com visão periférica neste olho e com comprometimento do olho esquerdo. Isto o deixou extremamente deprimido. Procurou os melhores especialistas em vão, chegando a fazer uma cirurgia de catarata que não resolveu o problema. Mantinha a esperança de cura e se qualquer amigo acenava uma informação ou perspectiva de tratamento ele o procurava imediatamente. Em outro episódio, relatou-nos também Marcus que o infarto sofrido pelo Maestro em 1994 só foi diagnosticado três dias após quando por insistência do próprio Marcus, Magnani foi ao médico sendo internado imediatamente no Hospital Vera Cruz já com grande área lesada em decorrência da demora no atendimento. Mesmo enfartado e, no CTI, solicitou a Marcus que buscasse em sua casa a “Divina Comédia”, para como dizia ele, “passar o tempo”. Ainda em relação a esse episódio, o professor Oiliam Lanna da EMUFMG nos contou que o maestro⁹⁹, após alguns dias de internação no CTI, cansou-se de ficar trancado, e de modo típico de sua personalidade e do jeito dele lidar com as coisas, com a vida, com a morte e com seus interesses, chamou o médico:

também todos os seus problemas do cotidiano doméstico. Marcus é também detentor dos direitos autorais da obra do Maestro. Numa viagem à Itália em julho de 1995, já no período em que sua insuficiência visual não lhe permitia locomover-se sozinho, Marcus o acompanhou e segundo informação sua o Maestro costumava apresentá-lo aos amigos dizendo que ele era “seus olhos”. Estiveram além, de Udine, em Roma, Veneza, Nápoles e também na Espanha. Sobre esta viagem disse Marcus:

Viajar com ele foi um desfrute cultural, e lamento não ter tirado mais proveito de seu conhecimento, como lamento também o fato de não ter levado um gravador para registrar as maravilhosas aulas de história da arte que presenciei “in loco”, assim como todas as observações minuciosas e comentários que fazia quando visitávamos os grandes museus e catedrais da Itália e também o Museu do Prado em Madrid. Chamava-me a atenção para detalhes que passam despercebidos para milhares de turistas que transitam nestes lugares diariamente como, por exemplo, as marcas no piso da Catedral de São Pedro no Vaticano que representam o comprimento da nave das maiores Catedrais Católicas do mundo, dentre elas a Notre Dame de Paris e a nossa Catedral da Sé em São Paulo. São marcas que se consideradas do seu ponto até o altar-mor demonstram a dimensão destas naves. Diante da Pietá de Michelangelo, chamou-me a atenção para o dedo do pé do Cristo, cujo abandono demonstra o tônus muscular de um corpo sem vida, salientando o enorme conhecimento que Michelangelo tinha sobre anatomia.

No ano seguinte, em 1996, Magnani visitou a Itália mais uma vez para rever “uns poucos amigos que ali restaram”, como dizia ele, sendo essa a última vez em que esteve em sua pátria.

⁹⁹ Entrevista concedida pelo compositor e professor da EMUFMG Oiliam Lana em 16/05/2007.

Olha, eu estou aqui há tanto tempo, e como não tenho mais nada para fazer, estou recitando a Divina Comédia de cor. Vou perguntar então uma coisa para o senhor:

- O senhor como médico acha que todo mundo que está aqui é igual? Quero dizer, todo mundo que está aqui vai morrer, e nesse ponto somos todos iguais. Mas eu sou músico, o meu companheiro do quarto ao lado deve ter outro interesse, então pelo amor de Deus me arruma um livro, pelo menos para eu poder fazer alguma coisa, porque ficar aqui parado esperando a morte é muito chato. Vocês podiam pensar que quem está no CTI pode ter algum interesse pela vida, em vez de simplesmente parar aqui e esperar morrer. Estou recitando a Divina Comédia, mas já cansei.

Com o agravamento do problema visual, Magnani passou a contar com a colaboração de amigos que liam e redigiam para ele, especialmente Maria Consuelo Lelis Gomes, Jutlândia e o próprio Marcus. Este fato, porém, não o impediu de continuar regendo já que conhecia as partituras de cor. No caso de obras novas mandava ampliá-las de tal forma que fosse possível lê-las.

Em 29/07/1997 foi convidado para reger a Orquestra e Coro da Escola de Música da UFMG no concerto de inauguração de seu novo auditório no Campus. Foram apresentadas a Sinfonia Inacabada de F. Schubert (nº 8) e a Missa em Sol menor do mesmo autor.

Magnani realizou para o Museu Villa-Lobos do Rio de Janeiro a gravação ao vivo com a Orquestra Sinfônica Brasileira da obra sinfônica *Erosão* de Villa Lobos. No primeiro semestre de 1999 foi contratado como professor do CEFAR (Centro de Formação Artística) da Fundação Clóvis Salgado para ministrar cursos e seminários de História da Música e História da Ópera (01/02/1999 a 31/03/1999).

Nos dias 30 e 31 de março de 1999 realiza seus últimos concertos, regendo a Orquestra Sinfônica e Coral Lírico de Minas Gerais em apresentação no Palácio das Artes do *Requiem de Verdi*, sua obra predileta (anexos p.217-218). Em fevereiro de 2000 foi convidado para proferir a aula inaugural do Curso de Licenciatura em Música da UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto (anexo p.219).

Nesta aula inaugural, Magnani vai apresentar uma visão da história da música em função de sua sociabilidade, passando pela filosofia grega e pelo Cristianismo. “A música foi veículo de exportação da fé católica através da unidade do canto”, esclarece. “Também vou tratar da música como parte integrante da vida social da Renascença, do Barroco e do mundo moderno”.¹⁰⁰

Lúcido até o fim de sua vida escreveu por ocasião do centenário de Verdi um artigo para o Jornal Estado de Minas publicado no dia 27 de janeiro de 2001, exatamente 22 dias antes de sua morte. Este artigo ditado por Magnani foi digitado por Marcus Colen que ficou profundamente impressionado com a assombrosa memória do Maestro narrando os fatos com incrível riqueza de detalhes (anexo p.220).

Sofreu muitas decepções profissionais, mas foi também agraciado com muitas honrarias em reconhecimento ao seu trabalho dentre as quais destacamos: Cidadão Honorário de Belo Horizonte, Grande Medalha da Inconfidência, Medalha de Ouro Santos Dumont e Comendador da Ordem Italiana da Solidariedade. A esse respeito, em entrevista ao jornalista e crítico de arte Walter Sebastião do jornal Estado de Minas¹⁰¹, manifesta-se, respondendo à pergunta: “Que balanço o senhor faz de suas atividades todos esses anos?”

Acho que arte é uma vocação que, em função disso, todas as coisas menos agradáveis da vida passam em segundo plano. Depois pela minha atividade de regente e professor, conheci muita gente e este contato, principalmente com os jovens, em muitos aspectos, nos impede de ficar velhos. Por outro lado estou chegando ao final da vida – e espero que ele esteja muito longe – e se tivesse de fazer um balanço do aspecto material da minha experiência no Brasil, ele seria extremamente negativo. Aqui sou um homem sem título. Não posso ensinar, porque o Brasil não reconhece os meus títulos, mesmo sendo duas vezes doutor. Dou um curso na Universidade Federal e descobrem que eu não posso ensinar e nem me pagam o curso. O INPS não reconhece minhas atividades de regente, por 12 anos, apesar das declarações de que

¹⁰⁰ Jornal Estado de Minas – 18 de fevereiro de 2000; Jornalista Eduardo Szklarz. (anexo p.219)

¹⁰¹ No recorte de jornal encontrado, contendo esta entrevista, não constam o nome do jornal nem a data. A reportagem de autoria do jornalista Walter Sebastião intitula-se “Sergio Magnani”, e pela existência de outras reportagens deste mesmo jornalista no jornal Estado de Minas, deduzimos que também esta seja do mesmo jornal. Presumimos também que a data seja 1990 pela referência que é feita sob o retrato do maestro: “Maestro Magnani, quarenta anos de luta e complicações burocráticas”.

era titular da Sociedade de Concertos Sinfônicos e da Sociedade Coral. Acho que eles imaginam que eu vivi este tempo de contrabando e explorando mulheres. Culpo não só o Brasil, mas também a Itália, as representações diplomáticas, que não se preocupam em defender os intelectuais que atuam no cenário brasileiro. O saldo artístico é muito positivo. Sou cidadão de Belo Horizonte, ganhei a Medalha da Inconfidência e creio gozar de certo afeto e respeito de muitos.

Nas citadas entrevistas gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG, ao ser indagado se os sucessivos contratempos na sua trajetória não tinham lhe causado desânimo com o Brasil, responde:

Claro que tudo isto não me agradou. Inclusive acresce a isso, essa mudança profunda do Brasil. Eu havia vivido a época juscelinista com muito entusiasmo e bastante de perto, pois conhecia muito bem Juscelino. Tive a sensação de que o Brasil estava se projetando no mundo... estava crescendo e encontrando seu caminho. Depois veio o desastre da ditadura militar, e eu que já tinha vinte anos nas costas de ditadura fascista na Itália, e nunca fui fascista, não podia me agradar uma ditadura militar. Entre essas decepções de caráter burocrático arrefeceu um pouco o meu amor, não pelos brasileiros. Hoje principalmente nesta situação em que me encontro, após uma cirurgia, eu pude optar entre voltar para a Itália, mais ou menos definitivamente, ou ficar aqui. Optei por ficar aqui por um motivo muito simples. São cinquenta anos que estou fora da minha cidade, tendo saído de lá praticamente aos dezessete anos, para estudar em Padova, Roma, etc. Voltei para a minha cidade por seis meses logo após a guerra, depois fui para Turim, e depois vim para o Brasil. Isto quer dizer que na Itália e na minha cidade tenho pouquíssimas relações. Aqui tenho muito mais amigos. Nestes dias em que fui operado, no hospital e aqui em casa no pós-operatório, eu recebi “meia” Belo Horizonte. Aqui existe esse afeto recíproco que faz com que eu não pense em voltar para a Itália. Lamento profundamente a situação em que o Brasil se encontra, não entendo como conseguiram fazer desse imenso país o que fizeram. Não entendo como um gigante como o Brasil com todas as suas enormes potencialidades, e com toda a sua carga fatal de país líder da América Latina tenha sido reduzido às condições econômicas a que foi reduzido por muitos governos e definitivamente por este governo que nos está levando não sei pra onde, mas com certeza, não para coisas boas.

Nos seus últimos anos de vida, com atividades reduzidas, não por decisão própria como dizia, ele estava sempre disposto a atender a qualquer solicitação profissional que se lhe fizesse. Sua vontade de ensinar e de deixar algo seu

para os outros perdurou até o final de seus dias, pois achava que assim teria cumprido com sua obrigação humana.

Segundo relato de Maria Consuelo, o Maestro Magnani no fim da vida queixava-se muito de solidão. Dizia que no Brasil as pessoas idosas ainda que com notória bagagem de experiência profissional, e comprovada competência eram descartadas e nem sequer eram ouvidas como conselheiras. Mantinha uma rotina de vida comum. Diariamente estudava piano e depois ia ao escritório de seu amigo Marcus, tomar um café e conversar um pouco. Dentro de sua rotina, à tarde costumava ir à casa de Maria Consuelo que lia para ele para que ele não fosse privado de um de seus grandes prazeres que era a leitura. Esta era variada, mas nos últimos tempos um dos livros preferidos era a *História da Filosofia Ocidental* de Bertrand Russel. Jantava freqüentemente na casa de Ernesta Gaetani até a morte do marido desta de quem era muito amigo.

Gostava também de almoçar aos domingos em Ribeirão da Neves na casa de Dona Astrogilda, sua fiel empregada por mais de 30 anos, para quem numa demonstração de gratidão e nobreza de espírito deixou em testamento o apartamento onde morava no Edifício Paris, na Avenida Amazonas em Belo Horizonte com todo o seu mobiliário, com exceção de seu piano e acervo pessoal de livros e partituras que foram doados para a Fundação de Educação Artística.

De acordo com o atestado de óbito, Sergio Magnani morreu no dia 17 de fevereiro de 2001, às 16:30 horas no Hospital Biocor em Belo Horizonte¹⁰². De acordo com sua vontade seu corpo foi cremado no Crematório Parque Renascer em Contagem e suas cinzas foram jogadas ao mar em Niterói ao lado do monumento de Oscar Niemeyer (Disco Voador). Este momento de reflexão e homenagem foi documentado em vídeo e fotos e disponibilizado na internet por Marcus.

¹⁰² Atestado de óbito, anexo p.221

A morte de Sergio Magnani foi profundamente lamentada não só pelos amigos, ex-alunos e toda a classe artística de Belo Horizonte, mas também por uma inumerável legião de admiradores desta extraordinária e carismática figura que tendo dedicado sua vida à arte e à cultura, reconhece a importância do magnífico trabalho intelectual e artístico realizado por ele e o legado profissional deixado através das infelizmente poucas, mas importantíssimas publicações, e das gerações de músicos que na sua formação sofreram as benéficas influências de sua atuação pedagógica. O Maestro Magnani confessava-se anticlerical e quando falava sobre sua própria morte dizia que não queria Missa, anúncio fúnebre ou velório, mas se os amigos quisessem lhe prestar uma homenagem poderiam se reunir e ouvir o *Requiem* de Verdi, podendo também fazer um culto ecumênico. Atendendo o seu desejo, foi realizado no Grande Teatro do Palácio das Artes, no dia 23 de fevereiro de 2001, às 10h e 30 minutos, um culto ecumênico com a participação do Padre Nereu de Castro Teixeira, seu amigo pessoal, do pastor Marcus Valadão e do rabino Leonardo Alanati. Após as homenagens e os discursos dos representantes das Igrejas foram executados pela Orquestra e Coro da Fundação Clóvis Salgado três partes da referida obra sob a regência do maestro Emílio de César: *Kyrie*, *Ingemisco* e *Lacrimosa*, tendo como solistas Lílian Assumpção, Vanya Soares, Marcos Thadeu, Eduardo Janho-Abumrad, Eduardo Itaborahy e Eliane Fajoli¹⁰³ (anexo p.222). Dois dias após a sua morte o Jornal *Estado de Minas* publica uma reportagem intitulada “O último ato do Maestro”¹⁰⁴, com um subtítulo que não poderia ser mais verdadeiro: “Morte de Sergio Magnani representa a perda de um dos maiores expoentes da música erudita em Minas” (anexo p.223).

II.3 A Obra

¹⁰³ Jornal Estado de Minas/Semana de 23 de fevereiro a 1º de março de 2001; Jornalista Mário Sérgio. O Maestro Magnani confessava-se anticlerical e quando falava sobre sua própria morte dizia que não queria missa, anúncio fúnebre ou velório, mas se os amigos quisessem lhe prestar uma homenagem poderiam se reunir e ouvir o *Requiem* de Verdi, podendo também fazer um culto ecumênico.

¹⁰⁴ Marcello Castilho Avellar, Jornal Estado de Minas, *O último ato do maestro*, 19/02/2001.

Não é intenção desse trabalho apresentar um catálogo de suas obras, mas apenas deixar claro ao leitor a enorme diversidade de sua atuação como também foram as atividades de sua vida. Além de composições para piano, sinfônicas, corais e de câmara, deixou diversos arranjos e harmonizações corais, transcrições, restaurações de obras do colonial mineiro, traduções de textos de obras musicais, gravações, artigos sobre música publicados em diversos jornais e programas de concertos levados ao ar através de emissoras de rádio. Possui também um expressivo número de composições literárias (poesias na língua italiana). Para facilitar a apresentação dessas, a autora apresenta os seguintes quadros:

OBRAS TEÓRICAS PUBLICADAS

OBRA	PUBLICAÇÃO	ANO
Ensaio crítico e tradução do alemão para o português da obra "Ensaio para uma nova estética da música" de Ferruccio Busoni	Boletim Cultural da UFBA	1967
"Arquitetura e música, artes da organização dos espaços"	Boletim Cultural da UFBA Nº 128/120	1967
"História do Melodrama Italiano"	FNAT - Lisboa	1971
"Expressão e comunicação na Linguagem da música"	Editora UFMG	1989

COMPOSIÇÕES MUSICAIS NÃO PUBLICADAS

COMPOSIÇÕES SINFÔNICAS			
OBRA	ANO	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
Crime na Catedral	1957	Não localizada	Escrita para a peça de T.S.Eliot, Crime na Catedral montada pelo Teatro Universitário
Neblina de Ouro - Ballet	Década de 60	Arquivo da OSMG	Escrita especialmente para o Ballet "Klauss Viana".
Suíte de melodias do folclore mineiro para coro e orquestra	Década de 70	Arquivo da OSMG/ Acervo de Sergio Magnani na FEA	Escrita por encomenda do governo de Minas Gerais (Governo Rondon Pacheco – 1971-1975) para ser executada na Praça dos Três Poderes em Brasília.

MÚSICA DE CÂMERA			
OBRA	ANO	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
Tre pezzi per clarinetto, fagotto e pianoforte sopra un tema popolare	Não consta a data	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Dedicadas ao Professor Fernando Coelho no dia de seu aniversário
Sexteto "In honorem H.J. Koellreutter in septuagésimo anno aetatis suae – Intrada, Arioso e Finale	1985	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Dedicada à H.J. Koellreutter Executada no 2º Encontro de Compositores Latino Americanos em Belo Horizonte em 11/12/1988 (anexo p.224) Explicações do autor sobre a obra (anexo p.225-226)
Peças para violoncelo e piano		Não localizadas	Peças dedicadas ao violoncelista Renzo Brancaleon, mencionadas em entrevistas pelo Maestro

COMPOSIÇÕES PARA PIANO			
OBRA	ANO	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
Suíte Alpestre – Elegia del silenzio- I) Monólogo II) Dolce e calmo III) Fantástico	1962/1963	Acervo de Sergio Magnani na FEA	No manuscrito de 1962 encontra-se uma dedicatória à Mariella Treve, e no de 1963, escrito em Udine não consta dedicatória.
Suíte Brasileira- I)Choro II)Acalanto III) Samba	1967	Cedida a esta autora pela pianista e professora Magdala Costa	Dedicada à Magdala Costa Executada pela homenageada em recital na EMUFMG em 04/05/1973. (anexo p.227)
Seis Invenções para piano - Unitonalismo, Bitonalismo, Atonalismo	1968	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Escritas a bordo do navio <i>Julio Cesare</i> durante uma viagem do Rio de Janeiro a Lisboa
Toccata em Ré menor	Não consta data	Acervo de Sergio Magnani na FEA	
Dois prelúdios para piano - I) Adágio, II) Allegro vivo, quasi presto	1969	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Escritos em Montes Claros
Sinfonia super "Jacopo Tomadini"	1983 (Ano do centenário de morte do homenageado)	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Escrita a convite do <i>Liceo Musicale Jacopo Tomadini</i> Explicações do autor sobre a obra encontram-se no anexo p. 228
Cadência para o 1º movimento do concerto em Ré menor de Mozart	Não consta data	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Dedicada à Mônica Pinheiro Moreira

MÚSICA CORAL			
OBRA	ANO	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
"Romance da Donzelinha pobre" sobre o texto homônimo do Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meirelles.	1978	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Dedicada às amigas Clarice e Júnia.
Vou me a caminho do Rio Sobre texto do Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meirelles.	Não consta a data	Acervo de Sergio Magnani na FEA	
Quero me casar Sobre texto de Carlos Drummond de Andrade.		Não localizada	Consta em programa de concerto do Coral Universitário da UEE, regido pelo Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca em 02/06/1963, promovido pela Cultura Artística de Minas Gerais.
Pescador do Sertão		Não localizada	Consta do programa de concerto realizado dia 23/02/1963 onde não é mencionado nem o nome do coral responsável pelo evento nem o local de sua realização. (anexo p.229)

OBRA DE CARÁTER DIDÁTICO			
OBRA	ANO	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
Divertimento sobre um tema popular mineiro para coro de criança a duas vozes (em forma de solfejo), coro feminino a 3 vozes, cordas e flautas doce. Texto de Mercês Moreira Lopes.	Não consta data	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Dedicada aos alunos da FEA

RESTAURAÇÕES DE OBRAS DO PERÍODO COLONIAL MINEIRO (1970-80)

AUTOR	OBRA	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
Lobo de Mesquita	Ária para voz e cordas " <i>Ave Regina Angelorum</i> "	Palácio das Artes (Manuscritos e partes de orquestra)	Publicada nos Anais do I Encontro de Pesquisa em Música realizado em Mariana, Minas Gerais em 1984.
Lobo de Mesquita	Motete " <i>Diffusa est gratia</i> " com o sucessivo Pai Nosso, Ave e Glória	Idem	
Lobo de Mesquita	Antífona " <i>Astiterunt reges terrae</i> "	Idem	
Lobo de Mesquita	Antífona " <i>Astiterunt principes</i> "	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Partitura de coro com parte de acompanhamento reduzida para piano.

TRANSCRIÇÕES

AUTOR	OBRA	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
Strawinsky	Danza russa dal balletto Petruska	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Transcrição para 2 pianos-1951
Camargo Guarnieri	Prólogo e Fuga	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Transcrição para piano Feita no Vale do São Francisco de 4 a 17 de janeiro de 1957
Frescobaldi	Fuga	Não localizada	Transcrição para piano. Executada em concerto várias vezes por Berenice Menegale, inclusive consta em programa de concerto da Cultura Artística de Minas Gerais em 04/12/1952.
Manuel de Falla	Siete canciones populares españolas: 1)El paño moruno 2)Seguidilla murciana 3) Asturiana 4) Jota 5) Nana 6) Cancion 7) Pólo	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Transcrição para 2 pianos Apresentada em concerto da Cultura Artística em 15/08/1954, pelas pianistas Cacilda Rocha França e Ludmila Albergaria Konovaloff.
Vivaldi – Magnani	Sonata para violoncelo e piano em Mi menor I)Largo II) Allegro III) Allegro Spirituoso	Acervo de Sergio Magnani na FEA	Realização para piano do baixo contínuo.

TRADUÇÕES

OBRA	IDIOMA	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
“O Telefone” de Giancarlo Menotti (1911-2007)	Do inglês para o português	Propriedade do cantor lírico Clóvis Carrero	Os direitos autorais da versão em português foram comprados diretamente do autor por Dr. Clóvis Salgado. A versão em português foi apresentada várias vezes em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro.
“Flauta Mágica” de W.A. Mozart	Do alemão para o Português	Arquivo do Coral Lírico da Fundação Clóvis Salgado	Apresentada no Teatro Guairá pela Orquestra Sinfônica do Paraná (1991), e também pelo Grupo Giramundo - Teatro de Bonecos (2006)
Oratório <i>Judas Macabeus</i> de Haendel	Do Inglês para o italiano	Não localizada	Feita por solicitação da RAI no final da década de 40. 1ª execução sob a regência de Vittorio Gui. (anexo p.230)
<i>Fausto</i> de Schumann	Do alemão para o italiano	Não localizada	Feita por solicitação da RAI no final da década de 40. 1ª execução sob a regência de Issay Dobrowen
<i>Comedia na Ponte</i> de Martinu	Do francês para o italiano	Não localizada	Feita por solicitação da RAI no final da década de 40.

HARMONIZAÇÕES

OBRA	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
" <i>Stelutis alpinis</i> de Zardini Folclore friulano	Não localizada	Consta do programa de concerto apresentado pelo Madrigal Renascentista sob a regência de Isaac Karabtchevsky, durante o 1º Festival de Arte de Belo Horizonte em 1956 promovido pela Universidade Mineira de Arte, hoje EMUEMG. Anexo p.186
Stenka Rasin - Folclore russo	Não localizada	Consta do programa de concerto realizado dia 23/02/1963 onde não é mencionado nem o nome do coral responsável pelo evento nem o local de sua realização. Pela data acreditamos que tenha sido feita para o Coral da UEE. (anexo p.229)
Fala nana – Folclore italiano	Não localizada	Idem
Bearvot Haneguev - Folclore hebraico	Não localizada	Idem
Laila – Folclore hebraico	Não localizada	Idem
Negro Espiritual – Roll Jordan Roll	Não localizada	Idem
Waldemar Henrique – Cobra grande	Não localizada	Idem
Waldemar Henrique Uirapuru	Não localizada	Idem
Haekel Tavares – Azulão	Não localizada	Idem
Haekel Tavares – Tambatajá	Não localizada	Idem
Saudade – Folclore mineiro	Não localizada	Idem
Ponto de macumba – Estrela do céu	Não localizada	Idem
Ponto de macumba – Abalogum	Não localizada	Idem

ARRANJOS

OBRA	LOCALIZAÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
Arranjo sinfônico da "Marselhesa"	Arquivo da OSMG	Apresentado várias vezes pela OSMG em eventos engajados com a Aliança Francesa.
Arranjo para solista, coro e orquestra da obra " <i>O' d Man River</i> " de Jerome Kern	Acervo de Sergio Magnani na FEA (só a parte de orquestra)	

TRABALHO DE REVISÃO E CRÍTICA MUSICAL

OBRA	OUTRAS INFORMAÇÕES
Axur, Re d'Ormus, de Antonio Salieri. (Título dado na tradução italiana do original francês da ópera <i>Tarare</i> feita por Lorenzo da Ponte).	Revisão da ópera, em colaboração com Gian luca Tocchi – Edição Radio Italiana.

REDUÇÃO DE ÓPERAS PARA CANTO E PIANO

OBRA	OUTRAS INFORMAÇÕES
Bohuslav Martinu – Comédia na Ponte	
Ildebrando Pizzetti – Ifigênia	Edição Italiana
Ildebrando Pizzetti – Clitemnestra	

GRAVAÇÕES

Disco Encontro Barroco – Concerto de Natal da Belgo Mineira Localizado na biblioteca da EMUFMG
Gravação ao vivo da obra “Erosão” de Villa-Lobos com a Orquestra Sinfônica Brasileira para o Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

As traduções, trabalhos de revisão e redução de óperas feitas na Itália não foram localizadas, e estes dados foram extraídos dos *curriculum de estudos e atividades*¹⁰⁵ e *curriculum vitae*¹⁰⁶ elaborados pelo próprio Maestro Magnani. As informações sobre as partituras localizadas no arquivo da OSMG foram fornecidas por Rogério Alves, arquivista desta orquestra. A informação sobre a localização da tradução da ópera “Flauta Mágica” foi fornecida por Eneida Gonçalves, arquivista do Coral Lírico da Fundação Clóvis Salgado. Tratando-se o livro *História do Melodrama Italiano* de edição esgotada, o Maestro Magnani autorizou e autografou uma cópia para o cantor lírico, pianista e professor da EMUFMG Mauro Chantal, a qual foi disponibilizada para esta autora.

¹⁰⁵ Anexo, p. 231-234. Localizado no acervo pessoal de Sergio Magnani na Fundação de Educação Artística

¹⁰⁶ Anexo, p. 235-237. Cedido por Marcus Gazel Colen

Capítulo III

A personalidade e o pensamento artístico de Sergio Magnani

Os atributos da personalidade da singular figura do Maestro Magnani são conhecidos e citados praticamente por todas as pessoas que o conheceram. A imensa cultura, a prodigiosa memória, o dom da oratória, o grande pedagogo, o espírito empreendedor, a dedicação ao trabalho, a energia, vitalidade e versatilidade profissional, o temperamento forte e dramático assim como o refinado senso de humor, salpicado de leve ironia, são sempre lembrados quando se fala nele.

Seu espírito de pesquisador na busca do conhecer, descobrir, e entender pode ser comprovado pelo conteúdo de sua biblioteca pessoal, que abrange os mais diversos campos do conhecimento. O conteúdo desta biblioteca, que se encontra preservada no acervo pessoal doado à Fundação de Educação Artística, consta de títulos de assuntos tão diversificados quanto Literatura Italiana, Literatura Universal, Literatura Brasileira, História, Filosofia, Música, Artes Plásticas, além de obras sobre o Humanismo Soviético, Neuroanálise e outros.

Seu interesse pelo estudo de línguas também é evidenciado pela enorme quantidade de gramáticas e dicionários de diversos idiomas: Gramática da língua grega moderna, da língua romena, dicionários de russo, romeno, alemão, servo-croata, e também de idiomas pouco conhecidos como o swahili, falado nas repúblicas africanas do Quênia e Tanzânia¹⁰⁷. Constam também livros do tipo “Aprenda sozinho” das línguas chinesa, japonesa e hebraica.

Seu lado místico se revela na representativa quantidade de livros sobre diversas religiões e seitas, e, neste particular setor, encontramos várias Bíblias Católicas, Batistas, livros sobre a história de seitas e sociedades secretas, místicos dos séculos XIII e XIV, Compêndios de Teosofia entre outros.

¹⁰⁷ Pudemos observar pelo estado de conservação desta gramática que este foi um livro bastante manuseado.

Em entrevista concedida ao *Programa Falado* do Canal 25¹⁰⁸, ao ser indagado se era ateu, Magnani assim responde:

Não. Eu não sou um ateu, sou um teísta, não sou absolutamente nem ateu nem agnóstico, faço uma diferença muito grande entre a religião e as estruturas históricas.

Mas o que pensava de si próprio o Maestro Magnani? Nesse sentido, nada melhor do que buscar em seus escritos, a manifestação clara e objetiva de suas idéias, conceitos, e opiniões. Assim, esse capítulo mostrará diversos excertos de escritos e de entrevistas que fazem parte do acervo também preservado. Esta personalidade impar, e um tanto excêntrica vista tantas vezes andando pela calçada ou mesmo atravessando uma avenida, absorto na leitura de um livro, arriscando-se em meio ao trânsito, era também capaz de chegar às oito horas da manhã na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais para dar aulas, elegantemente trajado num fraque. Ao ser indagado o motivo de tamanha elegância respondia:

Vou reger um concerto à noite, e como pela manhã vou dar aulas aqui e à tarde devo também dar aulas na universidade e de lá vou diretamente para o teatro, já estou convenientemente vestido¹⁰⁹.

Em matéria publicada no Jornal *Estado de Minas* em 17/11/1981 intitulada “*Um velho urso das montanhas*” com o subtítulo (Um auto-retrato sem retoques), ele traça seu perfil com muito humor e ironia¹¹⁰:

Nasci em Udine, região italiana de gente pouco brilhante, desprovida de talentos, mas séria e trabalhadora. Formei-me em direito, mas ainda não aprendi a defender meus próprios direitos. Formei-me em letras e filosofia, evitando cuidadosamente todos os cursos de economia e ciências das finanças, por incapacidade constitucional. Formei-

¹⁰⁸ Essa entrevista encontra-se gravada em fita VHS sem data. A autora observou que, ao final da fita, aparece, em seqüência, propaganda governamental sobre os 100 anos da Abolição da Escravatura. Isso possibilitou a identificar o ano em que a entrevista foi gravada (1988).

¹⁰⁹ Fato narrado por Lincoln Meireles, pianista e professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

¹¹⁰ O texto vai ser integralmente reproduzido visto a importância desse testemunho vivo.

me também em música, mas hoje, aos 58 anos de idade, tenho sérias dúvidas a respeito de minha vocação, e lamento não ter sido pastor de ovelhas ou agricultor.

Através de várias andanças, na guerra e na paz, aprendi a falar bobagens em vários idiomas estrangeiros. Adorei a paz e sonhei com um mundo de compreensão universal e de coerência integral; e, todavia tenho saudade da guerra, a única situação humana que me permitiu ver os homens como eles são, sem hipocrisia ou máscaras: velhacos ou heróis, limpos ou sujos. Por isso adoro a música de Verdi.

Fui perseguido por vários complexos, principalmente complexo de inutilidade. Dialético e intimamente controvertido, adoro atuar para um público, embora me julgue incapaz de comunicar algo verdadeiramente importante, e odeio em mim o tanto de histrionismo que me brota espontâneo no contato com as massas. Falo em público com facilidade, mas na vida falo o mínimo indispensável, e ainda assim com uma espécie de esforço sobre a minha autêntica natureza de velho urso das montanhas.

Sou agressivo, às vezes, como todos os tímidos, e irônico, como todos os ternos que têm medo de sua própria ternura. Às vezes sou julgado orgulhoso, mas sou apenas um solitário patológico; outras vezes sou julgado intolerante ou subversivo, quando pelo contrário, procuro sempre respeitar e amar os outros pelo que eles são, e não pelo que parecem ser. Vivo numa angústia desesperada de justiça, o que às vezes, torna-me injusto; e morro lentamente a cada dia, tragado no pântano das ilusões.

Não como “spaghetti”, mas conservo - do italiano – o amor pelas criaturas e a confiança nos destinos da humanidade. Sou pecador, e tenho orgulho de sê-lo, pois acho que só através do pecado o mundo pode redimir-se da frieza racional, da árida lucidez e da assexualidade, que mais o afastam de Deus. Amo o pecado até na arte, sob a forma daquele mínimo de mau gosto, de óbvio e de banal que é indispensável para viver. Julgo-me incapaz de uma visão meramente estética, e por isto tenho dúvidas sobre o meu ser artista ou não.

Já iniciei o lento trabalho de preparação para a morte: serei cremado e procurarei sair deste mundo de mansinho, sem incomodar ninguém. Sou solteiro por convicção, mas adoro as mulheres, os animais e a natureza: acredito na equação animal mais natureza igual mulher.

Seu dom para a oratória, sua extraordinária memória e sua capacidade didática, demonstrada até mesmo nas introduções de concertos é lembrada pelo médico, membro da Academia Mineira de Medicina e melômano, Dr.

Flávio Neves que assim se expressa a respeito de Sergio Magnani em artigo no Jornal *Estado de Minas* de 17/07/1984:

No início da década de 50 chegou ao Brasil. Durante a viagem de navio conseguiu conhecimentos suficientes de nossa língua. Pude avaliar seu talento, quando ainda nos anos cinqüenta, exibiu sua pasmosa capacidade oratória. Comemorava-se, então mais um aniversário da República Italiana. Deveria falar à ocasião, o Adido Cultural da Embaixada, Ricardo Averini que, à última hora não compareceu; indicado para substituí-lo, Sergio Magnani produziu magnífica alocação, no melhor português, sem sotaque, sem ler, por cerca de meia hora, em que ofereceu uma peça cheia de pensamento.

Em muitos recitais, destinados à juventude, somando-se jovens e maduros, é de admirar-se a sua incomum capacidade didática, a oferecer explicações sobre uma peça musical, sua estrutura e sua motivação. Em linguagem clara, simples e escorreita e que põe ao alcance de todos a intenção do compositor. Espantosa também sua memória que o possibilita reger extensas partituras de cor.

Esta memória surpreendente que lhe possibilitava reger sempre de cor permitia-lhe também recitar, na íntegra, versos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Relatou-nos sua ex-aluna Lúcia Fulgêncio, professora de italiano da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), que presenciou uma aula do Maestro Magnani nesta instituição versando sobre a *Divina Comédia*, e que o Maestro simplesmente não levou o livro texto, pois, prescindia de seu uso já que o sabia de memória.

A visão humanística do Maestro Magnani sobre o ensino de música dentro de uma perspectiva integrada à história, à filosofia e às outras artes é claramente expressa por ele:

Sempre achei que uma aproximação cultural para o mundo da música – necessariamente anterior ao processo de assimilação erudita – deveria se processar por esquemas sintéticos nos quais – eliminando-se os detalhes de tão rica literatura – se enfocassem os paralelismos através de uma constante de pensamento claramente identificada. Destarte pode a música sair de seu insulamento ou da condição de mero objeto de apreciação sensorial, para ser integrada em um panorama de totalidade humanística: panorama insuficiente, por sinal, no plano de nossos estudos de letras e filosofia, nos quais se ministram cursos sistemáticos de estética, de história das

literaturas, de história das artes, mas não se menciona a história da música, indispensável na totalidade cultural de um intelectual autêntico .¹¹¹

Arnon Sávio Reis de Oliveira¹¹², é um de seus inúmeros ex-alunos que reconhecem a importância que o Maestro Magnani teve na sua formação profissional, e testemunha neste depoimento, a visão pedagógica do Maestro:

Fui aluno do Maestro Magnani mais ou menos durante onze anos. Nosso contato começou no início da década de 1990, e durou até o fim de sua vida. No princípio foi através de aulas particulares de Análise. O processo dele era muito interessante: ele fazia questão de sempre dizer que ele era um humanista, uma pessoa que buscava a formação integral daqueles que estavam próximos dele. Encontrar-me então com o Magnani para ter aula era sempre uma questão muito interessante, porque a gente mais conversava sobre tudo do que efetivamente tinha uma aula sob o ponto de vista acadêmico. E durante este tempo eu coloquei para o Magnani o que eram os meus problemas, os de ordem musical, o que eu estava passando dentro da Escola e para minha sorte ele assumiu um pouco disso. Ele já estava com quase oitenta anos, e resolveu até me adotar neste sentido. Nesta época, quando terminei o curso de piano, ele era professor de regência na EMUFMG e me aconselhou a fazer o curso de Regência, dizendo-me também que para isso era necessário que eu cursasse composição, para poder estudar formas e estudar a música sob o ponto de vista de quem faz. Fiz dois anos de composição e depois procurei o Maestro para dizer que a composição não era realmente o meu interesse. Disse-me ele então que o que eu já havia feito era suficiente e neste período comecei o curso de regência com ele dentro da Escola de Música cursando uma trinca de disciplinas sendo as outras duas Instrumentação e Orquestração e Harmonia com meu outro mestre Oíliam Lanna. Porém estudar com o Magnani não se restringia apenas ao contato na Escola de Música, constantemente eu estava na sua casa, e estes encontros é que eram os mais divertidos, pois eu o presenciava lidando com os problemas de casa e com sua empregada Dona Astrogilda, ao mesmo tempo em que conversávamos sobre tudo. Às vezes estávamos falando de História e ele rapidamente mudava para Filosofia, Psicologia, falava sobre política, assunto que adorava, fazia suas críticas e tinha sempre um momento que ele parava e dizia: “Porque lá no meu país...” se referindo à Itália, e certa vez eu perguntei a ele: “Maestro se o senhor tem este encantamento pela Itália porque o senhor continua no Brasil?” Esta foi uma das poucas vezes que o Maestro não soube me responder. Porque

¹¹¹ in Rezende, Conceição. Aspectos da Música Ocidental. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1971, p. 12

¹¹² Professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e do Centro de Formação Artística (CEFAR) da Fundação Clóvis Salgado e regente dos corais *Madrigale*, *BDMG* e da Orquestra da EMUEMG.

depois de tantos anos vivendo no Brasil ele não tinha a resposta para isso. Era como se ele tivesse uma direção que dissesse, tem lá o meu país, mas na verdade o país dele era esse aqui, e ele vivia para a formação desse país, e hoje eu entendo como ele se dedicava a nós alunos, pois era a única maneira dele preservar alguma coisa dele pro futuro. Hoje posso dizer que muito mais do que ter um conhecimento amplo dos aspectos musicais e dizer que sou um grande técnico musical, fica sempre dentro de mim a imagem do Magnani como um formador ou aquele que plantou dentro de mim essa semente de humanismo, de como se busca um “que” dentro da música que hoje em dia a gente quase não encontra. Ele era realmente uma figura especial.¹¹³

O Maestro Magnani não precisava estar numa sala de aula para transmitir seus conhecimentos, orientar, ajudar e exercer essa ação formadora. A professora e pianista Berenice Menegale, diretora executiva da Fundação de Educação Artística, também sua ex-aluna, expressa com extrema propriedade o significado de suas atividades como pedagogo:

A atividade pedagógica de Magnani ultrapassa, portanto, a sala de aula e a orientação individual a inúmeros músicos e estudiosos, caracterizando-se toda a sua atuação como essencialmente formadora. ... suas lições de música, estão imersas em ampla visão cultural que relaciona brilhantemente os fatos e as “poéticas”, relativiza conceituações, evita rótulos e concepções fechadas.¹¹⁴

Em outro depoimento, Silvio Viegas¹¹⁵ relata:

É interessante eu falar que fui aluno do Maestro Magnani, e eu uso isso no meu currículo com autorização dele. Na verdade eu nunca tive uma aula com ele dentro de uma sala de aula, isto é, eu nunca entrei numa sala de aula enquanto aluno de regência e o Maestro Magnani professor de regência. No entanto, ele foi um dos mais importantes mentores que eu já tive. Normalmente tínhamos “aula” sentados numa mesa da cantina da Escola de Música antiga, no prédio da Avenida Afonso Pena, ou acompanhando os cantores nas aulas do Professor Amin Feres, que era fantástico, tocando tímpano na orquestra quando ele regia, sendo seu maestro auxiliar em concertos da Orquestra Sinfônica da Escola de Música, ou sendo

¹¹³ Entrevista concedida em 23/04/2007.

¹¹⁴ *in* Magnani, Sergio. Expressão e comunicação na linguagem da música, Editora UFMG, Belo Horizonte, 1989, Prefácio.

¹¹⁵ Maestro e professor da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, entrevista concedida em 20/06/2007.

coordenador musical ao lado dele no filme *La Serva Padrona*, Trabalhamos juntos, e eu participei de todos os ensaios ao lado dele como maestro auxiliar.

Então tudo que eu “bebi” do Maestro Magnani foi fora da sala de aula, e o que eu acho interessante: Pelo fato de não ter estado nessa situação de aluno, eu acho que o aprendizado foi muito positivo, porque ele veio sem aquele peso do professor. Ele veio através de conversas, de exemplos musicais, da freqüência a casa dele, através do fazer musical, que eu acho que é o mais interessante.

O fazer musical do Maestro Magnani era algo impagável. Ele antes de ser um músico era um homem da arte, das artes em geral. Um homem completo, o último humanista, não era assim que ele falava?

Aprender com um humanista, que tem a consciência geral do universo sobre música, que enxerga a música como parte de um todo muito maior, foi excelente para mim, e numa sala de aula, talvez eu ficasse preso somente na questão da regência, da música, sem poder me soltar tanto das amarras daquela estrutura da técnica da regência.

E eu acho que o Maestro Magnani se destacava, não era pela técnica da regência. Sua mão não correspondia ao que ele tinha musicalmente. Sua técnica da regência, sob o ponto de vista da batuta, como eu gosto de falar para os meus alunos, não era brilhante, mas o conhecimento musical que ele tinha, isso era muito rico. É interessante hoje quando eu vejo os grandes maestros ensaiando, (atualmente a gente consegue pegar gravações de maestros importantes fazendo ensaios), o Kurt Mansur, Valery Gergiev, um maestro russo super importante na atualidade, vejo que eles ensaiam as orquestras de uma forma muito próxima da que o Magnani ensaiava, relacionando o universo com a música, e não, parando para corrigir enganos de notas, ou afinação.

O Maestro Magnani, mesmo com a juventude, nunca deixava de dar uma visão maior sobre música. Ao corrigir um problema de dinâmica, de afinação, ou de equilíbrio, ele sempre tinha algo mais para falar. Trago isso constantemente comigo e sempre falo para os meus alunos dessa importância.

A pianista e professora Magdala Costa que, inúmeras vezes, afirmou dever sua formação cultural ao Maestro Magnani, inicia seu depoimento com uma revelação que imaginamos ser desconhecida por todos, o nome completo do Maestro Magnani: Sergio Leopoldo Carlo Gino Nino Cesare Giuliano Del Prá

Magnani. Pelo interesse e pela diversidade de informações, a autora decidiu transcrevê-lo em sua íntegra:

Ouvi sempre de Magnani a afirmativa: “A cultura é o poder de comparar os fatos. É uma longa conquista, como longas conquistas são todas as grandes coisas da vida”. O Magnani ainda me disse que aqui no Brasil, estranhava muito o fato de que a toda hora encontrava pessoas que sabendo até a quarta lição davam aula até a terceira. E também estranhava que alguns instrumentistas, não sabendo tocar, davam aulas, e fez o seguinte comentário: “Então eu vi, Magdala, que no Brasil quem sabe faz e quem não sabe ensina”.

Fui aluna de Magnani, mas não sei de que, pois nunca sabia que assunto seria abordado em cada aula. Ele só sabia falar de tudo! Dos conhecimentos mais eruditos à culinária de todos os países. Na Itália recebeu prêmios também de futebol e esqui. A ele devo meu interesse cultural. Ele tornou para mim muito atraente a busca pelo conhecimento. Eu passei a considerá-lo uma enciclopédia em forma de gente, passando-me a impressão de ter sido primo de Bach, vizinho de Dante ou confidente de Leonardo da Vinci, que na intimidade ele chamava de Leonardo. Ele tinha resposta imediata para tudo, e só de passar perto dele já se aprendia alguma coisa!

Magnani era extremamente afetuoso e generoso, mas sempre sentia que a admiração que ele despertava nos outros se prendia à sua parte intelectual, pois ouvia sempre de várias pessoas o seguinte comentário: “Quando o senhor morrer, eu gostaria de ter um pedacinho de seu cérebro”. Quando ele me falou isso eu acrescentei: Eu gostaria de ter também um pedacinho do seu coração. Isto o deixou muito comovido e feliz.

Quando não estava regendo, ficava ansioso e revoltado, considerando isto uma certa injustiça da vida. Ele tinha paixão pelo palco e em especial pela ópera, e dizia: “Eu não agüento mais falar de música, eu quero também fazer música”.

Ele era um contraste: dramático e cheio de humor; incrédulo e cheio de superstições; cultíssimo e muitas vezes ingênuo; uma pessoa de educação refinada, mas que facilmente perdia o controle, apresentando momentos de absoluta impaciência quando ficava irritado; uma “onça” e extremamente afetuoso; um homem de alto bom gosto e vivia numa simplicidade quase franciscana, não tendo a menor preocupação com sua aparência.

Na época das temporadas líricas do Teatro Francisco Nunes, quando ainda eu era estudante, trabalhei com ele como diretora interna de palco, e pude presenciar que ele sabia o texto de todos os cantores de cor, as partes da orquestra, enfim tudo.

Presenciei também muitas vezes Magnani transpondo à primeira vista obras para piano, como também fazendo à primeira vista redução de partituras de orquestra para piano.

Acho que se eu falar sobre o Magnani com pessoas que não o conheceram, certamente vão pensar que eu estou falando de um extra-terrestre.¹¹⁶

Sobre seu temperamento dramático disse-me ainda Magdala Costa:

Magnani era um drama. Ele era a própria ópera! Conseguia fazer drama de acontecimentos, contratempos e reveses do cotidiano!

Essa resposta imediata a que se referiu Magdala, aliada a vontade de ensinar e ajudar é testemunhada também pelo relato da pianista e professora Najla Kumaira Meinders que conta que durante uma viagem de barco de Salvador à Ilha de Itaparica, em 1968, comentou com ele que tinha que fazer um trabalho de morfologia sobre a *Arte da Fuga*, e que gostaria que ele ajudasse, falando alguma coisa sobre a obra. Ele pegou o papel disponível no momento e começou a escrever “em um só fôlego”, praticamente um “tratado” sobre a *Arte da Fuga*.¹¹⁷ Disse também Najla que na década de 80, quando freqüentemente eram realizados concertos¹¹⁸ no teatro *Domus Aurea* no Retiro das Pedras, ele fazia sempre uma pequena palestra que antecedia o concerto, dando explicações sobre o repertório a ser apresentado.

Ao falar sobre sua formação musical, o Maestro Magnani cita critérios e emite opiniões a respeito do estudo de música. Explica o Maestro que nos Conservatórios italianos não existe a preocupação do nível superior. Eles começam na base, com fundamentos técnicos do instrumento, teoria e solfejo sendo o aluno conduzido, possivelmente pelo mesmo professor até o final dos seus estudos. Paralelamente são feitos os estudos até o 2º grau, sem os quais não se pode diplomar.

¹¹⁶ Entrevista concedida em 29/10/2007.

¹¹⁷ Depoimento em 29/10/2007.

¹¹⁸ Esta série de concertos foi inaugurada por Nelson Freire.

Enquanto no Brasil as escolas de música são unidades universitárias, na Europa, são escolas técnicas de 2º grau, e se ele era um profissional de nível superior, não o era por causa da música, mas pelo fato de ser doutor em Direito e em Letras Clássicas.

A consequência é que na Itália o número de matérias correlatas é muito menor do que aqui, onde considera ser um vício dos conservatórios, justamente por serem unidades universitárias, a preocupação com a pesquisa, com a teoria, com a ampliação, esquecendo que o instrumentista precisa de muitas horas de estudo. Diz o maestro que um advogado ou um médico não precisa fazer ginástica, enquanto um instrumentista precisa fazer quatro a cinco horas de “ginástica” por dia. Esse é o seu depoimento:

Então, o acúmulo de matérias correlatas que há aqui, tira um tempo precioso do instrumentista e a preocupação com uma cultura que não é cultura, que é muito mais informação, pois cultura é saber relacionar as coisas. Informação é apenas um acúmulo de notícias que amanhã você pode abandonar ou esquecer perfeitamente. E essa preocupação com “notícias” pode fazer sair dos conservatórios mais pessoas que sabem fazer uma conferência sobre como se rege uma orquestra do que pessoas que sabem reger uma orquestra, ou tocar piano, ou clarineta etc.

As matérias correlatas dos nossos conservatórios eram simplesmente duas: uma, aquela que nós chamamos de estruturação aqui, isto é teoria e solfejo, harmonia e contraponto. Harmonia e contraponto bem divididos naturalmente. Tinha harmonia e contraponto complementar para os instrumentistas e cantores, e harmonia e contraponto principal para os compositores e regentes. Harmonia e contraponto era uma matéria só e em geral era o mesmo professor que dava a harmonia e o contraponto, e ele podia graduar, dar as noções de contraponto, o movimento das partes, até dar ao aluno o domínio do movimento das partes através do contraponto, para voltar depois a todas as complicações da teoria da harmonia.

A segunda disciplina era a história da música, e naturalmente a música de câmara.¹¹⁹

Dentro de sua visão crítica, dizia que as artes deveriam permanecer cursos técnicos, a não ser a musicologia porque esta disciplina significa fundamentalmente pesquisa e universidade é pesquisa. Dizia que, às vezes,

¹¹⁹ Entrevistas gravadas e registradas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG em 1990.

ele era considerado *persona poco grata* porque criticava, mas que o fazia propositalmente porque queria contribuir. Achava que criticar era um dever para apontar caminhos melhores, não apenas criticar por criticar.

Insistia o Maestro na importância do solfejo, cantado e falado, dizendo que a pedagogia moderna está descartando esta metodologia a qual considera muito séria e importante.

Solfejo é uma coisa automática, que só se aprende verdadeiramente solfejando, não enchendo a cabeça de teoria em torno do solfejo, mas solfejando. Não me interessa se seja o Lavignac ou Bonna, ou seja lá o que for, mas solfejando até ter a capacidade de ler qualquer coisa, e de ouvir interiormente. Coisa importantíssima a ser formada justamente nos primeiros tempos da formação do ouvido musical, da percepção musical é a audição interna.¹²⁰

Ainda sobre a importância da leitura menciona uma prova feita ao final do curso, quando uma peça composta especialmente para esta ocasião, era dada aos alunos para que a estudassem em mais ou menos quatro horas.

Acho isso importantíssimo, se você não tem essa capacidade de assimilar em quatro horas uma peça de música você não é músico, se você não lê, você não é músico.

Ser músico é dominar a linguagem musical. Quem passa o ano inteiro estudando três obras não é músico.¹²¹

Inicialmente no conservatório estudou piano sob a orientação de Antonio Ricci, e, posteriormente, continuou os estudos de harmonia e contraponto com o Maestro Mario Montico, seu concidadão, que vinha da *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy em Paris. Isto resultou como relatou o Maestro, que sua formação musical fosse basicamente francesa, razão pela qual era um bom conhecedor da música francesa. Considerava importantíssimos os tratados franceses, apesar da beleza de outros tratados como o Tratado de Harmonia

¹²⁰ Entrevistas gravadas e registradas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG em 1990.

¹²¹ Idem.

de Schoenberg. O Tratado de Harmonia de Charles Koechlin, em seus três volumes, era especialmente recomendado por ele porque a harmonia era repassada através dos autores e não apenas teoricamente:

Acorde de 7ª, como emprega Monteverdi, como era empregado no barroco, como emprega Mozart, as resoluções excepcionais, exemplificações de Mozart, Haydn, Beethoven e assim por diante. Então, é [*sic*] a harmonia e o contraponto aplicados à verdade diacrônica da música, através dos tempos.¹²²

Ao falar sobre harmonia e contraponto dizia o Maestro que os estudos destas disciplinas não devem andar separados, e que seria ideal se fossem ministradas pelo mesmo professor. Acrescenta ainda que o estudo do contraponto deveria ser visto diacronicamente através da história, e, portanto, visto na necessidade de se chegar àquela linguagem moderna, que é uma linguagem feita de harmonia contrapontística, isto é de movimentação das partes dentro de um contexto harmônico.

Porque, estudar o contraponto renascentista, assim como tal, você chega a fazer uma bela fuga etc. Faz uma fuga imitando Bach, à maneira barroca. Faz um contraponto renascentista imitando Palestrina etc. e tudo isso serve, é muito bom para exercitar a mão, para a limpeza de escrita, de grafia, de condução, porém, não tem um reflexo imediato, ao passo que o contraponto visto de um ponto de vista diacrônico, através do tempo, te leva a saber justamente a mover as partes dentro de um contexto contemporâneo. Mover as partes é a coisa mais importante e mais complexa que existe. Tanto é verdade que o próprio Schoenberg, quando chegou ao dodecafonismo, se deu inteiramente ao contraponto. Voltou inteiramente às concepções clássicas e barrocas do contraponto.¹²³

Ao relatar sua primeira experiência com orquestra, aos treze anos, quando tocou o concerto em Ré menor de Bach-Busoni, fala da importância das atividades de caráter pedagógico das orquestras de escolas, que não têm razão de se exibir em concertos, mas que devem servir para o treinamento dos alunos de regência, dos compositores, instrumentistas e cantores.

¹²² Entrevistas já mencionadas, registradas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG.

¹²³ *Idem*.

Ao referir-se aos professores do ginásio e *Liceo Classico* de Udine onde fez seus estudos, especialmente aos professores de matérias literárias, de italiano de latim e de grego, e também de geografia e história, demonstra sua gratidão dizendo que foram pessoas que lhe deixaram um lastro de formação inesquecível e aos quais deve muito. A respeito de sua prodigiosa memória que todos nós tanto admiramos, ele a atribui ao professor Novaco, um grande professor de letras, italiano, latim e grego que não tinha nada a ver com a música, mas que lhe ensinou a importância da memorização e da fixação na memória. Lembra Magnani que o professor Novaco usava um sistema em maiêutica, isto é, extraía dos alunos a regra, fazendo-os auferir a regra através dos exemplos. Relata também que este professor fazia os alunos exercitarem a memória, aprendendo cantos inteiros da *Ilíada* em grego, cantos inteiros da *Eneida* em latim, capítulos inteiros de Tito Livio em latim, sem falar em canto de Dante em italiano.

Continua dizendo que tudo isto lhe deu uma metodologia e uma facilidade de memorização para a profissão, e por isso nunca usava partitura para reger, o que é uma imensa vantagem porque ficava com os olhos livres para olhar nos olhos dos instrumentistas que tocavam sob a sua batuta. O Maestro também afirma que, hoje, a pedagogia e a metodologia contemporâneas desprezam a memorização, considerando-a inútil. Isto não é verdade, pois se ela não é treinada, ela decai, e assim ao chegar à idade madura esquece-se o aprendido na juventude não havendo mais condição de se fixar nada de novo. Ao se referir à fixação da memória, ele cita a frase: “Não se faz ciência o ter entendido sem reter”.

O público que escuta a execução de um concertista ou de um diretor de orquestra se maravilha sempre com o fato de que a memória do artista possa conter tantas notas dispostas em mutáveis e complexos amálgamas, como no caso das partituras de orquestra. Quando isso se encontra em memórias musicais de exceção como no caso de Toscanini, parece um milagre. O milagre sem dúvida existe, mas não no sentido sobrenatural. Trata-se de um milagre de vontade e disciplina, pois que a memória é, sobretudo o resultado de uma rigorosa disciplina¹²⁴.

¹²⁴ Jornal *Radiocorrieri*, Sergio Magnani, *Segredos da memória musical*, 09/02/1946. Artigo originalmente em italiano, traduzido pela autora.

Nesse mesmo artigo após considerações sobre a memória auditiva, visual, e sobre o automatismo absoluto que seria o tipo de memória mais empírico, volta a falar sobre a disciplina:

Em *latu senso* essa consiste em manter a memória em exercício constante, solicitando desta uma intensidade de esforço sempre crescente. Em *stritu senso*, isto é em relação a uma determinada peça musical, a disciplina mnemônica consiste em buscar e ajuntar uma quarta forma de memória que é a resultante das precedentes integrada pela inteligência: a memória que chamo de lógica.¹²⁵

Conclui o artigo com o seguinte parágrafo:

A memória musical, portanto não é um milagre, como dizíamos no princípio: é sobretudo, inteligência, vontade, conhecimento técnico e disciplina. Mas é também uma outra coisa que soma todas as outras e guia: amor. Um jornalista americano recentemente entrevistou Roberto Goldsand, um pianista de memória espantosa. Teve uma resposta muito significativa: “Desde o início de minha carreira me impus o hábito de tocar pelo menos uma peça nova em cada concerto e mantive-me sempre fiel a esta norma. Mas, acredito que a razão mais forte pela qual memorizo tão vasto repertório é só o fato que eu amo tanto a música a ponto de não parar nunca de estudar, tocar e acrescentar coisas novas àquelas já adquiridas.¹²⁶

Sergio Magnani, como já foi dito, raramente falava de suas composições, mas encontramos em uma de suas entrevistas gravadas uma declaração que define o seu pensamento a respeito de sua própria obra. O repórter formula a seguinte pergunta: “Maestro, o senhor escreveu muita coisa na linguagem dodecafônica, mas pode-se dizer que o senhor seguiu uma linha, vamos dizer assim, neo-romântica?”

Neo-romântica, ou melhor ainda, neo-barroca. Depois dos meus estudos iniciais e da minha formação e formatura no conservatório da minha cidade, eu fui discípulo de Alfredo Casella, em Roma, que foi uma das figuras mais importantes do “renoveau” da música italiana desse século, e Casella justamente era um neo-barroco nesse sentido. Quer dizer, a Itália que saia da experiência de uma mono cultura musical que era a

¹²⁵ Jornal *Radiocorrieri*, Sergio Magnani, *Segredos da memória musical*, 09/02/1946. Artigo originalmente em italiano, traduzido pela autora.

¹²⁶ *idem*.

ópera, tinha a necessidade de reconstruir a sua grande tradição instrumental, e os responsáveis maiores foram Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi etc. Eu estudei com Casella, justamente a quem se deve também, principalmente a redescoberta de Vivaldi, então a redescoberta de toda uma tradição de todo um patrimônio artístico italiano que vem do barroco. Naturalmente eu fiz as minhas experiências nas várias linguagens, e nas várias técnicas desse século, mas não sou fanático nem por uma nem por outra. Acho que o nosso século é ainda muito rico de possibilidades e experiências, inclusive, não creio que ainda a tonalidade tenha morrido. Com a tonalidade ainda se podem fazer coisas excelentes como fez, por exemplo, um dos compositores que eu mais adoro nesse século, e que ficará no futuro que é o senhor Prokofieff.

...

O neo-barroco dentro da música é o gosto das grandes estruturas, válidas por si, pela sua linguagem musical e não pela pretensão de comunicar através da musica outros conceitos¹²⁷.

Ainda sobre o neo-barroco, ao falar de Casella, Malipiero e outros responsáveis pelo restabelecimento da tradição instrumental italiana diz em outra entrevista:

Foi um trabalho orientado para o barroco, para o “neo-barroquismo”, e, portanto, para as formas e concepções anteriores ao mundo clássico, renunciando à concepção dramática, clássico-romântica, e voltando à mera concepção concertante, da música concertante, a música que não quer ser outra coisa a não ser um jogo de movimentos dentro do espaço sonoro.¹²⁸

Falando de Respighi, contemporâneo e amigo de Casella, menciona as diferenças entre esses dois grandes músicos. Diz que Respighi era um pós-romântico, enquanto Casella era um neo-barroco.¹²⁹

¹²⁷ Entrevista concedida ao “Programa Falado” do Canal 25. Essa entrevista encontra-se gravada em fita VHS sem data. A autora observou que, ao final da fita, aparece, em seqüência, propaganda governamental sobre os 100 anos da Abolição da Escravatura. Isso possibilitou a identificar o ano em que a entrevista foi gravada (1988).

¹²⁸ Entrevistas registradas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG.

¹²⁹ Com humor, Magnani acrescenta que Casella e Respighi não eram rivais na música, mas sim na direção do carro! Casella, freqüentemente dava aulas em sua própria casa, e depois costumava levar os alunos de carro para o Conservatório. Às vezes, encontrava no caminho Respighi, também indo para o conservatório, e então acontecia o duelo dos motoristas, pois cada um se julgava melhor do que o outro. “Digo isso porque é muito interessante ver essas grandes personalidades sob o perfil humano, da humanidade corrente de todos os dias”.

A admiração por Alfredo Casella, seu mestre nos anos de estudo na Academia Santa Cecília foi manifestada várias vezes tanto verbalmente como em entrevistas concedidas a jornais. Num artigo de 20/12/1949, escrito em Roma provavelmente para um programa de radio, a ele assim se refere:¹³⁰

Ninguém pode esquecer quanto a Itália lhe deve, quanto nós todos lhe devemos; porque sem ele nenhum de nós seria aquilo que é. A atualização da Itália no plano internacional de arte é obra sua; obra sua a sorte de uma inteira geração de jovens músicos saídos para o mundo e em honra do mundo, e não todos – infelizmente – conscientes do dever humano de honrar a sua memória.

Ainda sobre Casella, nas já citadas entrevistas, Magnani acrescenta que, assim como ele, seu mestre começou a estudar piano com a mãe. Ambos foram fortemente influenciados externamente tendo dúvidas em relação à carreira¹³¹. Ao optar pela música, Casella estudou, em Paris, piano com Liener e composição com Fauré, motivo pelo qual muitas vezes, Magnani brincava dizendo que Fauré era seu avô, assim como também Vincent d'Indy.¹³² Sua admiração e respeito por Casella se justifica pela sua importância no renascimento da música instrumental italiana. Continuando seu relato sobre seu mestre afirma ser Casella um dos renovadores da música italiana do século XX. Ao longo do século XIX, Itália e França abandonaram quase por completo a tradição musical instrumental em função do melodrama. Na França este movimento foi desenvolvido por um grupo que fazia centro em torno de César Franck, Vincent d'Indy, Fauré, etc. Na Itália foi representado inicialmente por uma geração cujo principal expoente foi Ferruccio Busoni, que ensinava muito mais na Alemanha que na Itália. Depois veio a geração definitiva que trabalhou intensamente para o ressurgimento da tradição musical italiana instrumental, a qual foi representada por Casella, Malipiero, etc. Casella, ainda segundo Magnani, era um excelente pianista, e na primeira vez que teve a

¹³⁰ O referido artigo foi-me apresentado pelo Maestro Magnani, e a suposição de que tenha sido escrito para um programa de rádio é devida ao fato dele se encontrar datilografado e não impresso. Artigo originalmente escrito em italiano, traduzido pela autora.

¹³¹ Essas influências foram em Casella por parte de um grande amigo da família que era um cientista e em Magnani por seu pai que o incentivava à carreira diplomática.

¹³² Mario Montico, aluno de D'Indy, foi seu primeiro professor de composição.

coragem de tocar Debussy e reger Stravinsky na Itália recebeu vaias. Continuou firme, enfrentou a luta e as vaias até que conseguiu reestruturar a tradição instrumental¹³³.

Sobre a música do século XX, ao ser indagado se considerava Stravinsky e John Cage os dois grandes músicos contemporâneos deste século, respondeu:

Não, na minha opinião não. Os grandes músicos desse século, são... então não podemos esquecer Debussy que ainda é desse século, e no fundo é o compositor que abre as portas da música moderna, e não podemos esquecer Ravel que é um grandíssimo compositor e Stravinsky que naturalmente abre outras portas importantíssimas, e em um certo sentido é o maior responsável pelos caminhos da música contemporânea. Depois da geração de Stravinsky, Ravel, Prokofieff etc. houve um período, que ainda não terminou a meu ver, de experimentalismo. De experimentalismo lingüístico, coisa que não me assusta evidentemente porque não é a primeira vez que isso acontece na história da música. E o experimentalismo não se coaduna necessariamente com a grande criatividade. A grande criatividade é o resultado do pós-experimentalismo. Como aconteceu no barroco musical. O século XVII, é o século do melhor no domínio da literatura, na filosofia e nas artes plásticas, na música, porém um século de tremendas “chaturas”, tremendas “chaturas” que derivam praticamente da organização dessa nova linguagem que explode, porque a verdade é que o barroco explode na música em 1705-1713, com a edição das primeiras obras de Corelli, de Geminiani, de Veracini dos primeiros grandes barrocos e a grande geração barroca de Bach, Haendel e de Scarlatti, é a geração que nasce por volta de 1680, no fim do século XVII. Então é a mesma coisa que acontece no nosso século. Experimentalismo é importantíssimo, de grande valor pelo que poderá dar depois, mas como no início do barroco, o gosto do material se tornou o gosto do material pelo material, e não o material como veículo de uma comunicação. É uma coisa que se repete através da história da música. Então eu acho que no próximo século teremos finalmente o Guillaume de Machaut que resolve os problemas da *Ars Antiqua* parisiense, e se dá a todas essas experiências o cunho da criatividade. É por

¹³³ Casella ensinava também na Academia Chigiana de Siena, e vasculhando nos arquivos desta entidade, teve a sorte de encontrar segundo suas palavras “o manuscrito de um Glória de um certo compositor que se chamava Antonio Vivaldi, e foi ele que reconstruiu o Glória e outras composições de Vivaldi, apresentando-as numa evento de arte em Siena, e foi daí que começou a revalorização e conhecimento da obra de Vivaldi. Entrevistas registradas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG.

isso que eu não considero John Cage um grande criador. Foi um grande experimentalista.¹³⁴

Ainda sobre a música do século XX, durante um curso de extensão sobre “História das Formas Musicais” realizado na EMUFMG no período de 6/03/1974 a 26/06/1974,¹³⁵ após discorrer sobre o impressionismo e o expressionismo diz:

De qualquer forma a corrente impressionista e expressionista foram importantes também no problema lingüístico, que se complicou depois do atonalismo e se organizou através das diversas formas, começando pela dodecafonía. Muitas obras dodecafônicas são obras válidas e importantes dentro de nossa literatura. O defeito principal que eu acho em todas estas escolas é de acharem, cada uma delas, que sua própria linguagem é a linguagem contemporânea. Não: a música contemporânea é feita de importantíssimas coisas que ainda talvez não chegaram a uma solução definitiva. Como na Renascença, até desembocar no Barroco houve muitas coisas diferentes. A mesma coisa é o nosso século. A politonalidade é tão válida quanto o dodecafonismo, quanto a atonalidade, ou quanto à música concreta de hoje. A própria tonalidade, não é que não tenha mais nada para dizer, tem muita coisa pra dizer. Até ela eu acho que é perfeitamente válida se o compositor hoje formalmente consegue dizer uma coisa que seja atual e que seja dele e que tenha valor universal, não interessa qual seja a linguagem.

Sobre a música concreta e eletrônica ele assim se manifesta nesta mesma aula:

Nem a música concreta, nem a música eletrônica deram uma obra verdadeiramente significativa. Deram obras muito importantes que encontraram sua aplicação dentro de outras necessidades do espetáculo do nosso tempo.

Salienta ainda que esta música, a qual considera experimental funciona muito melhor para filmes ou teatro do que a música tradicional:

¹³⁴ Entrevista já mencionada, concedida ao “Programa Falado” do Canal 25.

¹³⁵ As 12 aulas deste curso foram gravadas, transcritas e transformadas em apostilas pela Professora Magdala Costa e esta autora, e distribuídas aos alunos. Uma cópia encontra-se no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG.

Justamente porque por si dificilmente contém uma mensagem, e, portanto pode servir muito bem para salientar as mensagens contidas dentro de um outro elemento artístico de comunicação.

Ao falar sobre a música atual, em reportagem de Eduardo Szklarz no Jornal Estado de Minas de 18/02/2000 diz Sergio Magnani:

O mundo contemporâneo vive uma grande crise de criação musical. Em vez de ir ao encontro do público, o musicista se retirou em solidão, tornando-se quase um bode expiatório da desgraça da massa. Ao mesmo tempo a música popular assumiu maior importância e substituiu o contato feito pela ópera no século passado.

Nosso tempo é dominado pela tecnologia – e o artista tornou-se um deles também. Trancou-se atrás do experimentalismo, fazendo com que quatro páginas de música sejam precedidas por 60 páginas de ilustração crítica, o que Beethoven nunca fez.

O experimentalismo que se faz hoje é idiomático lingüístico, e não chegou a um resultado. Se bem que o experimentalismo barroco levou um século para chegar a uma conclusão.

Anos antes, em 1974, ele já havia se manifestado a respeito do isolamento do artista contemporâneo:

Existem muitas diretrizes, muitas componentes dentro da música contemporânea. De qualquer maneira há um fenômeno grave ainda, bem grave, que são as complicações idiomáticas que apaixonaram os artistas, que acabaram escrevendo quase que propositadamente para uma elite especializada, quer dizer, é a preocupação do problema artesanal que passa por cima. Imagino que Beethoven nunca tenha pensado em escrever, pensando o que diriam. Os compositores simplesmente não se preocupavam com essas coisas. Isto criou um elemento negativo que é o afastamento do artista do público, progressivamente. Essas formas de isolamento, talvez no fundo, sejam um vício capitalista e uma forma de orgulho: Veja como eu sou inteligente, como eu estou na frente de todo mundo, ninguém me entende! Elementos positivos de qualquer maneira não faltam. E o elemento positivo importante foi o experimentalismo, típico do nosso tempo, em todos os sentidos.¹³⁶

¹³⁶ Curso de História das Formas Musicais realizado na EMUFMG no período de 06/03/1974 a 26/06/1974, 12ª aula. As 12 aulas deste curso foram gravadas, transcritas e transformadas em apostilas pela Professora Magdala Costa e esta autora, e distribuídas aos alunos. Uma cópia encontra-se no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG.

Ainda sobre o isolamento do artista, na entrevista concedida ao Canal 25 em 1988, após falar sobre os argumentos mencionados acima, o repórter faz a seguinte pergunta: “Maestro, o senhor diz que os artistas se tornaram elitistas, não seria o mercado elitista, não o artista?” Sua resposta é pronta:

Não, é o artista, e se trata de uma forma de orgulho e que diz num certo sentido: Cheguem até mim se forem capazes. É o artista que deve chegar até a massa.

Pronta também é sua resposta citando dois músicos brasileiros da história contemporânea:

Em primeiro lugar Villa-Lobos que é um dos grandes músicos do século e, em segundo lugar, eu colocaria o meu velho amigo Camargo Guarnieri, que foi um músico importantíssimo, inclusive de grande circulação mundial e tecnicamente mais preparado talvez que Villa-Lobos, sem o gênio de Villa-Lobos.

Mais adiante, ao falar da comunicação do artista com o mundo ele afirma que esta interação deve abranger três elementos: o sensorial, o sentimental e o intelectual: “Onde há só o sensorial, só o intelectual ou só o sentimental não há a verdadeira arte.”

A dedicação do Maestro Magnani ao trabalho, tornando-o merecedor do carinho e da admiração daqueles que com ele trabalharam é evidenciada pelo testemunho verbal de seus ex-alunos e colegas, assim como por integrantes de orquestras regidas por ele. Transcrevemos uma carta, que ele guardava com muito carinho, datada de 26 de maio de 1988 e assinada por 50 membros da AOSMSP (Associação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo):

Querido Maestro Magnani,

Gostaríamos de agradecer o respeito, o carinho e a dignidade que o senhor nos proporcionou nestes poucos meses de trabalho conjunto, caracterizado pelo diálogo e pela compreensão. É com tristeza que não vemos prolongado este intercâmbio. Fica, entretanto, a certeza de que o futuro auspicioso promoverá uma série de reencontros da OSM, consigo. Esta é a nossa vontade: revê-lo sempre.

Com muita amizade receba os abraços e beijos carinhosos e já saudosos dos membros da AOSMSP.

O trabalho para ele nunca pareceu ser um esforço ou sacrifício, ao contrário parecia renovar-lhe as forças e a ele entregava-se como uma opção de vida. Berenice Menegale¹³⁷ relatou-nos que, ao chegar aqui, Magnani parecia padecer de uma depressão terrível.

Naquela época ninguém falava em depressão, mas hoje eu vejo que era depressão. Ele tinha mania de sumir. De repente ele sumia! Ele gostava muito de andar, era um andarilho, e nos fins de semana ele pegava uma estrada e ia caminhando quilômetros e quilômetros. Quando estava deprimido não queria contato com ninguém, e por isso sumia. Essas crises, claro que não posso saber como eram todas, tinham uma estreita relação com o trabalho dele. Quando não estava regendo, ele ficava propenso a isso. Quando regia ficava ótimo. Quando eu estava estudando na Suíça, conheci sua família. Ele se comunicou com os pais, pedindo para organizarem um concerto meu em Udine. Os pais fizeram contato comigo, e eu fui a Udine fazer o concerto. Nesta ocasião sua mãe queixou-se muito que ele não dava notícias, e que ela ficava muito preocupada. Passava meses e meses sem dar notícia. Mas era isso, quando ele estava deprimido ele simplesmente não se comunicava, e ele adorava os pais!

Nem mesmo problemas sérios de saúde o impediam de cumprir com seus compromissos. Contou-nos Oiliam Lanna¹³⁸, compositor e professor da EMUFMG, que um concerto em homenagem aos 80 anos do maestro seria realizado na Igreja São José com a Orquestra Filarmônica Nova. O Maestro havia sido convidado para reger a Abertura de *La Forza del Destino* de Verdi no início do concerto. No entanto, justamente nesta época, mais ou menos um mês antes do concerto, ele sofreu um enfarto. Oiliam, preocupado sem saber como proceder e a uma semana e meia do concerto, foi juntamente com o professor Edson Queiroz, *spalla* da orquestra, visitar o Maestro que já se encontrava em casa.

Fiquei preocupado, e meio sem jeito com a situação com o que eu iria dizer: Olha, eu vou reger porque acho que o senhor não vai agüentar, ou então, eu quero que o senhor reja. Mas o problema foi resolvido facilmente. Quando lá chegamos, eu disse que queria conversar sobre o programa e ele imediatamente respondeu: “Eu vou reger

¹³⁷ Entrevista concedida em 07/08/2007. Berenice Menegale ainda nos conta que seus pais eram pessoas encantadoras. O pai era uma doçura de pessoa, e a mãe um pouco mais agitada, muito parecida fisicamente com ele, uma pessoa fantástica, uma inteligência brilhante.

¹³⁸ Entrevista concedida em 15/05/2007.

La Forza del Destino, não é isso?” Achei isto fantástico, esta vitalidade à qual já me referi e esse gosto e essa força que a música dava ao Magnani. Ele fez os ensaios, recebeu a homenagem, regeu o concerto, e foi uma maravilha.

Ainda em seu depoimento, o professor Oiliam Lanna relatou-nos sobre seu primeiro contato com Magnani, quando ainda era aluno de composição na década de 1970. Nesta ocasião, por sugestão da professora Jupyra Duffles Barreto, sua professora de Estética e Análise, ele o procurou para maiores explicações sobre a música da Grécia Antiga. Oiliam e uma colega se encontraram com Magnani na sala do coro do Palácio das Artes, sendo por ele recebidos com muito carinho, muita atenção.

Lembro-me que fiquei muito impressionado com esse primeiro encontro, com o nível de informação que o Magnani foi capaz de colocar nesta entrevista, tudo o que ele conseguiu falar da Grécia e todo o conhecimento dele. Eu já tinha notícia do Magnani através de pessoas que conviviam com ele mais de perto, profissionalmente, amigos dele, etc. Mas esse primeiro contato foi muito interessante porque já tive um impacto muito grande ao ver essa pessoa com a cultura, que todos sabemos que o Magnani tinha. Ao longo do tempo tive diversas oportunidades de conversar, perguntar coisas para ele e mesmo de trabalhar com ele quando regeu *Tosca*, uma das inúmeras vezes em que regeu ópera em Belo Horizonte. Eu pude trabalhar como uma espécie de assistente dele nessa ocasião. Trabalhei com o coro, também um pouco com a montagem da ópera, enfim esse contato foi muito interessante porque eu tive oportunidade de ver sua memória prodigiosa capaz de ensaiar uma ópera inteira com a obra toda na cabeça; cantando parte de cantor, parte de coro, parte de orquestra, numa energia muito grande, numa vitalidade que eu achava admirável. Isso é uma qualidade dele que eu admirei a vida inteira, esse prazer de fazer as coisas, essa vitalidade, essa alegria que o Magnani tinha, apesar de ser uma pessoa com tantas experiências adversas na vida, e uma certamente adversa foi a Guerra. Talvez até por questões desse tipo tenha valorizado tanto a vida. Isso foi uma coisa fantástica que o Magnani sempre me passou, esse gosto pela vida, mas esse gosto profundo, não é essa alegria por assim dizer superficial, mas uma coisa mais profunda. Isso é uma coisa que a vida inteira me marcou muito, na convivência com ele. Nessa ocasião, tive a oportunidade de ver toda essa vitalidade a serviço de uma música complexa, de um evento complexo que é a montagem de uma ópera.

Esse modo afetuoso de receber quem lhe procurasse e a vontade de ensinar e ajudar aqueles que têm um firme propósito de aprender foi sempre uma

constante na sua atividade de ensino. Durante cursos formais ou de extensão ministrados por ele, dos quais essa autora participou, nunca presenciei uma resposta sua que provocasse embaraço ou constrangimento ao aluno por mais descabida ou despropositada fosse a pergunta ou o comentário. Tinha uma maneira singular de fazer as correções. Após a pergunta ou comentário, ele dizia: “Bravo, bravo, mas...” Ao final de sua explanação, constatávamos que a expressão “bravo” era usada não no seu verdadeiro sentido de louvor, mas numa forma de encorajamento à participação e que a pergunta ou comentário do aluno eram totalmente equivocados.

Oiliam Lanna ainda acrescenta que teve muitas outras oportunidades de conversas com o Magnani, e é inegável que o posicionamento estético do maestro teve importância considerável em sua formação como músico. As conversas giravam em torno de regência, questões de gesto, de repertório, sempre aprendendo com ele, como todos nós que conhecemos o Maestro.

Ficaram muitas impressões boas!

Uma que eu tenho sempre muito clara é essa “raça” de humanistas à qual o Magnani pertencia, e que eu acho que está acabando. Eu lastimo profundamente isso, pois era o que eu mais admirava no Magnani: esse humanista. Esse humanista da cultura ampla, de uma reflexão a respeito de questões sociais, de questões filosóficas, não só a cultura literária que ele tinha que era da ordem do assombroso. Um homem capaz de recitar uma *Divina Comédia* de cor me parece alguém muito especial. Apenas pela memória já é uma coisa excepcional! Mas não era só isso, o Magnani via um sentido em todas essas coisas ¹³⁹.

Esta visão cultural e a capacidade de interligar fatos e conceitos, de síntese e conexão entre as diversas áreas de conhecimento estavam sempre evidentes em suas aulas, palestras e conferências. A cultura e o gigantismo intelectual do Maestro Magnani permanecem registrados nos textos e artigos escritos remanescentes ¹⁴⁰ e nas obras publicadas, que infelizmente são em número pequeno.

¹³⁹ Entrevista concedida por Oiliam Lanna em 15/05/2007.

¹⁴⁰ Relatou-me Maria Consuelo, em entrevista concedida em fevereiro de 2007, que, muitas vezes após a utilização de um texto num programa de rádio, televisão ou uma palestra, ele o rasgava.

O carisma ao expor qualquer assunto, é lembrado por sua ex-aluna Lucia Fulgêncio, professora de italiano na FALE/UFMG, ao relatar um fato ocorrido durante um Congresso, em uma palestra por ele realizada nesta instituição¹⁴¹. O Maestro discorria sobre o dialeto friulano (da região do Friuli onde nasceu), um assunto relativamente árido por ser praticamente desconhecido. Apresentou uma poesia, explicou o texto e o declamou neste dialeto. Apesar de o texto ser incompreensível para a quase totalidade dos expectadores, obteve calorosos aplausos no meio de sua preleção, tal a enorme capacidade que o Maestro tinha de emocionar e envolver a platéia.

O cunho de humor e ironia que, às vezes, imprimia com prontidão e vivacidade às respostas sobre assuntos sérios revelavam sempre a expressão da mais pura verdade. Indagado por um repórter¹⁴² se concordava com a opinião do crítico e professor George Steiner de que a música hoje cumpre a função de substituir a religião no imaginário da massa, ele responde:

É uma idéia inteligente, interessante, muito lírica, por assim dizer, mas a massa está tão longe dos processos da música erudita hoje, inclusive a massa procura na música popular aquela interação que sumiu da música erudita propositalmente, então a massa gosta de “que tudo mais vá pro inferno” repetido vinte cinco vezes!

Seu fino senso de humor ficou também documentado através de alguns textos seus. O primeiro foi-nos ditado de memória por Magdala Costa que o registrou devido ao seu inusitado e divertido conteúdo. Trata-se de um *Curriculum Vitae*, feito em resposta à solicitação da Diretora do Conservatório de Montes Claros, Professora Marina Lorenzo Fernandez, na ocasião em que esta o convidou para dar aulas no referido Conservatório. Magnani achou constrangedor a solicitação de um currículo em face de que, naquele momento de sua vida, suas qualificações e realizações profissionais já eram bem conhecidas e evidenciadas publicamente:

¹⁴¹ Entrevista concedida por Lucia Fulgêncio em 03/05/2007.

¹⁴² Entrevista concedida ao “Programa Falado” do Canal 25 em 1988.

Sou um velho, com muito passado, pouco presente e nenhum futuro. De Casella aprendi a seriedade. Da guerra aprendi a inutilidade de qualquer esforço. Da Bahia aprendi a desorganização. De Belo Horizonte aprendi a hipocrisia daqueles que me dão o título de Cidadão Honorário e não me oferecem trabalho. E não posso precisar a data da minha morte por falta de informação.

Magnani valorizava sobremaneira o trabalho e o vínculo empregatício, e esse *curriculum* foi feito numa ocasião em que os problemas advindos da falta de reconhecimento oficial de sua titulação impossibilitavam sua contratação por universidades. A propósito, sobre *curriculum vitae* ele dizia que até uma determinada idade deveriam ser citados quem foram nossos professores, mas, a partir de certo momento, deveriam ser citados quem foram nossos alunos.

Outro texto, cedido por Maria Consuelo Lélis Gomes, é uma carta enviada a amigos da Bahia juntamente com um artigo sobre a ópera *Cavalleria Rusticana* por eles solicitado:

Prezados Amigos

Por vocês e pela amizade que nos une, respondi com muito entusiasmo ao vosso pedido. Só estranhei o fato de não haver cachê. Há muito tempo conheço o sistema: quando se trata de favorecer alguém, protegido por outro alguém, o meu nome foi esquecido. Da próxima vez, por favor, convidem-me para dar um pontapé numa bola qualquer, visto que hoje qualquer pontapé é devidamente remunerado.

Bom, sucesso e um abraço para todos.

Na monografia de Helena Cheib Soares¹⁴³, no capítulo onde a questão de avaliação é discutida, Magnani questiona e reflete sobre os critérios adotados na avaliação de provas e exames. Ele conclui afirmando:

As eventuais distorções, inevitáveis nesta como em qualquer atividade humana, serão corrigidas pela vivência profissional. Na Itália de 40 anos atrás, havia um rapaz que participava de todos os concursos pianísticos nacionais e nunca passava do quinto ou

¹⁴³ Soares, Helena Cheib. *A contribuição do regente Magnani na História Musical Brasileira*. Monografia de Especialização, n.p., 1991. p.58

sexto lugar: Se chamava Arturo Benedetti Michelangeli.¹⁴⁴ A vivência profissional fez dele um dos maiores pianistas do mundo. Serão passíveis de processo os juizes, corretísimos, que não souberam avaliar tamanha potencialidade?

Ainda se referindo a Benedetti Michelangeli¹⁴⁵, sua opinião sobre a função do intérprete é expressa em matéria publicada por ocasião da realização do Concurso Internacional de Genebra de 1947:

Genebra tornou-se o trampolim de lançamento de jovens musicistas. Chegam muitos de todo o mundo, ficam uns poucos: os laureados. Têm a consagração de uma espécie de senado da música, que os reenvia a todos os países nos quais se honra a arte. Todavia, entre tantas consagrações oficiais, muitos nostálgicos se perguntam ainda com ânsia porque de Genebra não saem os “virtuosos”, os clássicos virtuosos com a cabeleira ao vento e olhar inflamado, cuja raça parece que vai se extinguir; aqueles que se enfureciam com dilúvio de notas e divertiam-se ao escrever para o próprio instrumento com todos os artifícios da técnica mais complicada e muitas vezes absurda. Porém a música, graças a Deus, não tem mais necessidade de “virtuosos”; a técnica transcendental é um pressuposto superado a ser colocado a serviço da arte; o intérprete é hoje, sobretudo, musicista. A arte do som se aperfeiçoa em profundidade antes de expandir-se em extensão, e o executante genial supera os obstáculos das notas sem deixar perceber: as notas são somente um meio. O musicista quando senta-se ao piano, ou abraça o violino ou emboca a flauta, reflete: tem o árduo dever de comunicar aos homens uma mensagem, o pensamento do autor. Hoje o concertismo tem necessidade de apóstolos, mais que de heróis. À classe dos apóstolos pertencem, para sorte da música, os laureados de Genebra: sinal que os jovens têm consciência madura e os professores sabedoria. E quando também algum daqueles jovens, por inata genialidade de intérprete, torna-se aquilo que na gíria esportiva se define um “fuori classe”, não aspiraria certamente à enferrujada coroa do virtuoso; mas antes a qualificação muito maior de musicista. É o caso de Benedetti Michelangeli, laureado de Genebra.

¹⁴⁴ Em 1937, Arturo Benedetti Michelangeli apresentou-se para uma audição na EIAR (hoje RAI), mas não foi aprovado. Em 1938, então com 18 anos, participou do II Concurso Internacional de Bruxelas classificando-se em 7º lugar, tendo sido vencedor o pianista Emil Gilels. Arthur Rubinstein que integrava o júri atribuiu-lhe uma nota baixa e outros membros do júri chegaram a atribuir-lhe a nota zero. Em 1939, obteve o 1º lugar no Concurso Internacional de Genebra, cujo júri foi presidido por Alfred Cortot que lhe deu uma fotografia com a dedicatória: “Para Arturo Benedetti Michelangeli com minha devota admiração”.

¹⁴⁵ Radiocorrieri, 1947, *Os laureados de Genebra*. Artigo originalmente em italiano, traduzido pela autora.

Em extrato de texto escrito para um programa de uma rádio italiana¹⁴⁶ intitulado “Ferruccio Busoni e a arte da transcrição”, Magnani, que também realizou várias transcrições, se manifesta a respeito desta atividade artística:

Muitas vezes se pergunta se a transcrição seja legítima: em todo caso, são curiosas as relações que possam ser instituídas entre a transcrição e a tradução de uma linguagem para outra. A este propósito convém estabelecer que existe na música duas extremas relações possíveis entre a idéia e o meio sonoro, com todas as variantes intermediárias: isto é, o discurso seja estritamente condicionado à natureza do meio (exemplo sumo, Chopin) ou que esse se revele de todo independente. Este último é, por exemplo, o caso de muitas sonatas beethovenianas nas quais o piano representa somente o instrumento mais ágil para seguir as incomparáveis audácias do gênio: a tal ponto que de vez em quando, uma sensibilidade orquestral na função dos timbres, no próprio jogo técnico, onde o problema é ao contrário somente musical, e colocado “a priori” fora do meio de atuação.

Frente a estes problemas extremos, parece sem dúvida legítimo afirmar a legalidade das transcrições para as composições nas quais a razão musical seja menos condicionada ao meio, tratando-se então de resolver um problema técnico-artístico de primeira ordem: a repositição, isto é, do mesmo interrogativo já resolvido pelo artista criador, passando para um meio diferente.

Precária diríamos, entretanto, a validade das transcrições onde as atitudes musicais são condicionadas ao instrumento; não tanto porque essa se resolve na maior parte das vezes em meras exclusões virtuosísticas ou em especulações editoriais com a finalidade de difusão, mas porque falta em tal caso a razão de transcrever: falta enfim o problema artístico, ou se revela a incongruência de um problema que não pode ser resolvido. Mas também aqui, se não se chega ao ponto máximo – louca idéia, por exemplo, transcrever Chopin ou Debussy – o problema se pode colocar nestes termos: transferir a sonoridade de um instrumento para outro, mantendo-se inalterados os espaços e relacionamentos, que são o esqueleto da música e as suas articulações.

Busoni procede indubitavelmente do exemplo lisztiniano, mas vai mais profundamente ao problema artístico, já com a escolha das músicas a transcrever. O seu campo de ação é de fato o Bach das composições organísticas, que pelo seu caráter e estrutura, por assim dizer, apriorística, ligada ao órgão, mas não imposta por ele, são válidas como resultado construtivo.

¹⁴⁶ O referido artigo foi-me presenteado pelo Maestro Magnani, e a suposição de que tenha sido escrito para um programa de rádio é devida ao fato dele se encontrar datilografado e não impresso. Artigo originalmente em italiano, traduzido pela autora. Não é datado.

Ao transcrever, Busoni retoma verdadeiramente o problema estrutural do início: e mais que reproduzir fielmente as notas ou os timbres ou aquilo que vagamente se define como o espírito de uma composição, busca reproduzir os valores espaciais. Vêm assim à luz as relações de cheios e vazios do original bachiano, os planos sonoros da construção no exato valor de recíproca distância que constituem a vital razão da arte.

Para acrescentar a este resultado, Busoni depura a técnica pianística dos resíduos decorativos, e a subtrai de toda a sugestão de puro som, elevando os caracteres transcendentais em direção a uma finalidade puramente construtiva.

Dizia o Maestro Magnani que para se adquirir cultura não era preciso ler todos os livros de uma biblioteca, mas poucos e bons livros.

Magnani tinha grande admiração pela obra “*Breve storia della Musica*” de Massimo Mila, tendo-nos aconselhado a conhecê-la, dizendo que o essencial sobre a história da música estava ali. Em seu livro *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*¹⁴⁷, ele a classifica como admirável ao citar a definição de arte contemporânea dada por Massimo Mila. Anos antes, por ocasião do lançamento desta obra em 1946 assim se expressa na reportagem de nº 51 para o Jornal *Radiocorriere*¹⁴⁸ :

À *Breve Storia della Musica*, que Massimo Mila publicou pelas edições “Cultura” de Bianchi Giovini em Milão, nos parece que deva ser atribuído um louvor que para nós é de capital importância: essa é a obra meditada e sentida de um homem de cultura, não a exercitação de um erudito, como são muitas Histórias da Arte, mesmo quando querem ser breves.

...

Um livro, portanto, digno de figurar na biblioteca de todo inteligente cultor de música e finalmente um verdadeiro delineamento da “Storia” da música dentre tantas “crônicas” do desenvolvimento desta arte. Por último o distinguimos com profunda satisfação, o livro de um escritor que emprega a língua italiana com pontual vivacidade e com inteligente sensibilidade estilística.

¹⁴⁷ Magnani, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1989, p. 378.

¹⁴⁸ Artigo originalmente em italiano, traduzido pela autora. Estes textos são referentes ao primeiro e ao último parágrafo do citado artigo.

Magnani se dizia um homem de muitos ídolos, mas certa vez, em reportagem do Jornal Estado de Minas¹⁴⁹, apontou dois deles ao seu entrevistador, jornalista Walter Sebastião:

Primeiro o Sr. Verdi, diz mostrando o busto do compositor sobre a mesa de trabalho. Um camponês que conseguiu entender tudo da alma humana. Depois vem o pai, Valentino Magnani pela absoluta honestidade e integridade espiritual.

Indagado sobre seus compositores prediletos, responde com sua característica maneira poética e filosófica:

Puccini, Bach, Beethoven e Brahms, especialmente este último. O motivo: É um compositor feito de sonhos, desalentos, longo trabalho e desejo de simplicidade nem sempre alcançado. São estes os caracteres que marcam o itinerário da vida humana.

Os textos que se seguem, extraídos de artigos escritos para o programa “Os Compositores” da Rádio Inconfidência de Belo Horizonte, permitem-nos lembrar e saborear esta sua enorme capacidade de informação cultural, rica de subsídios, feita muitas vezes à maneira de quem conta uma história, inserindo parênteses enriquecedores¹⁵⁰.

Ao iniciar uma série de programas dedicados ao repertório natalino com o *Magnificat* de J.S. Bach apresenta o seguinte texto¹⁵¹:

A atmosfera de Natal já está formulada, e não poderíamos marcá-la com maior emoção do que aquela que nos transmite o *Magnificat* de J.S. Bach. Essa obra foi composta em 1723 para festejar o Natal: é, portanto, a primeira grande obra de Bach depois da sua contratação como Kantor da Igreja de São Tomas em Leipzig, contratação que se deu justamente no ano de 1723. Depois dele, a obra foi sistematicamente cantada nas Vésperas Solenes dos sucessivos natais sempre naquela igreja.

¹⁴⁹ No recorte de jornal encontrado não consta a data, mas pela frase citada “quarenta anos de luta e complicações burocráticas” deduz-se que seja na década de 90.

¹⁵⁰ Os textos serão reproduzidos quase na íntegra para que não se perca a continuidade de pensamento do maestro.

¹⁵¹ Texto escrito para o programa “Os Compositores” do dia 14/12/1997.

Albert Schweitzer supõe que o *Magnificat* fosse destinado a acompanhar a representação plástica da cena da manjedoura. Para quem não conhece o nome desse grande homem que viveu no nosso século, lembro que Schweitzer foi médico, literato e estudioso de Goethe e grande organista. Como organista ganhou relevantes quantidades de dinheiro que destinou a sua grande obra final, a construção e a gestão de um hospital em Lambrene no centro da África para atender gratuitamente aquelas populações carentes. Lá, Schweitzer viveu muitos anos e lá morreu, sempre exercendo a profissão de médico em seu apostolado e voltando às vezes a dar concerto de órgão quando precisava de dinheiro para o seu hospital.

Desculpem a digressão, mas acho muito importante lembrar essas grandes figuras de benfeitores da humanidade no nosso mundo demasiadamente repleto das glórias dos cantores populares, dos jogadores de futebol e dos modelos.

Vocês perceberam que eu disse *Magnificat* e que os cantores suíços cantam *Magnificat*. Acontece que nesse século os alemães recuperaram a pronúncia do latim dos antigos séculos e todo mundo foi atrás deles pronunciando a maneira antiga o latim dos textos sagrados. Mas o latim eclesiástico adotou desde sempre a pronúncia romana que para a Igreja é oficial.

Insisto nisto principalmente com os novos regentes de coro para que não sigam uma moda sem fundamento e não se afastem da pronúncia romana do latim eclesiástico. Se os papas, alguns dos quais, como João Paulo II, polonês e latinista, continuam adotando a pronúncia romana é evidente que devem estar certos¹⁵².

Dando continuidade aos programas dedicados ao mesmo tema, no dia 21/12/1997 apresenta o *Concerto Grosso*¹⁵³ de Corelli traçando um paralelismo com as artes plásticas:

Nesta semana o mundo festeja o Natal, a grande festa da cristandade, festa de paz, da fraternidade, da esperança. Ao longo da história, o Natal inspirou os maiores artistas nas artes plásticas e na música. Quantos estábulos, quantos Reis Magos, quantas Virgens com o menino a pintura nos legou, desde as Virgens quase tímidas do Beato

¹⁵² De fato, segundo informação de Arnon Sávio, seu ex-aluno de regência, o Maestro insistia muito nessa questão da pronúncia do latim, dizendo que o latim eclesiástico deve ser preservado no canto das peças musicais dos séculos XVII e XVIII, usando como referência o latim desta época e não o da Roma antiga, o qual sendo língua morta, não se sabe como era. Por exemplo, no latim eclesiástico a palavra *excelsis* é pronunciada *ecthelsis*, enquanto no restaurado se diz *ecselis*. Também a expressão *gratia plena*, no latim eclesiástico deve ser pronunciada *gratsia* enquanto no restaurado se diz *gratia*.

¹⁵³ Corelli, Concerto Grosso para cordas, em Sol menor

Angelico às Virgens concentradas e conscientes de si de Memling e Dürer, as Madonnas da Renascença italiana que o Perugino encaminhou para a glória de Rafael ..., das virgens dos primitivos seneses às misteriosas Virgens de Leonardo.

Numa atmosfera renascentista que pode se assemelhar à pureza e à beleza juvenil de Rafael é concebido o Concerto Grosso para a noite de Natal de Arcangelo Corelli. Suas obras abrem a grande estação do violinismo barroco e do concerto grosso culminando nos primeiros anos do século XVIII o longo trabalho lingüístico e estrutural de todo o século XVII.

Tendo dedicado vários programas a Beethoven, ao explicar a evolução da sua linguagem, num paralelismo literário, ele a situa como a de Dante Alighieri na *Divina Comédia*:

Após a terceira sinfonia parece sobrevir um período de reflexão, como se Beethoven quisesse recolher energias para uma extrema afirmação de vontade e de revolta contra as adversidades, noutros termos, é como se fosse uma espécie de purgatório entre o trágico e o humano do inferno representado pelas obras anteriores e a linguagem decantada do paraíso purificado no conteúdo e na fraseologia, não mais humano, mas divino.

Na verdade, se há uma comparação possível de natureza literária com relação ao percurso criativo de Beethoven, penso que esta só possa ser a *Divina Comedia*, que parte também do drama humano para subir à suprema contemplação do bem.

Como veremos mais tarde, a própria língua se transforma progressivamente em Dante e em Beethoven, chegando a uma decantação total quase abstrata¹⁵⁴.

Ao comentar o 2º movimento da Sonata op.111 de Beethoven, ele confirma esta reflexão:

A última sonata op.111 é ainda mais revolucionária do ponto de vista formal: dois únicos movimentos, o primeiro em forma sonata, mas extremamente reduzida e quase declamada, o segundo uma *arietta* com variações de grande desenvolvimento. Essa *arietta* seja talvez a coisa mais sublime e decantada composta por Beethoven, aproveitando a sonoridade que ousaria definir desencarnada da região mais aguda do piano¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Texto extraído do programa “Os Compositores” do dia 24/08/1997.

¹⁵⁵ Texto extraído do programa “Os Compositores” do dia 07/07/1997.

Sua predileção pelo *Requiem* de Verdi foi manifestada várias vezes. No programa “Os Compositores”, levado ao ar no dia 02/11/1997, dia de finados, apresenta um repertório contextualizado levando ao público obras similares de vários autores. Magnani inicia o programa com o seguinte texto:

Hoje, 02 de novembro, a humanidade reverencia os seus mortos, e a esse preito de solidariedade e de amor não poderia ser estranha a música, principalmente no enorme repertório constituído pelas Missas de Réquiem. De fato os compositores pareceram sempre fascinados por esse gênero musical não só pela beleza e a profundidade da liturgia que ele acompanha, como também pela emocionante poesia do texto sagrado.

A diferença entre a Missa comum e a Missa de Requiem é representada pela substituição do *Gloria* e do *Credo* pelo *Dies Irae*, o qual acaba sempre tornando-se o enfoque central da composição. A segunda parte é constituída pelo *Ofertorio*, o *Sanctus* e o *Benedictus* que contem *Lux Aeterna*. Em alguns casos como na Missa de Verdi que ouviremos daqui a pouco a partitura pode terminar com o *Libera me*.

Ele continua o texto com comentários sobre a evolução do gênero apresentando as missas fúnebres de Cherubini, Mozart, Berlioz e Brahms para finalmente dizer:

E chegamos a uma obra que eu amo sobremaneira e que várias vezes regi aqui em Belo Horizonte: o *Requiem* de Verdi. Se o *Requiem* de Mozart é Rafael, o de Verdi é Michelangelo. Na potência do *Dies Irae* eu enxergo o Cristo Pantocrato da Capela Sistina, como no *Recordare* enxergo o pranto da Virgem Maria ao pé da cruz.

Em outro programa levado ao ar no dia 05/04/1998, coincidente com o início da Semana Santa refere-se ainda às Missas de Réquiem, e ele o inicia com texto onde faz conexões com as artes plásticas e manifesta suas preferências:

Estamos entrando na Semana Santa, momento em que os cristãos recordam a paixão de Cristo que precede o milagre da ressurreição pascal. Esse trágico momento da vida do Redentor inspirou os maiores artistas ao longo desses quase dois mil anos do acontecimento.

Quantas deposições nos deu a maior pintura do mundo, quantos aspectos da Via Sacra percorrida por Cristo, quantas cenas interpretando a dor da mãe e quantas composições teatrais ou sinfônico-corais rememorando o acontecimento.

Se eu tivesse que escolher o quadro mais expressivo da deposição ainda escolheria aquele quadro de Giovanni Bellini em que aparece uma *Madonna* velha, enrugada, consumida pela dor. E se à deposição eu quisera dar o caráter de uma suprema transfiguração quase idealizando o supremo triunfo da morte, ainda escolheria a *Pietà* de Michelangelo.

À tamanha tragédia bem se aplica o texto da Missa de Réquiem, consagrado por tantas obras primas da literatura musical.

No final deste mesmo programa volta a fazer uma reflexão comparativa entre as obras de Mozart e Verdi:

Se o Deus de Mozart é um bondoso pai sempre pronto a recolher a “alma penitente”, o Deus do *Requiem* de Verdi é o Pantocrato da Capela Sistina que separa os eleitos dos réprobos, gerando e exaltando o drama humano do penitente que anseia pela salvação, mas ainda teme a condenação eterna.

Vários programas da série “Os compositores” são dedicados a Brahms, um de seus compositores prediletos. Transcrevemos aqui um texto extraído do programa do dia 30/11/1997, com comentários sobre o concerto para violino e o duplo concerto para violino e violoncelo. Magnani refere-se a estas obras como de “profunda maturidade e de alta inspiração”:

Seja-nos perdoada esta palavra lembrando que o próprio Brahms escreve a um amigo: “Dizem que as minhas obras são inspiradas. De uma idéia musical que me vem à cabeça eu não sou responsável, nem sei de onde ela vem; o resto é trabalho meu”. A afirmação de Brahms gerou o comum trocadilho de que na criação artística há pouca inspiração e muita transpiração.

Suas narrativas sobre os grandes nomes da história eram vivas, feitas com intimidade e autoridade de quem parecia tê-los conhecido pessoalmente ou presenciado cada época histórica. Seu espírito investigativo levava-o sempre a enriquecer os textos com informações oriundas de sua própria experiência.

No programa dedicado a Liszt¹⁵⁶ e sua obra, após uma síntese de aspectos de sua personalidade e de sua obra, ao tratar de suas composições sacras, diz:

A esse respeito quero acenar uma recordação pessoal. Quando me formei em Letras Clássicas na Universidade de Roma discuti tese sobre um compositor da minha região a quem se intitula o Conservatório da minha cidade, o abade Jacopo Tomadini (1820-1883), um dos maiores responsáveis pelo moto próprio de Leão XIII sobre a música sacra e um dos mais respeitados gregorianos do seu tempo.

Vasculhando os arquivos da catedral de Cividale (a 18 km da minha cidade), onde Tomadini fora organista, encontrei um epistolário dele com Liszt. A ele Liszt se dirigia com toda a humildade como um discípulo para o mestre para ter informações exatas sobre a teoria do canto gregoriano. Acrescento que o Tomadini, embora solicitado pelas maiores Catedrais Italianas nunca quis abandonar a sua pequena cidade de Cividale, outrora capital do reino longobardo da Itália e agora pequeno centro urbano com não mais de 30 000 habitantes.¹⁵⁷

No programa de 05/10/1997 sobre Mendelsshon após discorrer sobre sua obra e vida, mais afortunada que a da maior parte dos compositores, diz que “ainda por cima tem a sorte de encontrar um manuscrito da *Paixão Segundo São Mateus* de Bach”, e emite sua opinião sobre o compositor:

Tantas qualidades e tanta sorte deveriam suscitar a inveja dos críticos, os quais sempre amam os gênios que sofrem e desconfiam dos gênios calmos e serenos. De fato esta foi a sorte de Mendelsshon que muitos críticos acusaram de superficialidade, esquecendo as áureas palavras de Busoni o qual afirma ser a profundidade a total adesão a um assunto...

E, como eu sou por natureza opositor e batalhador, defendo com todas as energias a grandeza de Mendelsshon.

...

E Mendelsshon pode ser definido como a felicidade do romantismo, é quase uma ponte de contato, por cima de algumas décadas, com a espontaneidade e a aparente felicidade de Mozart.

¹⁵⁶ Texto extraído do programa “Os Compositores” de 26/10/1997

¹⁵⁷ Texto extraído do programa “Os compositores” do dia 26/10/1997.

No programa dedicado a Schumann, em 21/09/1997, descreve a poética do compositor:

A poética de Schumann é totalmente romântica, daquele romantismo que projetou a Alemanha do século XIX em todas as expressões do espírito. Da filosofia à literatura, da política à música.

Vamos esclarecer um equívoco: muita gente me diz que eu sendo italiano devo ser romântico. Respondo que os italianos e todos os latinos são fundamentalmente clássicos, presos à centralização do homem na sua vida e na sua história, ainda tendencialmente unitários e, portanto remotos daquele dualismo: Eu/Natureza, Eu/Infinito que é o signo do romantismo. E poderíamos definir o romantismo de Schumann justamente como ânsia de infinito, nostalgia dos paraísos perdidos, não conformidade com o destino. Isto faz com que Schumann prefira as pequenas formas, os fragmentos da poesia com forte influência da literatura.

Em programa de 12/10/1997, após uma interessante exposição sobre a vida e personalidade de Chopin, ele faz os seguintes comentários:

Na obra de Chopin podemos distinguir duas facetas, às vezes isoladas, às vezes unidas: a faceta nacionalista e a faceta cosmopolita. Convivem em Chopin duas almas: a do polonês apaixonado pela sua terra, pelas tradições e as danças do campo do qual provém em contato até com patriotas poloneses revolucionários emigrados em Paris; do outro lado, a alma do francês aculturado freqüentador dos salões mundanos daquela Paris que foi quase catalisadora das melhores energias musicais européias desde Paganini, Liszt e Chopin até Stravinsky.

Ai de quem me disser que Chopin é um compositor de sensibilidade feminina como se a perfeição unida à força não fosse a mais evidente característica da masculinidade. Mas não se pense que a natureza seja presente na música de Chopin, ao contrário do que acontece com os outros românticos, a música dele só pode ser um panorama da alma projetado nas coisas, na dimensão da nostalgia e da dor.

Para dar mais vida às suas narrações e trazer um momento de descontração e maior proximidade com o público, o Maestro Magnani gostava de acrescentar o que ele chamava de “pequenas fofocas da história”, aqui ilustradas através dos dois textos que se seguem, um sobre o relacionamento de Chopin com George Sand e outro sobre Brahms.

Foi para Chopin um grande apoio e um grande conforto. Mas depois da morte dele Aurora encontrou novos amores, principalmente o do grande poeta Alfred de Musset com quem viajou para a Itália. Mas em Veneza adoeceu e foi tratada por um médico de *Vicenza*, um tal Dr. Pagello pelo qual se apaixonou fugindo com ele. São pequenas fofocas da história que mostram, todavia a intensidade e a beleza das paixões de gente ilustre.¹⁵⁸

Brahms é um solitário convicto, solteiro por vocação, apaixonado pela natureza, a música popular e a boa cerveja. Dizem as más línguas que gostava de passear no Prater olhando as pernas das lavadeiras que, naquele tempo, não mostravam mais do que o tornozelo.¹⁵⁹

É sabido que uma das grandes paixões do Maestro Magnani era o canto lírico, e, dentro de uma série de programas dedicados à tipologia das vozes líricas, ele se expressa em especial sobre a voz de baixo. Esse registro, o de sua própria voz que é lembrada ecoando potente e sonora não só nas salas de aula, mas também em grandes auditórios, sem ajuda de microfone, ao fazer suas admiráveis preleções em concertos por aqueles que o conheceram em vida. Com clareza e objetividade, Magnani faz conexão das peculiaridades deste registro com as características psicológicas de diversos personagens da ópera.

Passando agora para a segunda parte de nossa conversa, isto é, a tipologia das vozes líricas, começamos hoje a falar da voz de baixo, voz a mim particularmente cara porque eu também sou baixo, ruim mas baixo! É uma voz verdadeiramente excepcional pela densidade sonora, a extensão e a igualdade. De fato é uma voz que não aparenta ter registros diferentes, mas soa toda compacta, dos sons mais graves aos mais agudos, com um timbre quase de bronze. Expressa, portanto a velhice, a velhice segura e forte, o consciente de si (o Conde Silva de Verdi), a majestade sacerdotal ou real (o Rei Felipe II do *Don Carlo* de Verdi, o grande inquisidor da mesma ópera, o protagonista do *Boris Godunov* de Moussorgski), a austeridade de figuras moralmente nobres (o Zoroastro da *Flauta Mágica* de Mozart) e, até a divindade mística (Wotan na tetralogia wagneriana). Mas, pode expressar, também a brutalidade satânica do mal (Mefistófoles em Gounod e Boito, Roberto o diabo de Meyerbeer) e, às vezes, zombaria de quem

¹⁵⁸ Extraído do programa “Os Compositores” de 12/10/1997.

¹⁵⁹ Extraído do programa “Os Compositores”, de 16/11/1997.

olha as coisas quase do lado de fora (Leporello no *Don Giovanni* de Mozart e Figaro nas *Bodas de Figaro* do mesmo autor).¹⁶⁰

Muitos outros textos poderiam ser acrescentados, porém esse capítulo seria demasiadamente longo, distanciando-se de seu objetivo inicial, ou seja, o mapeamento por amostragem, das opiniões, das reflexões e do pensamento artístico do Maestro Sergio Magnani.

¹⁶⁰ Extraído do programa “Os Compositores”, de 31/08/1997.

Capítulo IV

SUITE BRASILIANA

Para facilitar a leitura e a organização desse capítulo, a autora optou por uma divisão em seções em que as diferentes possibilidades de abordagem fossem discutidas uma a uma. A primeira seção faz um breve histórico do gênero suíte e das estruturas e características das denominações dadas às várias peças. A segunda aborda cada peça em seu aspecto formal e sugere possibilidades de performance abordando os diversos parâmetros de toques, intensidades, pedalização e outros. Outra seção compara os manuscritos e oferece soluções editoriais sinalizando a opção dessa autora.

Para a análise e edição eletrônica desta obra foi utilizado o manuscrito final, mas uma comparação com os rascunhos localizados no acervo do autor também foi realizada. Estes rascunhos foram facilmente identificados por nós, apesar de não conterem nenhum título, pois a data da sua localização foi bem posterior ao início deste trabalho, quando já tínhamos familiaridade com a peça. Podemos afirmar tratar-se de rascunhos, não somente pela falta dos títulos como pela total ausência de indicações de articulação, dinâmica e andamentos, tão explicitamente assinalados no manuscrito final. Comparando os dois documentos constatamos que quanto ao aspecto formal não foram feitas modificações. Porém algumas modificações de caráter melódico e harmônico foram efetuadas, especialmente no Choro, inclusive a tonalidade. No rascunho este se apresenta em Fá maior, mas no manuscrito final foi transposto para Ré maior.

Acreditamos que o mais importante ao analisar uma obra musical é entender o caráter de cada tema ou frase musical identificados na arquitetura musical. Assim, lembramos Alfred Cortot que aconselhava seus discípulos a aplicar um epíteto aos temas identificando-lhes o caráter, e não apenas reconhecê-los e nomeá-los através de uma fria análise “química”.¹⁶¹ O mestre não gostava de

¹⁶¹ Cortot, Alfred. *El Piano*. Edição Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946. p.14.

“frias sessões anatômicas que não elucidam, de fato, o significado poético”. Portanto, a análise realizada nesse trabalho tem a intenção de apenas reconhecer uma estrutura e focaliza muito mais as intenções interpretativas sugeridas pelo texto musical e o modo de sua escrita.

IV.1. Considerações sobre o gênero e as estruturas utilizadas.

IV.1.1 A suíte

O gênero suíte a partir do século XIX tomou expressões mais livres, tornando-se independente das formas de dança das antigas suítes, sendo cada vez mais utilizado para designar uma seqüência de peças relacionadas a uma temática, seja nacionalista, descritiva, infantil ou outras. O gênero pode também abranger obras às quais não foi atribuído o título “suíte”, como é o caso de muitos ciclos que apresentam uma coerência temática nas suas diversas peças.

Por ter se tornado independente das formas de dança, o gênero pode abranger obras às quais não foi atribuído o título “suíte”, incluindo os ciclos para piano de Schumann, as Cinco peças orquestrais de Schoenberg e Momento de Stockhausen.¹⁶²

O número de peças nas suítes modernas não é fixo e nem existe obrigatoriedade de inserção de qualquer dança.

A moderna suíte só conserva da antiga o significado original do vocábulo francês: série de peças que forma um todo. Quanto à estrutura e ao estilo das peças é completamente livre.¹⁶³

São numerosas as suítes e ciclos nacionalistas brasileiros onde aparece a mais variada gama de gêneros musicais regionais substituindo as tradicionais alemandas, gigas e sarabandas das suítes antigas: Desafio, Valsa, Lundu, Cana-Verde, Ponteio, Moda e Modinha, Seresta, Acalanto, Cateretê, Jongo,

¹⁶² Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro 1994. p.916

¹⁶³ Zamacois, Joaquín. Curso de Formas Musicais. Editorial Labor, S.A., Barcelona, 5ª edição, 1982. p.165

Toada, Choro, Valsa e outros pertencentes ao riquíssimo folclore brasileiro. O número de compositores brasileiros que dedicaram sua atenção a estas formas musicais é representativo.

Estes gêneros mesmo tratados dentro do âmbito da música popular se transformam de região para região, absorvendo aspectos regionais, e quando transpostos para uma linguagem erudita mais elaborada, procuram sua razão estética no movimento sonoro livre de associações dançantes ou literárias. Sua perspectiva é puramente sonora e seu aspecto contemplativo é naturalmente o mais óbvio. As transformações substanciais na sua linguagem não eliminam, porém, sua identidade com os ritmos e o caráter do gênero de origem.

A *Suíte Brasileira* de Sergio Magnani é representativa no sentido de uma integração entre várias perspectivas. A essência nacional em seus modelos através dos títulos, caráter e utilização de características melódicas e rítmicas da música popular brasileira: Choro, Acalanto e Samba. A modernidade se revela no uso de uma linguagem harmônica contemporânea em sua composição.

IV.1.2 O Choro

Derivado de danças européias, especialmente a polca, e adaptado à atmosfera brasileira, o choro teve sua origem no Rio de Janeiro no século XIX, inicialmente não como um gênero, mas como um conjunto instrumental e um jeito brasileiro de se tocar a música européia da época.

Existem controvérsias entre os pesquisadores quanto à origem da palavra “choro”.

O folclorista Luis da Câmara Cascudo liga sua origem à palavra africana *xolo*, que era um tipo de baile que reunia os escravos negros nas fazendas, e que por confusão com a parônima portuguesa passou a ser usada como *xoro*, e posteriormente grafada com *ch*.

José Ramos Tinhorão defende a tese de que sua origem esteja ligada à melancolia e a maneira chorosa com que executavam certos ritmos importados da Europa.

Ary Vasconcelos diz: “A palavra choro deriva de “chormeleiros”, corporação de músicos que teve atuação importante no período colonial brasileiro. Os chormeleiros não executavam apenas a charamela, mas outros instrumentos de sopro. Para o povo, naturalmente, qualquer conjunto instrumental deveria ser sempre os chormeleiros, expressão que acabou sendo encurtada para os choros”.¹⁶⁴

Henrique Cazes argumenta não acreditar em origens rurais para um fenômeno tipicamente urbano como o Choro, não vendo também como as charamelas pudessem influenciar algo que ocorreu tanto tempo depois. Sendo assim diz acreditar que a palavra Choro é uma decorrência da maneira chorosa de frasar, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que “amolecia” as polcas. Conclui dizendo que o que fez com que a palavra “pegasse” foi o fato de traduzir com precisão a maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época abrasilavam as danças européias.¹⁶⁵

Não se pode fixar uma data ou uma obra que defina com precisão sua data de início. No entanto, o nome de Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880) é sempre citado como um dos criadores, ou pelo menos um dos principais colaboradores para o surgimento do choro. Ele foi um dos mais conhecidos dentre os primeiros líderes de conjuntos de choro. É autor de representativo número de obras desse gênero, dentre elas *Perigosa* e *Flor amorosa*, polcas-

¹⁶⁴ Vasconcelos, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira na “*Belle Époque*”. Rio de Janeiro: Livraria Sant’ Anna Ltda. Editora Distribuidora, 1977. p.14

¹⁶⁵ Cazes, Henrique. Choro – Do Quintal ao Municipal, São Paulo, Coleção Todos os Cantos, Ed. 34, 3ª Edição - 2005 p.16-17.

choros já bem típicas.¹⁶⁶ Na partitura original de *Flor amorosa* encontra-se a designação “polca”.

Convém não perder de vista que, tratando-se a música popular de uma atividade espontânea, sem normas estabelecidas em congressos ou por decretos, a confluência de elementos de diversas procedências nem sempre implica, de imediato, na adoção de nomes adequados aos novos fatos, nem uma necessária homogeneidade do gênero resultante¹⁶⁷.

Ainda a esse respeito Bruno Kiefer cita um trecho de Adhemar Nóbrega:

“A feição peculiar com que esses conjuntos executavam seu repertório – fosse polca, Shottisch, tango, valsa, maxixe, etc. – com o tempo passou a chamar-se choro, denominação que mais tarde se restringiu ao gênero hoje conhecido como tal: uma peça em compasso binário, de movimento moderado para vivo, construída com figurações da polca e da shottish, mesclada à síncope afro-brasileira. Ainda hoje podem ser encontradas nas lojas de música coletâneas de Chiquinha Gonzaga, de Zequinha de Abreu e outros compositores, encerrando sob o título “Álbum de Choros” impresso nas capas, várias modalidades de música popular, inclusive valsas”.¹⁶⁸

Os conjuntos que executam os choros eram chamados “regionais”, e os músicos, compositores e instrumentistas chamados de “chorões”. Já nas primeiras décadas deste século (século XX), as polcas, xótis, tangos e havaneiras passaram a ser designadas simplesmente choros, denominação para qualquer produção musical dos compositores chorões.¹⁶⁹

A composição instrumental desses primeiros conjuntos de choro, resumia-se à princípio apenas a três instrumentos: a flauta que fazia o solo, o violão que fazia o acompanhamento, como se fosse um contrabaixo, a que os chorões chamavam “baixaria”, e o cavaquinho responsável pelo acompanhamento

¹⁶⁶ Kiefer, Bruno. *Música e Dança Popular – sua influência na música erudita*, Editora Movimento, Porto Alegre, 1979, 2ª edição. p.25

¹⁶⁷ Idem. p. 42.

¹⁶⁸ Ibidem, p.24

¹⁶⁹ *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*. Art Editora, São Paulo, 2ª edição, 1998. p.200

harmônico. Posteriormente foram incorporados também o violão de sete cordas, o pandeiro, o bandolim e outros instrumentos de solo como o clarinete, além de instrumentos que faziam o contraponto como o bombardino, trombone e um instrumento hoje em desuso o oficleide (um instrumento de sopro da família dos metais).

Segundo Henrique Cazes¹⁷⁰, o choro foi primeiro uma maneira de tocar passando na década de 1910 a ser uma estrutura musical definida. O Choro como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. A obediência à forma rondó (em que sempre se retorna à primeira parte) aos poucos foi flexibilizada. Os choros *Lamento* e *Carinhoso* de Pixinguinha foram duramente criticados pelo fato de ambos terem sido feitos em duas partes e se diferenciarem da estrutura habitual da época. “Havia um compromisso muito rígido em se criar choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido há muito tempo como forma rondó”.¹⁷¹

Em sua trajetória, o choro nascido nas mãos de músicos amadores nos subúrbios cariocas chegou às mãos de compositores que o incorporaram à sua obra dando-lhe uma linguagem harmônica mais elaborada, um virtuosismo instrumental mais consistente e mais diversificado de sua origem instrumental.

No *Modernismo*, o choro teve ampla repercussão. O terreno já fora preparado, na música erudita, por Ernesto Nazareth.¹⁷²

Podemos citar dentre outros, a importante série de Choros de Villa-Lobos, o Choro Torturado para piano, os Choros para violino e orquestra, clarinete e orquestra, e piano e orquestra de Camargo Guarnieri¹⁷³, e vários choros de

¹⁷⁰ Cazes, Henrique. Choro – Do Quintal ao Municipal, São Paulo, Coleção Todos os Cantos, Ed. 34, 3ª Edição – 2005. p.19.

¹⁷¹ Idem, p.70

¹⁷² Kiefer, Bruno. Música e Dança Popular – sua influência na música erudita, Editora Movimento, Porto Alegre, 1979, 2ª edição. , 1979, p.26

¹⁷³ Idem, p.27

Radamés Gnatattali, compositor que transcendeu o preconceito do distanciamento entre a música erudita e a popular.

Em fins de 1956, Radamés Gnattali teve a idéia de escrever uma suíte para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas, que se transformou, além de uma de suas obras mais conhecidas, em um divisor de águas na história do Choro.

A Suíte Retratos foi arquitetada para homenagear quatro compositores que Radamés considerava os pilares fundamentais da música brasileira. A partir de uma obra de cada compositor homenageado, foi composto cada um dos quatro movimentos da suíte.¹⁷⁴

IV.1.3 Acalanto

O acalanto ou cantiga de ninar originalmente era uma espécie de melodia dolente, geralmente cantada pelas babás para adormecer as crianças. É equivalente à palavra francesa *berceuse*, da inglesa *lullaby*, da espanhola *cancion de cuna*, e da alemã *wiegesang* ou *wigenlied*. Como composição já estruturada conserva o caráter tranquilo, com uma melodia terna e simples acompanhada quase sempre sobre um ritmo que dá idéia do suave balanço do berço.

Os acalantos são canções de ninar de caráter nacional na estrutura melódica e nos textos, embora muitos estudiosos lhes atribuam também origem portuguesa. É que nos textos por vezes se intercalam quadras igualmente usadas naquele país. De melodia simples, com uma forma de canto bastante rudimentar, os acalantos podem apresentar letra onomatopaica, proporcionando a necessária monotonia para adormecer a criança.¹⁷⁵

Como peça vocal, é encontrada na música folclórica de todos os países e na música erudita de todos os períodos, sendo talvez a mais conhecida a célebre *Wiegenlied* de Brahms op. 49 nº4. Nos séculos XIX e XX o gênero começou a ser explorado também em peças instrumentais especialmente para piano. Podemos citar a célebre *Berceuse* de Chopin op. 57, e de nossos compositores

¹⁷⁴ Os compositores homenageados foram: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Cazes, Henrique. Choro – Do Quintal ao Municipal, São Paulo, Coleção Todos os Cantos, Ed. 34, 3ª Edição - 2005 p.127.

¹⁷⁵ Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica. Art Editora, São Paulo, 2ª edição, 1998, p. 150

brasileiros a *Berceuse* op.14 nº1 para piano e a *Berceuse* para violoncelo e piano de Henrique Oswald, *Berceuse da Boneca triste* de Lorenzo Fernandez, *Berceuse* para piano (1917) de Luciano Gallet.

A palavra acalanto foi utilizada pela primeira vez, referindo-se a uma composição musical por Luciano Gallet¹⁷⁶. Sua *Suíte sobre temas Negro-Brasileiros* (1929) para piano, flauta, clarinete e fagote apresenta essa denominação em uma de suas peças: Macumba, Acalanto e Jongo. O acalanto aparece como peça independente ou integrando peças maiores como é o caso desta obra citada e de outras suítes brasileiras. Nelas são encontradas tanto canções folclóricas tradicionais harmonizadas no estilo erudito como temas próprios dos compositores que conservam as características originais das canções de ninar.

IV.1.4 Samba

O samba é uma das principais manifestações musicais de raízes africanas surgida no Brasil. A maior parte dos escravos negros no Brasil era originária do Congo ou de Angola sendo que, entre os especialistas, é praticamente consensual que a palavra tenha sua origem no vocábulo *semba* que significa umbigada¹⁷⁷ no dialeto quimbundo de Luanda.

O nome teve vulgarização lenta, só aparecendo em música impressa em 1917.¹⁷⁸

O samba provavelmente surgiu na Bahia, primeiramente nas casas das “Tias” baianas, cantadeiras, festeiras, quituteiras e mães de santo. No reduto das “Tias”, o povo mais humilde se reunia em grandes festas, principalmente os negros. As primeiras sessões de samba, ou seja, danças de negros, sagradas

¹⁷⁶ Oneyda Alvarenga, “Comentários a alguns cantos e danças do Brasil”, Revista do Arquivo Municipal, LXXX, 209, São Paulo.

¹⁷⁷ A umbigada é um passo de dança no qual o dançarino dá uma pancada com o umbigo, efetivada ou simulada no parceiro.

¹⁷⁸ Barros, Armando Carvalho de. A Música. Companhia Editora Americana, 2ª edição 1974, verbete 1071.

ou profanas, que ali aconteciam, aos poucos foram tomando forma autônoma, distinguindo-se das danças africanas originais, guardando até hoje toda uma batida e ritmos próprios. Uma das mais famosas baianas festeiras foi *Tia Ciata* (Hilária Batista de Almeida, 1854-1924). Na casa de Tia Ciata onde se reuniam os astros da música popular da época, foi criado o primeiro samba gravado em disco, o samba *Pelo telefone* (1917), de *Ernesto dos Santos* (*Donga* 1889-1974) que o registrou na Biblioteca Nacional a 27/11/1916,¹⁷⁹ e do jornalista *Mauro de Almeida* (1882-1956).¹⁸⁰

Em meados do século XIX, a população negra no Rio de Janeiro representava um enorme contingente devido à afluência de escravos para trabalharem nas plantações de café do vale do Paraíba. A cidade constituiu-se como um espaço de identidade da cultura afro-descendente, local propício para que o samba ganhasse novos contornos, de forma tal que como um gênero musical desponta no início do século XX: ‘o samba urbano cresce no asfalto carioca com os genes baianos’¹⁸¹.

O gênero musical samba nasceu, portanto, como muitos outros gêneros musicais a partir de uma dança. Do processo de urbanização sofrido em fins do século XIX e início do século XX conservou como traços característicos a marcação binária e o ritmo sincopado. Sempre conduzido por diversos tipos de batuque, o samba assumiu características próprias em cada estado, não só pela diversidade étnica dos escravos, como pela peculiaridade da região em que foram assentados. Ao longo dos anos, ele tem se mostrado com enorme diversidade mas mantém-se, apesar das formas distintas de execução, sempre identificável: samba de breque, samba enredo (“ilustração poético-melódica do

¹⁷⁹ Enciclopédia de Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica. Art Editora, São Paulo, 2ª edição, 1998, p.248

¹⁸⁰ A autoria reivindicada por Donga geraria polêmica, uma vez que naquele tempo, a composição era feita em conjunto com outros músicos. Esta polêmica é relatada em: Vasconcelos, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira na “*Belle Époque*”. Rio de Janeiro: Livraria Sant’ Anna Ltda. Editora Distribuidora, 1977. p. 26

¹⁸¹ Diniz, André. Almanaque do Samba, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2006, p. 26.

tema que a escola de samba desenvolve durante o desfile”¹⁸²), samba choro, samba de partido alto, samba exaltação e também formas híbridas como o samba canção surgida no Rio de Janeiro na década de 20, com influência do bolero mexicano e da balada americana (blues) de caráter romântico e ritmo mais lento. Mais recentemente, o samba em sua evolução sofreu influências do Jazz na década de 60 (Bossa Nova com compositores como João Gilberto e Tom Jobim) e, na década de 80, o samba-pagode difundido nas periferias dos centros urbanos do Brasil.

Como já foi mencionado anteriormente, a abordagem erudita de um gênero popular envolve transformações não só na sua linguagem mas também em sua razão estética. Os gêneros populares quando utilizados na música erudita perdem na maior parte das vezes sua destinação dançante, tornando-se danças estilizadas. Na música erudita, coube a Alexandre Lévy (1864-1892) a iniciativa pioneira de aproveitamento das características rítmicas do samba em sua peça orquestral *Suite Brasileira* (1890), cujo quarto movimento¹⁸³ é um Samba. A terceira peça da *Suíte Brasileira* de Sergio Magnani, *Samba*, conserva as características da marcação binária e o ritmo sincopado da dança de origem com um virtuosismo não característico que o transforma em peça musical de concerto.

IV.2.1 Choro

a) aspectos estruturais

Depois de identificados, os temas e seções do Choro podemos apontá-los dentro de uma estrutura ternária, A B A', cada uma das quais também tripartidas.

¹⁸² Diniz, André. Almanaque do Samba, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, Edição 2006 p. 88.

¹⁸³ “O Samba divulgou-se bastante graças a uma redução para piano feita por Luiz Levy”. Kiefer, Bruno. História da Música Brasileira. Porto Alegre, Editora Movimento, 1977. p.110

PARTES	COMPASSOS	SEÇÕES	OBSERVAÇÕES
Introdução	1-2		Caráter rítmico
A	3-19 (2 ^o T)	1 ^a) 3-8	Caráter gracioso
		2 ^a) 9-12	Caráter mais enérgico
		3 ^a) 13-19 (2 ^o T)	Reprise da 1 ^a com pequenas modificações nos compassos 15 e 16
B	19 (3 ^o T) - 42	1 ^a) 19 (3 ^o T)-31 (1 ^o T)	Caráter contrastante, onde desenvolve um tema de caráter mais lírico.
		2 ^a) 31 (3 ^o T) – 35 (1 ^o T)	Caráter rítmico incisivo podendo ser considerada uma transição entre a 1 ^a e 3 ^a seções
		3 ^a) 35 (3 ^o T) - 42	Retorno ao caráter lírico
A'	43-54	1 ^a) 43-48	Caráter gracioso
		2 ^a) 49-52	Caráter mais enérgico
		3 ^a) 53-54	Reduzida, com apenas dois compassos
Coda	55 até o fim	Coda	Inicia citando os dois compassos da introdução com pequenas modificações rítmicas, utilizando depois fragmentos do tema da 1 ^a seção de A, em registros mais agudos.

b) aspectos pianísticos e interpretativos

Como a maioria das músicas do século XX, a partitura é bem detalhada quanto à dinâmica e articulações e a imaginação do intérprete deve se direcionar então na busca da melhor forma de realizá-las.

Em relação ao andamento, a indicação *Vivace* no início da peça, a meu ver, sugere mais indicação de caráter do que propriamente um andamento muito rápido. O próprio tipo de escrita com a grande quantidade de indicações de diferentes articulações e acentuações, assim como a seção central com um caráter lírico e *cantabile*, sem nenhuma indicação de mudança de andamento, nos conduziu a esta conclusão.

O uso do pedal nesta primeira peça da Suíte deve ser bastante restrito limitando-se a apoios em determinadas acentuações.

Nos dois compassos introdutórios sua utilização poderá ser feita desde que não interfira na sua clareza rítmica e harmônica.



Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 1-2.

A escolha do tipo de toque a ser usado é fundamental para um bom resultado estético e técnico visto as diversas indicações de *staccato* e *non legato*. Para a 1ª seção da Parte A do “Choro”, que tem um caráter leve e gracioso, optei pelo toque de pulso para realizar o *non legato* indicado. (compassos 3 a 8 e similares).

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 3-8.

A 2ª seção da parte A, (compassos 9 a 12), onde existe a indicação de *staccato* para a mão esquerda, a opção foi pela utilização do *staccato* de antebraço visto o seu caráter mais enérgico. Neste trecho o uso do pedal é praticamente dispensável.

The image shows a musical score for Magnani's 'Suíte Brasileira, Choro', measures 9-12. The score is in G major and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 9-10) features a forte (f) dynamic and a staccato marking for the left hand. The second system (measures 11-12) features a dim. e cedendo marking. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 9-12.

A seção B tem um caráter contrastante com a seção A, apresentando-se mais lírica e levando-nos a imaginar uma flauta executando a linha superior em contracanto com uma clarineta sendo acompanhadas pelo violão. Nesta seção, os contrastes de articulação devem ser precisos mostrando claramente a voz superior bem cantada e sempre em *legato*, contrastando com o motivo em *staccato* da mão esquerda. No longo trecho que se inicia no compasso 20, existe a indicação *staccato, como violão*, e a meu ver, a utilização do *staccato* de dedos seria a melhor forma de se obter este efeito. O pedal deve limitar-se a apoiar as mínimas do 1º e 3º tempos enquanto as semicolcheias devem soar claras como no instrumento a que se refere o compositor.

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 19-24.

No compasso 26, sugerimos que a indicação de *sostenuto* se estenda até os dois primeiros tempos do compasso seguinte, retornando ao Tempo I somente no terceiro tempo deste compasso.

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 26-27.

No segundo tempo do compasso 31 acontece uma súbita mudança do caráter lírico para um caráter mais incisivo que dura até o compasso 32. Nestes dois compassos a indicação de *deciso* seria esclarecedora. O diminuendo indicado deve ser feito de forma bem gradativa e nos compassos seguintes (33, 34 e dois primeiros tempos do compasso 35) o caráter *deciso* vai cedendo lugar à calma e graciosidade obtida não só através do diminuendo, mas especialmente através do *staccato leggero* da mão esquerda. Para este toque utilizo o *staccato* de dedos.

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 30-35.

O tema lírico retorna no terceiro tempo do compasso 35, desta vez iniciando-se em Mi maior (dominante da dominante) voltando logo à dominante, Lá maior. O *sostenuto* assinalado no compasso 26 poderá ser, por analogia, aplicado ao final do compasso 38 estendendo-se aos dois primeiros tempos do compasso 39 com o retorno ao Tempo I no terceiro tempo deste mesmo compasso, quando se inicia uma repetição integral dos compassos 28-30.

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 34-39.

No final desta parte central B, apesar de não assinalado considero apropriado um pequeno *rallentando* no compasso 42, que prepara o retorno ao primeiro tema da parte A'.

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 42-43.

A repetição em A' é praticamente integral, interrompendo-se apenas no compasso 55 quando se inicia uma pequena *Coda* que utiliza os dois compassos introdutórios com ligeira modificação rítmica seguidos dos dois primeiros compassos do primeiro tema da parte A, também com pequena modificação harmônica. Conclui utilizando fragmentos deste tema em registros mais agudos, dando a ele uma finalização vigorosa e brilhante.

The image shows a musical score for a piece titled 'Choro' by Magnani, from the 'Suíte Brasileira'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music, numbered 53, 56, and 59. The first system (measures 53-55) is marked 'a Tempo' and 'p' (piano). The second system (measures 56-58) is marked 'pp' (pianissimo) and 'non legato, come prima'. The third system (measures 59-61) is marked 'PPP' (pianississimo) and 'f' (forte), ending with a powerful and brilliant finalization marked 'ff' (fortissimo) and 'sfz' (sforzando).

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 53-61.

c) aspectos editoriais

Não existe qualquer indicação de dedilhado no manuscrito original. Isto me motivou a inserir algumas sugestões em todas as peças da Suíte. De modo similar, apesar de a escrita ser extremamente detalhada, algumas dúvidas em relação a notas e acidentes surgiram, fato este comum em manuscritos. O compositor, apesar de meticuloso em sua escrita, assinala inúmeros “acidentes de cortesia”, isto é, acidentes teoricamente dispensáveis de acordo com a

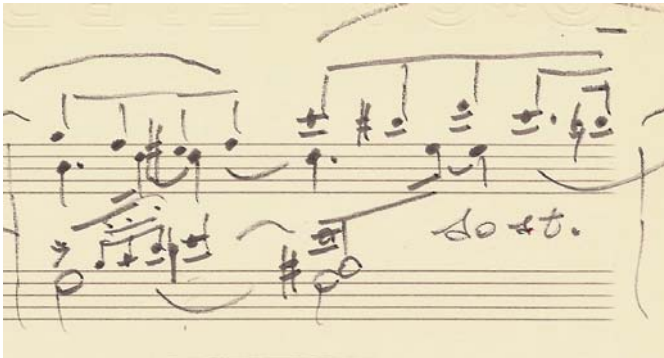
armadura de clave. Alguns destes acidentes foram conservados (assinalados entre parênteses), e outros julgados não serem passíveis de equívoco foram excluídos. Os compassos 9, 10 e 11 impressos abaixo podem exemplificar esse procedimento. Também nos compassos 9 e 11, o staccato colocado nas últimas semicolcheias do 1º e do 3º tempos, ligadas às primeiras colcheias do 2º e 4º tempo respectivamente foi suprimido por não ser passível de realização. O mesmo acontece no compasso 10, porém só na semicolcheia ligada ao 2º tempo. Para os compassos 50, 51 e 52, que são idênticos, a mesma escrita foi conservada.



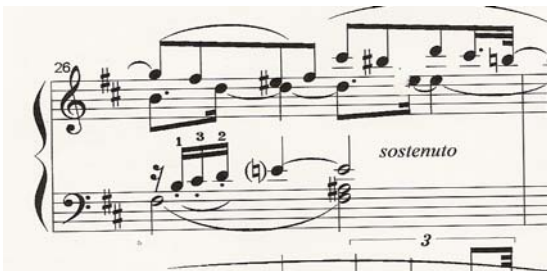
Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 9-12, manuscrito.

Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compassos 9-12, versão editada.

No compasso 26, o acidente colocado no Mi do segundo tempo na mão esquerda não é muito claro, mas a meu ver trata-se de um bequadro, colocado justamente para não gerar dúvidas uma vez que neste mesmo tempo a voz superior tem assinalado um sustenido. Outro motivo que leva a crer que seja um bequadro é a semelhança de sua escrita no manuscrito original com o sinal que aparece no compasso 37 no Mi do quarto tempo na mão esquerda o qual não deixa dúvida de se configurar como um bequadro, pois aparece imediatamente após um Mi sustenido.



Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 26, manuscrito.



Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 26, versão editada.



Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 37, manuscrito.

No compasso 38, a última semicolcheia do terceiro tempo tem sua escrita imprecisa, mas optei por adotar a nota Sol por considerar que a maior parte da figura se encontra no quarto espaço da pauta.



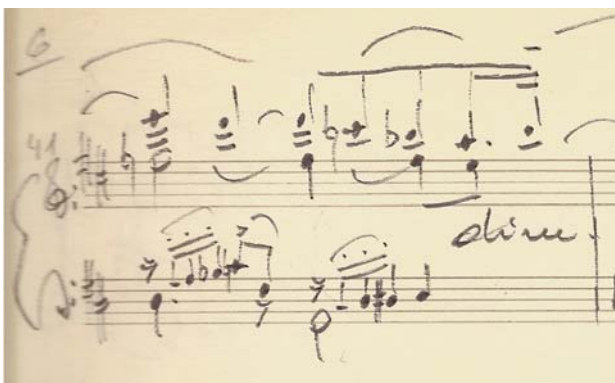
Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 38, manuscrito

Em compassos idênticos onde aparecem diferentes alterações como no caso dos compassos 29 e 41, optei por adotar a primeira versão.



Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 29, manuscrito

Assim sendo, no compasso 41, dada a ausência de qualquer indicação de acidente no Dó (segunda semicolcheia do terceiro tempo na mão esquerda) foi inserido um bequadro por se tratar de repetição integral do compasso 29 onde existe a indicação deste acidente.



Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 41, manuscrito

Fato semelhante ocorre nos compassos 6 e 46. No compasso 6, na terceira semicolcheia do quarto tempo está assinalado um sustenido no Dó. No compasso 46 encontramos um bequadro que parece ter sido assinalado sobre um outro acidente possivelmente o sustenido, tal como aparece no 6º compasso. Sendo este compasso uma repetição do sexto compasso, optei por conservar os dois compassos idênticos, ou seja, com o sustenido tal como aparece na primeira vez.

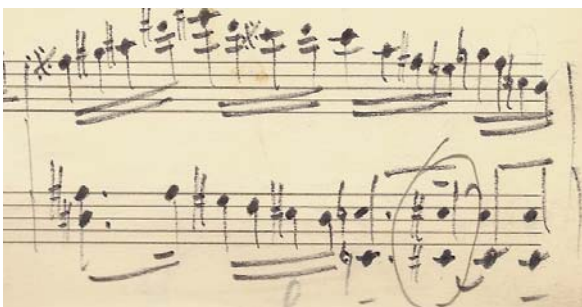


Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 06, manuscrito



Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 46, manuscrito

O lapso pode ter acontecido porque no compasso 16, em passagem semelhante este Dó aparece com o bequadro. O compasso 16, porém, não é uma repetição integral dos compassos citados acima, apresentando neste trecho uma modificação também nos baixos.



Magnani, Suíte Brasileira, Choro, compasso 16, manuscrito

IV.2 2 Acalanto

a) aspectos estruturais

Essa peça tem uma forma ternária bem simples: A B A'. A novidade é o uso da bitonalidade na seção central.

PARTES	Introdução	A	B	A'
COMPASSOS	1-3	4-15	16-22	23 até o fim
OBSERVAÇÕES	O baixo introduz o caráter dolente da cantiga de ninar		Faz uso da bitonalidade	Alterações melódicas e harmônicas a partir do compasso 27

b) aspectos pianísticos e interpretativos

Apesar da sofisticada linguagem harmônica e contrapontística utilizada pelo compositor, sua melodia conserva as características de ternura e simplicidade que constituem a essência do Acalanto.

Em relação ao andamento (*Andante quasi lento*), a indicação do compositor é clara e seu caráter calmo e tranqüilo é facilmente correlacionado com o título e com a expectativa de uma cantiga de ninar.

Em oposição à primeira peça da Suíte onde o uso do pedal é mais restrito, nessa, ele se torna imprescindível, deve, porém ser usado de forma que permita a clareza de todos os contornos melódicos e harmônicos. Apesar da indicação de *non legato* para a mão esquerda, o uso do pedal em cada nota nos primeiros três compassos é recomendável para que com a liberação dos harmônicos o som se torne mais cheio e a seqüência melódica menos fragmentada.



Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compassos 1-3.

Em relação à dinâmica, a indicação de *cantando* para a voz superior não deve deixar passar sem a devida atenção os acentos indicados nas vozes intermediárias. (Compassos 4, 5 e similares)

Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compassos 4-5.

No compasso 11, a indicação *poco piú* refere-se ao andamento e deve ser interpretada como *poco piú mosso*, uma vez que a indicação da dinâmica é explícita. Entendemos que esta indicação agógica estenda-se até o compasso 15, quando conclui a parte A, porém, é recomendável um pequeno *ritenuto* nas duas últimas colcheias deste compasso para uma melhor preparação para a retomada do Tempo I, na parte central que se inicia no compasso seguinte. O compositor não menciona a retomada do Tempo I neste compasso (compasso 16), mas esta nos parece justificável devido a indicação do caráter *calmo e uguale*, mais condizente com o Tempo I do que com o anterior *Piu mosso*. O compositor só tornará a mencionar uma indicação de andamento no compasso 30.

The image shows a musical score for Magnani's Suite Brasileira, Acalanto, measures 11-16. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measures 11-15 are marked "Poco piu" and "mf espressivo". Measure 16 is marked "Calmo e uguale" and "pp". The score shows a transition from a blocky texture to a more melodic and flowing texture.

Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compassos 11-16.

The image shows a musical score for Magnani's Suite Brasileira, Acalanto, measures 29-30. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 29 is marked "pp" and "dim.". Measure 30 is marked "Lento" and "ppp". The score shows a transition from a melodic line to a more blocky texture.

Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 29-30

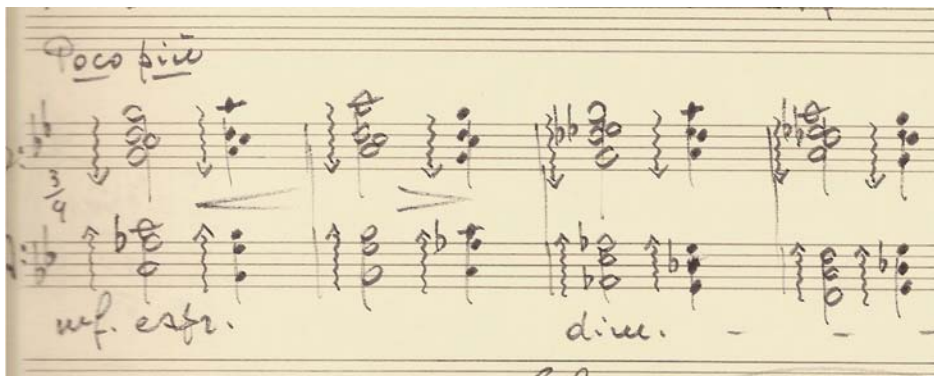
Na parte central (B) onde é usada a bitonalidade, a voz do baixo continua a apresentar um desenho rítmico que evoca o “suave balanço do berço”, e o legato indicado deve ser bastante enfatizado, em oposição à diversificada articulação assinalada na parte A. Nessa passagem, para se obter um legato mais eficiente, sugiro o uso de um dedilhado com freqüentes “mudanças-mudas”, tanto para a mão direita quanto para a esquerda.

Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compassos 16-18.

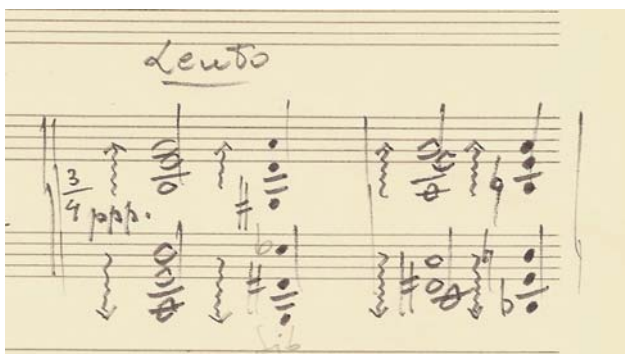
No compasso 22 que finaliza a parte B é aconselhável um pequeno *ritardando* para uma melhor preparação na retomada do tema inicial em A' (compasso 23), que é uma repetição com pequenas alterações melódicas, harmônicas e rítmicas de A.

Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compassos 21-24.

Ressaltamos que nos compassos 30 e 31, semelhantes aos compassos 11 a 14, o compositor sugere diferentes sonoridades, andamentos e direcionamento dos acordes.



Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compassos 11-14, manuscrito.



Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compassos 30-31, manuscrito

No compasso 32, semelhante ao 15^o, permanece a sugestão do ritenuto para as duas últimas colcheias, e no compasso 33 sugiro que o acorde arpejado da mão esquerda seja executado lentamente, antecipando-se as duas notas mais graves, isto é, o Si bemol, nota mais aguda do acorde será tocado junto com a primeira nota da mão direita.



Magnani. Suíte Brasileira, Acalanto, compassos 32-33.

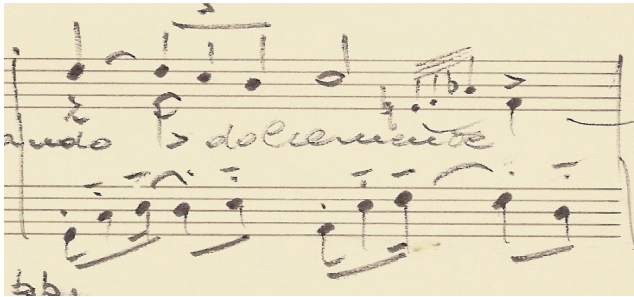
c) aspectos editoriais

Em relação a aspectos editoriais, notamos que nos primeiros cinco compassos, todas as notas do baixo apresentam uma indicação de articulação, *staccato* ou o sinal de *tenuta*, com exceção das quiálteras do 2º tempo do terceiro compasso. Considerei mais coerente assinalá-las com o sinal de *tenuta*, tal como as quiálteras do 1º e 2º compassos.

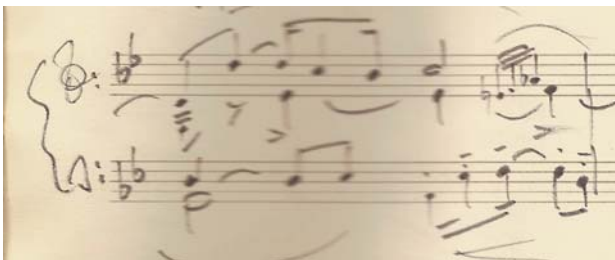
Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 1-4, manuscrito.

Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 1-4, versão editada.

As dúvidas quanto a alguns acidentes aparecem, sobretudo, nos compassos similares. Comparando nesta mesma peça motivos que aparecem mais de uma vez, pudemos observar que, como já constatamos antes, o compositor quando julga necessário assinala também “acidentes de cortesia” em lugares que poderiam suscitar dúvidas. Nos compassos 4 e 23 o Lá, última nota do grupo de três apogiaturas que antecedem o quarto tempo dos compassos, têm assinalado a indicação de bemol.

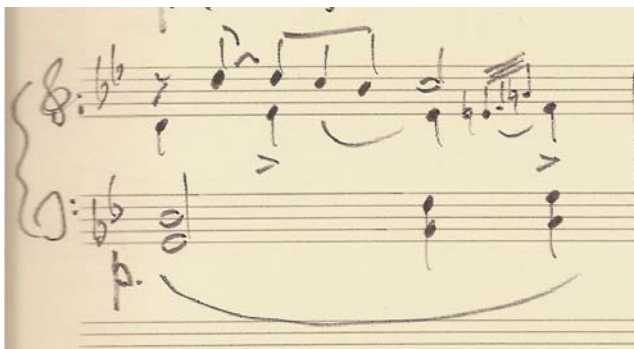


Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 4, manuscrito



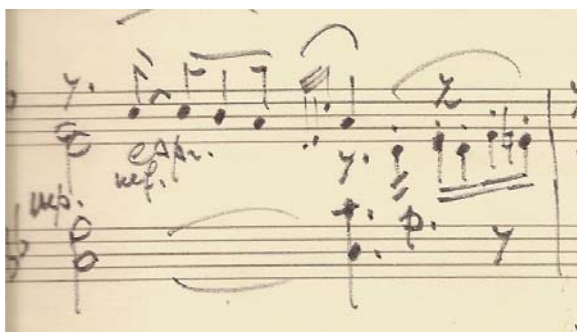
Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 23, manuscrito

Já no compasso 27, neste mesmo desenho, a nota Lá aparece com a indicação de bequadro, apesar de não ser necessária devido à armadura de clave. O desenho é o mesmo, mas existem alterações melódicas e harmônicas. Este acidente, portanto, é uma “cortesia” que foi conservada para não gerar equívoco.

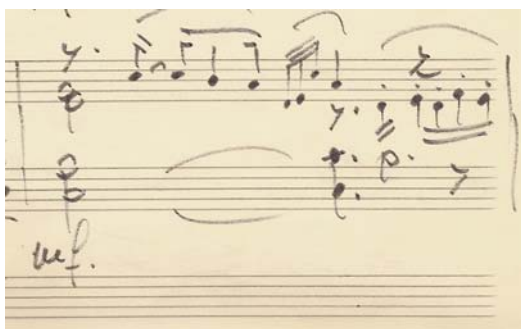


Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 27, manuscrito

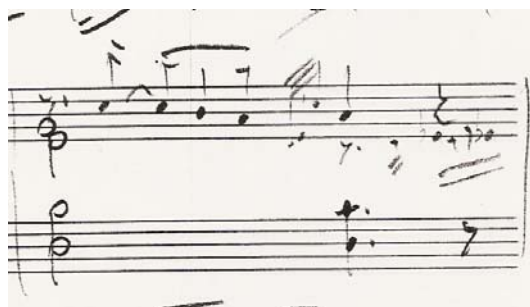
No compasso 7 está assinalado um bequadro para o Mi, última semicolcheia do compasso, enquanto no compasso 26 que é idêntico, este acidente não aparece. Consultando o rascunho verificamos que o bemol do compasso 26, apesar de desnecessário, pois faz parte da armadura de clave, foi assinalado, para evitar equívocos em razão da semelhança dos compassos.



Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 7, manuscrito.



Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 26, manuscrito.

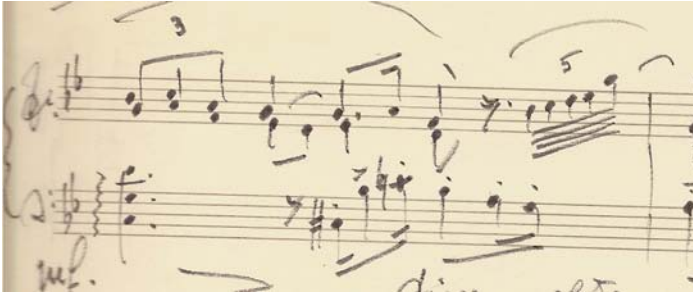


Compasso 26 (rascunho)



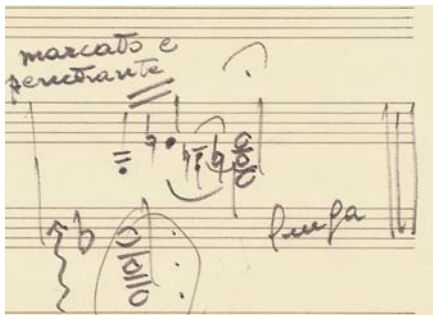
Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 26, versão editada.

No compasso 9 o ponto de aumento colocado na pausa de semicolcheia na segunda metade do quarto tempo foi suprimido por não ser necessário.

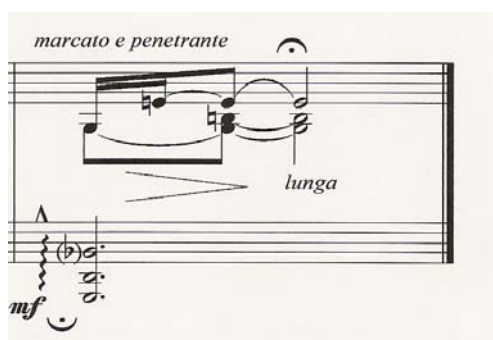


Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 9, manuscrito

O último compasso do Acalanto apresenta uma divisão rítmica não muito clara. A voz intermediária e o baixo apresentam os regulares três tempos do compasso, enquanto na voz superior falta meio tempo. Optei então pela seguinte resolução.



Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 33, manuscrito.



Magnani, Suíte Brasileira, Acalanto, compasso 33, versão editada.

IV. 2.3 Samba

a) aspectos estruturais

A terceira peça da *Suíte Brasileira* tem também a estrutura ternária A B A', com *coda*, sendo as partes A e A' divididas em duas secções.

PARTES	COMPASSOS	SEÇÕES	OBSERVAÇÕES
A	1-20	1ª) 1-8	Constituída de dois períodos: 1º) 1-4 2º) 5-8
		Transição 9-12	
		2ª) 13-20	Apresenta progressões nas estruturas apresentadas.
B	21-32		Baseada sempre no mesmo impulso rítmico.
A'	33-44	1ª) 33-36	Constituída apenas de um período, apresentando pequenas modificações nos compassos 35 e 36.
		2ª) 37-44	A partir do compasso 39 apresenta substanciais transformações.
CODA	45-49		Utiliza elemento melódico extraído da transição de A.

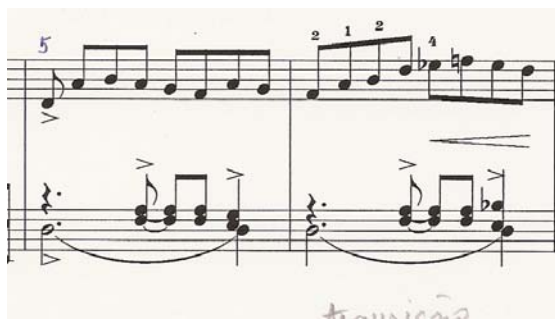
Comparando A com A' podemos observar:

O 1º período da 1ª seção de A representa-se na 1ª seção de A', a uma oitava acima e com modificações harmônicas nos compassos 35 e 36.

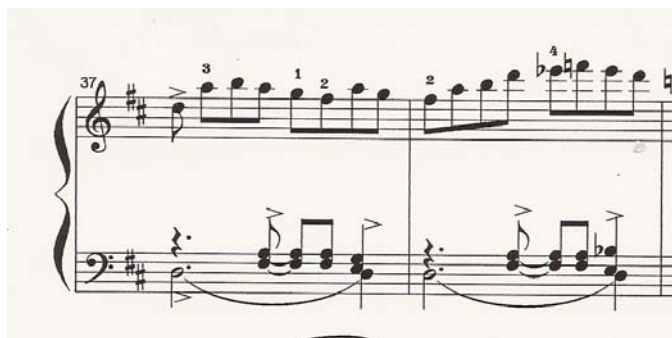
Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 1-4 (1º período da 1ª seção de A)

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 33-36 (representado 8ª acima)

Como já demonstrado no quadro acima, a 1ª seção de A' apresenta apenas um período. Foram suprimidos o 2º período e a transição. A criatividade do compositor se manifesta ao iniciar a 2ª seção justamente com os dois primeiros compassos do 2º período (compassos 5-6) que foram suprimidos na 1ª seção de A', apresentando-os 8ª acima.



Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 5-6 (do 2º período da 1ª seção de A)



Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 37-38 (início da 2ª seção de A')

Dando prosseguimento a esta seção, inicia no compasso 39 um desenvolvimento em forma de progressão, do motivo apresentado no último tempo do compasso 38 na voz superior, enquanto no baixo utiliza o motivo inicial dos compassos 3-4.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 39-44.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 3-4.

A parte B (compassos 21-32) é construída sempre sobre um mesmo padrão rítmico, sendo que nos três últimos compassos (30-32) a mínima que aparece no baixo, até o compasso 29, é substituída por um desenho rítmico sincopado.

21 *staccato*
f mf subito
molto marcato

25 *p subito*

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 21-28

29 *cresc.*
4/2

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 29-32

A *Coda* inicia-se no compasso 45 e utiliza elemento melódico extraído da transição na parte A (compassos 9-12), e no baixo um elemento rítmico semelhante ao usado no período de transição assim como na parte central B.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 9-12 (transição)

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 45-49 (*Coda*)

b) aspectos pianísticos e interpretativos

A colocação de um adjetivo ou outro termo literário ao lado da indicação de andamento na música do século XX é freqüente. Esse costume nos permite compreender melhor a intenção do compositor. Assim sendo, a indicação *Allegro giocoso* nesta terceira peça da *Suíte Brasileira*, nos proporciona uma idéia mais clara de seu caráter e andamento. A meu ver, esta peça deve ser executada com significativa ênfase mais ao seu caráter rítmico e *giocoso* do que ao seu aspecto virtuosístico. Sua detalhada escrita não nos permite equivocar em relação às suas diversas acentuações.

A indicação *quasi staccato* no início da peça, sugere algo próximo a um *non legato* e para tal interpretação, sugiro a utilização do pulso, pois devido ao andamento, tanto o *staccato* realizado com o antebraço não seria apropriado quanto o *staccato* de dedos não possibilitaria sonoridade com a vitalidade requerida pela dinâmica indicada pelo compositor.

O uso do pedal deverá ser bastante econômico como na primeira peça da Suíte, justamente para não interferir na realização precisa das acentuações e na realização rítmica. Assim, nos compassos 1-8 e similares, seu uso deve se restringir a pequenos apoios nas acentuações.

The image shows a musical score for a piece titled 'Samba' from the 'Suíte Brasileira' by Heitor Villa-Lobos. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked 'Allegro giocoso' and 'quasi staccato'. It features a piano accompaniment with a strong rhythmic pattern in the bass and a more melodic line in the treble. Dynamics range from 'f' to 'ff'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The bass line consists of a steady eighth-note pattern, while the treble line has a more complex, syncopated melody. The piece is characterized by its rhythmic drive and dynamic contrast.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 1-8.

Já nos compassos de 9-12, (transição) onde começa o fortíssimo, seu uso poderá ser mais farto. No entanto, no final do compasso 12, onde está assinalado *cedendo*, seu uso deve ser evitado para que as três colcheias marcadas com um *staccato* e um sinal de *tenuta* soem mais claras.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 9-12

O grande *crescendo* que começa no compasso 15 deve conduzir a uma finalização com a execução vigorosa das oitavas da mão esquerda nos compassos 19-20.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 13-20

Para a mudança de atmosfera requerida na parte central (B) que se inicia no segundo tempo do compasso 21, a indicação de *scherzando* poderia ser apropriada. Nesta parte a indicação *molto marcato* para o baixo não exclui a idéia da valorização também da mão direita observando-se as acentuações rítmicas indicadas. É aconselhável utilizar o pedal somente como apoio breve no primeiro e terceiro tempo, respeitando-se o *staccato* indicado para a mão direita.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 21-28

Nos compassos 30 a 32 a repetição do mesmo motivo, (embora com pequenas diferenças melódicas, e a aparição de um baixo sincopado) induz a torná-la mais evidente valorizando esta insistência. Uma sugestão adequada poderia ser a condução do *crescendo* assinalado a um *fortissimo* (não indicado no manuscrito original) e, logo no compasso seguinte na retomada do tema inicial, a volta ao *forte* indicado pelo compositor. Os apoios com o pedal poderão também ser um pouco mais longos. Um pequeno *ritenuto* no final do compasso 32 seria recomendável para uma melhor preparação deste recomeço.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 29-32

Sendo a 1ª seção de A' a reprise de A apresentada 8ª acima, naturalmente o mesmo tipo de toque (*staccato* de dedos) e a pouca pedalização serão empregados.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 33-36

Na 2ª secção a insistência do motivo melódico extraído do 2º tempo do compasso 38 poderá ser valorizada através de um *crescendo* que nos conduz à *Coda*. O pedal se restringirá a apoiar os primeiros tempos dos compassos.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 38-39

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 39-44.

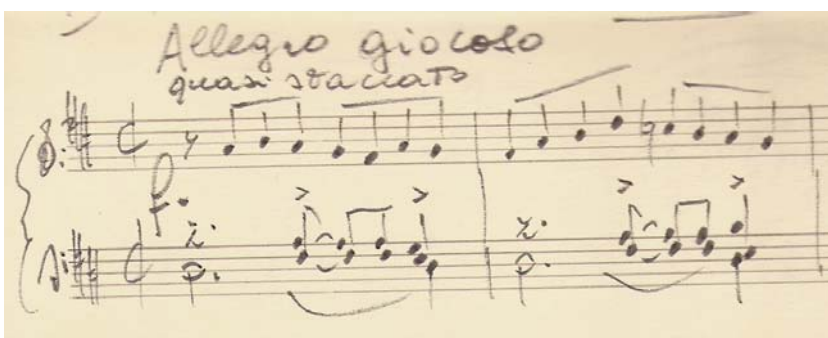
Na *Coda*, o uso do pedal poderá ser intensificado em adição às indicações de *accelerando* e *crescendo*, que conduzirão a uma finalização brilhante. O caráter estrepitoso indicado pelo compositor através do adjetivo *fragoroso* deverá ser enfatizado nos dois últimos compassos.

The image shows a musical score for the Coda of Magnani's Samba from the Brazilian Suite. It consists of five measures (45-49). The music is written for piano and features a driving, rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Presto' and the dynamics are 'f', 'ff', and 'fff', with the instruction 'fragoroso senza rallentare'. The piece ends with a double bar line and a final dynamic marking of 'sfz'.

Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 45-49 (Coda)

c) aspectos editoriais

A caligrafia do manuscrito dessa peça é bem clara não tendo suscitado dúvidas. No entanto, a ligadura existente no primeiro e segundo compassos, assim como no quinto e sexto e similares é imprecisa. Esta ligadura poderia se referir à voz do baixo, representando uma ligadura de união, ou às vozes intermediárias, indicando um legato.

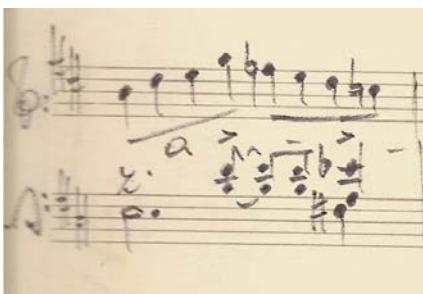


Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 1-2 manuscrito



Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 5-6, manuscrito

Ao examinar mais adiante os compassos 16 e 18, onde o desenho rítmico é semelhante, constatei a ausência desta ligadura. Se esta ligadura se referisse às vozes intermediárias, ela deveria também por analogia aparecer nestes compassos.



Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compasso 16, manuscrito



Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compasso 18, manuscrito

Concluí, portanto, que ela é uma ligadura de união referindo-se ao baixo, e não é empregada nesses compassos por serem as notas do baixo diferentes. A edição dos compassos 1-2, após a constatação, deixou clara esta questão.



Magnani, Suíte Brasileira, Samba, compassos 1-2

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em depoimento pessoal, Sergio Magnani afirma:

Tenho a sensação de não ter passado inutilmente, de ter deixado algo meu nos outros, e de ter cumprido afinal com a minha obrigação humana.¹⁸⁴

De tudo o que foi exposto sobre a vida e o trabalho realizado por ele no Brasil, especialmente em Minas Gerais, caberia outra afirmação de que não foi uma sensação, mas um fato concreto. Sua passagem pelas Gerais deixou raízes profundas: sábios ensinamentos transmitidos através de uma sólida cultura. Sua alma de artista, seu exemplo de disciplina, dinamismo e dedicação ao trabalho serão sempre reconhecidos e lembrados com saudade e carinho por todos os seus alunos, companheiros de trabalho, amigos e admiradores anônimos que tiveram a oportunidade de presenciar e conferir a notoriedade da bagagem cultural e artística de sua carismática personalidade.

Quando o Maestro Magnani chegou ao Brasil, segundo seu próprio relato, tinha inicialmente um espírito de aventura, de exploração e curiosidade de conhecer um outro mundo, um outro povo. Fascinava-o, o espaço geográfico, a cordialidade brasileira, o espírito novo, essa por assim dizer mocidade do Brasil. Este espírito de “aventura” cedeu lugar pouco a pouco a uma consideração sobre seu destino, e sua convicção de poder contribuir para a evolução do indivíduo e de sua sociedade. Assim, acabou por permanecer aqui até o final de seus dias.

Este italiano que se dizia ítalo-mineiro¹⁸⁵ afirmava que, apesar de tantos contratempos, seu amor pelos brasileiros não arrefeceu, e que, numa época em que podia optar entre voltar para a Itália ou ficar aqui, optou por ficar aqui onde tinha muito mais amigos.

¹⁸⁴ Soares, Helena Cheib. *A contribuição do Regente Magnani na História Musical Brasileira*. Monografia de Curso de Especialização, 1991. Depoimento pessoal de Sergio Magnani, anexado sem número de página.

¹⁸⁵ Relato de Magdala Costa na entrevista concedida em 29/10/2007

Quer dizer, existe esse afeto recíproco que faz com que eu não pense em voltar, em voltar definitivamente pra Itália¹⁸⁶.

Saiu de casa muito cedo para estudar, e estava fora de sua cidade natal há cinqüenta anos. Sua família era muito pequena, e, portanto tinha pouquíssimas relações na Itália. Seu pai era filho único e sua mãe tinha apenas um irmão, que só teve uma filha. Seu único irmão, Fausto, mais novo que ele teve também uma única filha. Seus únicos parentes vivos na Itália são uma prima, Gabriela, e a sobrinha Valentina.¹⁸⁷

Seu interesse pelo Brasil manifestou-se em todos os aspectos. Interessava-se pela política, educação, história, pela língua e pela literatura.

Minha primeira professora de português foi a minha empregada. Depois tive muitos professores no Mercado Municipal, nas várias lojas etc. porque a gente deve abrir os ouvidos nesse sentido, para assimilar o espírito de uma língua. E gostei do português, quer dizer, a língua me interessou, mesmo a língua literatura. Comecei a ler, naturalmente a literatura brasileira, portuguesa etc. a me entrosar com o espírito da terra, aproveitando todos os meus períodos de férias pra longas viagens ao Brasil. Eu conheço o Brasil de ponta a ponta. Só não conheço Fernando de Noronha e Rondônia. O resto do Brasil conheço todo. Naveguei o Amazonas de Manaus até Fortaleza, naveguei o São Francisco...¹⁸⁸

Então me interessei mesmo por conhecer o Brasil em todos os seus aspectos, que são extremamente interessantes, devido principalmente à imensidão do país, à diferença substancial que existe entre o homem do sul e o homem do norte e do nordeste. A cultura do sul, a cultura do norte e do nordeste, a cultura do centro etc..

Sua contribuição manifestada nos diversos aspectos descritos neste trabalho pautou-se sempre na intenção de transmitir uma formação cultural completa,

¹⁸⁶ Entrevistas registradas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da EMUFMG. 1990

¹⁸⁷ Entrevistas registradas no Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da EMUFMG. Na época desta entrevista seu irmão ainda era vivo.

¹⁸⁸ Idem. Em outra ocasião, nestas mesmas entrevistas narra alguns detalhes da viagem que fez na década de 50, navegando o Rio São Francisco subindo de Juazeiro à Pirapora no "velho vapor Washington Luiz".

seja através de suas aulas aos seus inúmeros alunos, seja na escolha do repertório de seus concertos, procurando mostrar obras que pudessem, além do prazer estético, acrescentar algo novo para o público. Não foram poucas as obras que ele apresentou em Belo Horizonte em primeira audição. Sua visão pedagógica era ampla o bastante para abranger o público que assistia a seus concertos em que, através de substantivas e habituais preleções antes de suas apresentações, conseguia cativar o público com sua incomum capacidade de síntese própria de quem domina a mais ampla gama de conhecimentos. As sementes lançadas pelo seu trabalho multiplicador, germinaram através dos inúmeros discípulos por ele formados como através de suas publicações e de seus numerosos artigos e textos escritos para jornais e revistas.

Sergio Magnani tinha consciência do seu valor, mas lidava com isto com absoluta naturalidade, sem nenhuma arrogância, inclusive afirmava que o natural é que as pessoas soubessem realizar com competência seu trabalho. Justificando a prontidão de suas respostas a qualquer indagação, fazia uma comparação com a consulta médica:

Imagina se alguém chegar a uma consulta médica, e o profissional disser: Volte daqui a dois meses que vou estudar o seu caso!¹⁸⁹

Apesar de não ter colocado a composição como prioridade, o Maestro Magnani, de acordo com seu próprio relato, fez suas experiências nas diversas linguagens e técnicas do século XX. Sua notoriedade e reconhecimento são mais comumente referenciados por suas atividades como pedagogo e musicólogo. O fato de que como compositor ele seja praticamente desconhecido, se deve em parte a ele mesmo: durante sua vida nunca demonstrou interesse ou empenho na divulgação ou publicação de sua obra, afirmando que “não valia a pena publicar tanta coisa quando não se tem uma coisa muito importante para se dizer”, demonstrando a severidade com que julgava suas próprias composições.

¹⁸⁹ Relato de Magdala Costa na entrevista concedida em 29/10/2007

Nenhuma de suas composições foi publicada, e a maior parte das que foram apresentadas em público, se restringiram à estréia não tendo apresentações posteriores. Como exemplo citamos o Ballet *Neblina de Ouro*, o *Sexteto* em homenagem a H.J.Koellreutter, a *Suíte Brasileira* e a *Invenção nº2 para piano*. A indagação se este desconhecimento de sua obra como compositor se deriva da falta de publicação que tornaria difícil seu acesso e divulgação, ou se a constatação da severidade com que Sergio Magnani julgava suas próprias composições fosse fruto apenas de sua modéstia e excesso de autocrítica, abre portas para nova investigação e para novas possibilidades de edição e execução de suas obras. Dentre as peças para piano a que essa autora teve acesso, a *Suíte Brasileira* e a brilhante *Toccata* em estilo neoclássico poderiam figurar com sucesso em qualquer programa de concerto.

Do seu livro *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*, publicado pela Editora UFMG, pelo contrário, sentia-se orgulhoso, manifestando este sentimento com freqüência. Considerava também o livro *História do Melodrama Italiano*, editado em Lisboa em 1971, um estudo bastante importante, assim como o ensaio crítico para a obra de Ferruccio Busoni, *Ensaio para uma nova estética da música*, escrito originalmente em alemão, do qual fez também a única tradução que existe em português.

O exemplo como ser humano íntegro e como profissional de soberba competência não poderá ser esquecido nem por aqueles que, privilegiadamente, usufruíram de sua convivência nem por aqueles que, indiretamente, o conheceram através de seus inúmeros discípulos.

Este trabalho não só presta uma homenagem a este insigne mestre, deixando registrados os mais relevantes fatos de sua trajetória profissional, principais dados biográficos e levantamento de sua obra, como também levanta questões para futuras investigações. Ele serve também para que a memória e a grandeza do trabalho desse homem sejam conhecidas e reverenciadas pelo legado deixado à cultura de nossa cidade, à formação de inúmeros musicistas e à disponibilidade de sua doação como ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BABBIE, Earl. *Métodos de Pesquisas de Survey*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MATTAR, Fauze Najib. *Pesquisa de marketing*. Edição compacta. São Paulo: Atlas, 1996.

SAMARA, Beatriz Santos; BARROS, José Carlos de. *Pesquisa de marketing: conceitos e metodologia*. São Paulo: Makron Books, 1997.

MAGNANI, Sergio. *Suíte Brasileira, manuscrito*, janeiro 1967.

MAGNANI, Sergio. *Acervo pessoal*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística, 2001.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na linguagem da música*. 2ª edição. Editora UFMG, 1996.

SOARES, Helena Cheib. *A contribuição do regente Magnani na História Musical Brasileira*. Monografia de Especialização. Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (UEMG), 1991.

REVISTA ACAIACA. Belo Horizonte. Junho, 1950.

REVISTA ACAIACA. Belo Horizonte. Novembro, 1952.

MATA - MACHADO, Bernardo Novais da. *Do Transitório ao Permanente; Teatro Francisco Nunes (1950-2000)*. Belo Horizonte:PBH, 2002.

SIMÃO, Wilson. *Bravo! Os Bastidores da Ópera*. Estado de Minas, 1992.

ANAIS do I Encontro de Pesquisa em Música; Mariana, Minas Gerais: Imprensa da UFMG, 1984.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Escola de Música da UFMG: um estudo histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Edição Luzazul Cultural: Santa Edwiges, 1993.

SMIGAY, Alfred Achim von. *Vinte anos de cultura numa cidade de 70 CA* (Catálogo comemorativo dos 20 anos da Cultura Artística de Minas Gerais), 1967.

O PALACIO DAS ARTES. Publicação sobre o histórico e construção do Teatro. Belo Horizonte, 1971.

REZENDE, Conceição. *Aspectos da Música Ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1971.

REVISTA DE MÚSICA LATINO AMERICANA. VOLUME 14 Nº 1, 1993.

ZAMACOIS, Joaquim. *Curso de Formas Musicales*. 5ª edição. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1982.

CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal. Coleção Todos os Cantos*. 3ª Edição. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2005.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na "Belle Époque"*. Rio de Janeiro: Livraria Sant' Anna, 1977.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: Sua influência na música erudita*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1979.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira – Dos primórdios ao século XX*. 3ª edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Enciclopédia de Música Brasileira; Popular, Erudita e Folclórica. 2ª edição. São Paulo: Art Editora, 1998.

BARROS, Armando Carvalho de. *A Música*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1974.

Dicionário Groves de Música. Edição Concisa. Jorge Zahar Editor, 1994.

OUTRAS FONTES

CURRICULUM VITAE. Elaborado por Sergio Magnani.

CURRICULUM DE ESTUDOS E ATIVIDADES. Elaborado por Sergio Magnani.

MAGNANI, Sergio. *Artigos diversos*, não publicados, escritos para rádios brasileiras e italianas.

MAGNANI, Sergio. *Artigos diversos*. Imprensa Italiana.

Gravação em vídeo de entrevista concedida por Sergio Magnani ao “Programa Falado” do canal 25 em 1988.

Entrevistas com Sergio Magnani, gravadas pelo Laboratório de Musicologia e Etnomusicologia da UFMG, coordenadas pelo professor Carlos Cater e disponibilizadas pela coordenadora em exercício professora Ana Claudia Assis.

.

Depoimentos, entrevistas e relatos de figuras do circuito musical de Belo Horizonte.

Arquivos e acervos de instituições onde Sergio Magnani atuou.

Programas de óperas e concertos.