

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em História

**“O CORO DO BRASIL”: O MADRIGAL RENASCENTISTA E O
CONTEXTO DE SEU PERCURSO (1956-1962)**

Arnon Sávio Reis de Oliveira

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura

Orientador: Prof. Dr. José Newton Coelho Meneses

Belo Horizonte

2015

981.511 Oliveira, Arnon Sávio Reis de
O48c "O coro do Brasil" [manuscrito] : o Madrigal Renascentista e o
2015 contexto de seu percurso (1956-1962) / Arnon Sávio Reis de
Oliveira. - 2015.
286 f. : il.
Orientador: José Newton Coelho Meneses.
Coorientadora: Ana Cláudia Assis.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Karabtchevsky, Isaac, 1934- 2. Madrigal Renascentista. 3.
História - Teses. 4. Música coral – Teses. 5. Belo Horizonte, (MG) –
História – Teses. I. Meneses, José Newton Coelho. II. Assis, Ana
Cláudia de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Arnon Sávio Reis de Oliveira** em **01 de julho de 2015** e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta (UFMG) - Presidente

Prof. Dr. Eduardo França Paiva (UFMG)

Profa. Dra. Ana Cláudia Assis (UFMG)

Prof. Dr. Fábio Henrique Viana (UEMG)

Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho (UFSJ)

Para Kátia...

*Para meu pai, Genival Augusto de Medeiros e Oliveira,
que sempre quis um filho Doutor.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me guia pelos caminhos da vida, que me ampara nos momentos difíceis e que me mostra a essência do aprendizado.

Ao Zé Newton (José Newton Coelho Meneses), meu grande orientador, pela paciência com um músico que almeja ser historiador, mas que num mar de dificuldades ainda se vê galgando degraus em direção a um conhecimento mais amplo.

À Ana Cláudia Assis, amiga e co-orientadora, essencial no princípio e no fim desse trabalho.

À Ana Cristina Pimenta, Don'Ana do meu sorriso, que com amor me suportou e me colocou nos trilhos para atingir essa meta. Outras virão...

Às minhas filhas Camila Malloy Mota de Oliveira e Mariana Malloy Mota de Oliveira, pela paciência de ter um pai se dedicando completamente a essa tese.

À Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e alunos, que sempre me apoiaram e souberam entender as falhas para que eu atingisse esse objetivo.

Ao Mauro Chantal, amigo-irmão, que esteve presente em todas as horas.

Às queridas Maria Amália Martins (Malinha), Maria Amélia Martins (Melinha) e Terezinha Miglio, ex-cantoras do Madrigal que se tornaram minhas amigas.

À Maria Lúcia Godoy, que me recebeu com um grande sorriso, me chamou de amigo, cantou para mim e me mostrou, poeticamente, o que era o Madrigal.

Ao Madrigale, fonte de inspiração dessa jornada, com o qual eu aprendi a ser um regente de coro.

Ao Eduardo França Paiva, ao Fábio Viana e ao Marcos Filho, pelas valiosas contribuições na defesa.

À Manu (Manuela Barbosa), sem a qual eu não teria terminado esse trabalho.

Aos amigos e colegas Guilherme Nascimento, Fábio Viana, José Antônio Baeta Zille, Domingos Lins Brandão e Rogério Bianchi.

À Sandra Lemos, sem a qual eu não teria o início das minhas fontes.

Ao Marco Antônio Drummond e à Expedita Rodrigues, pela gentileza e confiança em abrir as portas do Madrigal para as minhas pesquisas.

Sumário

Resumo.....	7
<i>Abstract</i>	8
Lista de figuras e tabelas.....	9
Lista de abreviaturas.....	11
Introdução.....	12
Capítulo 1 – O coro de uma capital moderna. A paisagem sonora de Belo Horizonte e o Madrigal Renascentista.....	29
Uma década de florescimento musical.....	59
O Madrigal Renascentista.....	72
O Maestro.....	77
Koellreutter e Música Viva.....	80
O início do Madrigal Renascentista.....	90
A solista.....	102
Ao encontro de Juscelino Kubitschek.....	104
Capítulo 2 – Embaixador cultural do Brasil.....	113
Diplomacia cultural.....	120
A primeira excursão ao estrangeiro.....	129
A Operação Pan-Americana.....	161
<i>Intermezzo</i>	177
A nova capital federal.....	185
Últimas viagens oficiais.....	190
Capítulo 3 – Um percurso em repertório.....	202
Considerações finais.....	264
Referências.....	270
ANEXO I.....	282

Resumo

O presente trabalho pretende analisar a trajetória do Madrigal Renascentista, coro belo-horizontino, fundado em 1956 e responsável direto pelo início de uma modificação da percepção de coros no Brasil a partir de sua criação. Para a melhor compreensão das condições propícias para o seu surgimento, procuramos entender a paisagem sonora da cidade desde sua fundação até a década de 1950, além de analisarmos algumas personalidades que participaram da elaboração artístico-histórica da capital mineira. Rapidamente se afirmando como um coro de destaque, o Madrigal partirá para apresentações em palcos fora do estado e no exterior, nesse último caso sob o patrocínio e amparo do Itamaraty. Entender essa situação é também parte do trabalho, que busca desconstruir a imagem de que houve tão só um apadrinhamento do coro por parte do presidente Juscelino Kubitschek como usualmente se afirma. Ainda, buscamos compreender, através da análise de montagem do repertório do coro, que ele se adequava a situações de demanda utilizando peças musicais que respondessem melhor a situações específicas, sendo isso conduzido principalmente por meio de seu maestro, Isaac Karabtchevsky. Por fim, através da análise de gravações, tentamos construir os fundamentos da fama de qualidade inigualada atribuída à época ao grupo, que foi chamado “o Coro do Brasil”.

Palavras-chave: Madrigal Renascentista, Belo Horizonte, Isaac Karabtchevsky, diplomacia cultural

Abstract

This work aims to analyze the course of Madrigal Renascentista, a choir of Belo Horizonte (Brazil) that was founded in 1956, and how it was directly responsible for beginning a change in perception of choirs in Brazil through its foundation. For a better understanding of conditions favorable to its creation, we seek to analyze the soundscape of the city since its foundation in the 1950s, and analyze some important figures who participated in the artistic and historical development of the state capital, Belo Horizonte. As a prominent and well-known choir, the Madrigal performed outside the state and abroad, in the latter case under the patronage and support of the Foreign Ministry of the Brazilian Government. Understanding this situation is an integral part of the work since it seeks to deconstruct the image of the change in the choir as just being perceived as a sponsorship by President Juscelino Kubitschek. Still, we seek to understand, through the construction analysis of the choir's repertoire, how it adjusted to the demanded situations using musical pieces that best respond to specific situations, this being organized mainly through the conductor, Isaac Karabtchevsky. Finally, by analyzing recordings of the choir, we try to comprehend the unparalleled fame attributed during this time period to the group, which was called "o Coro do Brasil".

Keywords: Madrigal Renascentista, Belo Horizonte, Isaac Karabtchevsky, cultural diplomacy.

Lista de figuras e tabelas

Figuras

Figura 1: Maestro Sergio Magnani.....	68
Figura 2: Hans-Joachim Koellreutter.....	86
Figura 3: Isaac Karabtchevsky regendo o Madrigal Renascentista.....	90
Figura 4: Convite para a primeira apresentação do Madrigal Renascentista.....	95
Figura 5: Cantoras fundadoras do Madrigal Renascentista.....	95
Figura 6: Cantores da formação inicial do Madrigal.....	96
Figura 7: Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca.....	99
Figura 8: Carlos Alberto Pinto Fonseca regendo o Madrigal Renascentista.....	99
Figura 9: Maria Lúcia Godoy.....	104
Figura 10: Madrigal no Municipal do Rio, 1957.....	107
Figura 11: Madrigal Renascentista em 1957.....	112
Figura 12: O Madrigal no Teatro Monumental, em Lisboa. 1958.....	135
Figura 13: Karabtchevsky rege apresentação na TV Francesa.....	142
Figura 14: As cantoras do Madrigal com Pio XII, 1958.....	146
Figura 15: Os cantores do Madrigal Renascentista posam com Pio XII, 1958.....	146
Figura 16: Maestro Carlos Eduardo Prates, em 1958.....	151
Figura 17: Registro de assinaturas do Duque de Luxemburgo e de JK, 1959.....	155
Figura 18: Gurilândia – Suplemento infantil.....	157
Figura 19: Capa do Disco gravado pela Chantecler, 1959.....	167
Figura 20: Foto do coro com autoridades de Valparaíso (Chile), 1959.....	172
Figura 21: Carta de Eisenhower a Isaac Karabtchevsky, 1960.....	176
Figura 22: Maestro Marco Dusi em ensaio do Madrigal, 1960.....	179
Figura 23: Marco Dusi regendo o Madrigal Renascentista, 1960.....	180
Figura 24: Madrigal Renascentista na Catedral da Sé - São Paulo, 1960.....	192
Figura 25: Programa da primeira apresentação do Madrigal Renascentista.....	205
Figura 26: Programa do concerto no Municipal do Rio de Janeiro, 1957.....	210
Figura 27: MOZART. <i>Missa da Coroação</i> , compassos 1-4.....	221
Figura 28: STRAVINSKY. <i>Pater Noster</i>	225
Figura 29: LOPES-GRAÇA. Partitura de <i>Balada duma heroína</i>	227
Figura 30: PASSEREAU. <i>Il est bel et bon</i> , compassos 1-4.....	242
Figura 31: SCARLATTI. <i>Exultate Deo</i> , compassos 37-41.....	243

Figura 32: PEREIRA; FERREIRA. <i>É a ti, flor do céu</i> , compassos 1-5.....	244
Figura 33: VILLA-LOBOS. <i>Estrela no céu é lua nova</i>	248
Figura 34: MONTEVERDI. <i>Ditelo voi</i> , compassos 1-4.....	251
Figura 35: LASSO. <i>Super Flumina Babylonis</i> , compassos 11-15.....	252
Figura 36: BARTÓK. <i>4 Canções eslovacas para coro, peça II</i> , compassos 1-10.....	253
Figura 37: RAVEL. <i>Trois chansons – Nicolette</i> , compassos 1-6.....	257
Figura 38: PASSEREAU. <i>La guerre</i> , compassos 350-358.....	260

Tabelas

Tabela 1: Peças renascentistas interpretadas pelo Madrigal entre 1956 e 1962.....	212
Tabela 2: Peças barrocas interpretadas pelo Madrigal entre 1956 e 1962.....	219
Tabela 3: Peças clássicas interpretadas pelo Madrigal entre 1956 e 1962.....	219
Tabela 4: Peças românticas interpretadas pelo Madrigal entre 1956 e 1962.....	220
Tabela 5: Peças do século XX interpretadas pelo Madrigal entre 1956 e 1962.....	222
Tabela 6: Peças folclóricas interpretadas pelo Madrigal entre 1956 e 1962.....	228
Tabela 7: Peças de comp. brasileiros interp. pelo Madrigal entre 1956 e 1962.....	232
Tabela 8: Repertório composto no ano de 1956.....	235
Tabela 9: Repertório composto no ano de 1957.....	239
Tabela 10: Repertório composto no ano de 1958.....	246
Tabela 11: Repertório composto no ano de 1959.....	249
Tabela 12: Repertório composto no ano de 1960.....	255
Tabela 13: Repertório composto no ano de 1961.....	259
Tabela 14: Repertório composto no ano de 1962.....	260

Lista de abreviaturas

AFMR – Acervo de fotos do Madrigal Renascentista

APMR – Acervo de programas de concertos do Madrigal Renascentista

ARMR – Acervo de recortes jornalísticos do Madrigal Renascentista

BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento

CAMG – Cultura Artística de Minas Gerais

DCI – Divisão de Cooperação Intelectual / Divisão Cultural do Itamaraty

DCInf – Departamento Cultural e de Informações

EUA – Estados Unidos da América

FAB – Força Aérea Brasileira

FUMA – Fundação Mineira de Arte

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

JK – Juscelino Kubitschek de Oliveira

JMI – *Jeunesses Musicales International* (Juventudes Musicais Internacional)

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MRE – Ministério das Relações Exteriores

ONG – Organização não governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

OPA – Operação Pan-Americana

OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira

OSBH – Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte

SCBH – Sociedade Coral de Minas Gerais

SCI – Serviço de Cooperação Intelectual

SCSBH – Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte

SEI – Serviço de Expansão Cultural

UEE – União Estadual dos Estudantes

UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UDN – União Democrática Nacional

UMA – Universidade Mineira de Artes

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

INTRODUÇÃO

E é bem possível que os historiadores de nossa música coral, quando se dedicarem à crônica do após-guerra, dividam suas histórias em dois períodos bem distintos: antes e depois do Madrigal Renascentista.¹

Belo Horizonte se tornou um referencial da música coral no Brasil quando, a partir da década de 1950, aqui surgiram alguns dos principais grupos que já existiram no país – Madrigal Renascentista, Ars Nova,² Coral Julia Pardini,³ entre outros –, os quais contribuíram com o processo de evolução do campo musical, seja com o incentivo ao crescimento técnico de um grande número de cantores, seja com o aumento de composições musicais feitas exclusivamente para estes conjuntos por compositores diversos, além dos casos em que os respectivos maestros desses coros também compunham e se dedicaram a criar um repertório voltado para o seu próprio grupo.

Apesar de existirem coros⁴ em Belo Horizonte desde a fundação da cidade, ocorrida em 1897, já que vários músicos se deslocaram de Ouro Preto para a nova capital,⁵ em nossa trajetória musical como professor, pianista e regente sempre nos perguntamos o porquê de somente tantos anos depois ter se iniciado um movimento organizado de *coros de câmara* na capital. A princípio, imaginávamos que uma evolução – já que a música vocal é algo pertencente ao ambiente musical de Minas Gerais desde o século XVIII – havia conduzido, nas igrejas ou no Conservatório da cidade, à formação de grupos vocais funcionais, os quais posteriormente tornaram-se

¹ ROMEIRO, Terezinha Dolabela. Madrigal, depois da consagração, busca uma nova casa para morar. *Estado de Minas*, 1967. (ARMR, livro 1, p. 43)

² Ars Nova – Coral da UFMG. Criado pelo maestro Sergio Magnani, em 1959, com o nome original de *Coral da União Estadual de Estudantes de Minas Gerais* (UEE) ou *Coral Estudantil*, foi absorvido, em 1964, pela Universidade Federal de Minas Gerais e estruturado como uma atividade de extensão. Foi regido pelo maestro e compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca por 41 anos (de outubro de 1962 até junho de 2003). É o grupo coral brasileiro que mais prêmios obteve no país e no exterior. Teve também como regentes o maestro Rafael Grimaldi e atualmente é regido pela maestrina Iara Fricke Matte.

³ Criado em 1959, pela maestrina Elza do Val Gomes, o Coral Julia Pardini já realizou apresentações em vários estados brasileiros e países da Europa e América do Sul e mantém-se em atividade até hoje.

⁴ A pronúncia correta é “córos”. O fenômeno é denominado metafonia, e ocorre em diversas outras palavras da língua portuguesa, como “fogos”, “ossos”, “novos”, “povos” etc.

⁵ FERREIRA, 2007.

grupos independentes e de concerto organizados por maestros advindos de outras partes. No entanto, há uma completa ausência de referencial bibliográfico tanto que apresente, de forma sistematizada, a história dos grupos corais em Belo Horizonte, quanto de algo que almeje à compreensão do movimento iniciado a partir da criação do Madrigal Renascentista. Observamos que o conhecimento histórico sobre a época e os grupos corais e suas formações permanece, na maioria, apenas como tradição oral, não havendo uma pesquisa que conduza a discussões sobre os motivos da criação destes conjuntos e, ainda, sobre sua importância e seu papel na sociedade mineira. Há, portanto, uma lacuna que procuramos em parte preencher.

No final da década de 1940, fora criada a *Sociedade Coral de Belo Horizonte*, organização que modifica, em parte, a percepção do que seria um conjunto coral, pois aparece como uma estrutura de cantores que objetivavam a apresentação dentro das temporadas líricas que acontecerão na cidade, produzindo um conjunto de óperas que demandavam a participação de coros que faziam parte da cena. Dessa instituição, vários solistas surgirão, provocando na cidade uma procura por aulas de canto e, conseqüentemente, uma ampliação da quantidade de cantores solistas. Apesar de sua importância, porém, ainda é possível compreendermos a Sociedade Coral como um conjunto coral funcional, porque a sua existência estava estreitamente ligada às apresentações de óperas dentro das temporadas líricas que aconteceram, sobretudo, ao longo da década de 1950.

É na década de 1950, portanto, de um modo nunca visto, que a música coral começa a florescer em Minas: o maestro Sergio Magnani, sobre quem falaremos no decorrer do trabalho, recém-chegado à capital mineira, assumiu a regência do Coro da Sociedade Coral de Belo Horizonte, criado em 1949, com o objetivo de formar cantores para a execução de óperas na cidade. Pouco mais tarde, em 1956, três estudantes de música da Escola Livre de Música de São Paulo, Isaac Karabtchevsky, Carlos Alberto Pinto Fonseca e Carlos Eduardo Prates, em férias em Belo Horizonte, reuniram um grupo de alunos do Conservatório Mineiro de Música para um estudo conjunto de partituras do período da Renascença. Os resultados da ideia logo se mostraram entusiasmantes e a partir dessa iniciativa os envolvidos resolveram estruturar um novo coro que, para e por executar, a princípio, tal estilo musical, passou a se denominar Madrigal Renascentista. Em 1959, Magnani cria o Coro da União Estadual dos Estudantes, que, a partir de 1964, seria regido por um dos protagonistas do

empreendimento do Madrigal, Carlos Alberto Pinto Fonseca. Quanto a esses profissionais desbravadores, responsáveis diretos pela criação e pelo aperfeiçoamento dos primeiros coros na capital mineira da segunda metade do século XX, prevalece, a despeito da escassa informação detalhada disponível, a imagem de sua habilidade para organizar conjuntos de excepcional qualidade musical, capazes, inclusive, de promover um amplo movimento de criação coral no país, seja na fundação de grupos corais, seja na criação de obras musicais para serem executadas por estes agrupamentos, pois, a partir do surgimento e desenvolvimento destes conjuntos, cada um com sua abordagem musical, outros coros começaram a se organizar na capital e em cidades do interior.

Baseados em entrevista com cantores fundadores do Madrigal Renascentista, podemos sustentar que o papel desses maestros muito mais importante do que se poderia à primeira vista imaginar, favorecendo o que viria a seguir por meio da preparação do público para aprimorar-se e exigir um fazer artístico mais refinado. Contudo, ex-integrantes do coro são unânimes em apontar Isaac Karabtschevsky, no caso específico do Madrigal Renascentista, como o indivíduo responsável pela formação integral do coro, seja no aspecto referente à formação vocal do grupo e na sua evolução técnica, seja na sua organização como coro de câmara. Trazendo um repertório novo e uma experiência em regência coral que não existiam em Belo Horizonte, ele selecionou e organizou um grupo de cantores que, além de serem apaixonados pela arte do *canto coral*, tinham experiência de cantar em conjunto adquirida nos estudos no Conservatório e/ou na participação em alguns coros de igreja de Belo Horizonte.

No mesmo período, a capital se viu atravessada por questões políticas que se entrelaçaram fortemente com a evolução da cena musical. Para uma discussão desse momento a partir da articulação do poder político com o fazer artístico, escolhemos o Madrigal Renascentista. O arco traçado do aparecimento do coro em 1956 até o encerramento da parceria com Karabtchevsky se presta à abordagem crítica de uma cidade que passava por profundas e rápidas transformações no que se refere ao cenário musical e às práticas de músicos. Já tendo passado por momentos modernistas nas artes plásticas, na literatura e na arquitetura, no que tocava à arte dos sons a capital mineira ainda se mantinha atrelada a conceitos do século XIX, orientados principalmente pelo Conservatório Mineiro de Música e por sua escola de formação de músicos, a qual se voltava especialmente para o piano. A capacitação de uma parcela específica da sociedade era priorizada em detrimento da formação de um artista cuja obra ou

performance refletissem sonoramente uma cidade em expansão disposta a incorporar nas artes os seus princípios de modernidade e progresso.

O Madrigal Renascentista foi o mais importante coro existente no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, que tomamos como limites demarcatórios para as nossas investigações. Com o passar do tempo e o avançar da pesquisa, entendemos que a abordagem desse grupo se tornava essencial para a compreensão do cenário que surgiu posteriormente, com uma quantidade considerável de coros que, de alguma forma, seguiam o modelo estabelecido pelo Madrigal Renascentista de Isaac Karabtchevsky, seja na relação direta com a música, seja na relação de projeção social e política na qual viveu o coro. Tendo acesso a um vasto acervo documental jornalístico a respeito do referido coral,⁶ pudemos observar, imediatamente, a extensão de sua influência no cenário municipal, estadual e nacional, estendendo-se ao exterior quando de suas diversas excursões.

Este trabalho, portanto, concentra-se na trajetória do Madrigal Renascentista, no período que vai de 1956 a 1962, quando foi dirigido, principalmente, por Isaac Karabtchevsky. Considerado o mais antigo dos coros de câmara do Brasil, o Madrigal foi responsável pelo surgimento de um movimento de coros de câmara na cidade de Belo Horizonte, além de um sem-número de outros coros no país. Seu sucesso, a partir da união de jovens músicos da capital mineira e de um regente vindo de fora, foi, durante um bom tempo, tido como exemplo a ser seguido não só como modelo de sucesso, mas como referencial de repertórios diversificados e originais.

O que podemos definir, hoje, como um movimento coral é algo pertencente à cultura mineira e faz parte do conhecimento e da experiência de uma infinidade de cantores, instrumentistas e ouvintes da música coral. Atinge uma grande quantidade de segmentos, sociais e intelectuais, e faixas etárias: abarca empresas, igrejas, escolas, órgãos públicos, corais infanto-juvenis, infantis, de terceira idade, etc. O fato de coros – ou de formações vocais – serem comuns em Minas Gerais não chama a atenção por ser considerado banal⁷ e não é devidamente valorizado como um dos elementos essenciais de uma tradição musical mineira. Mas, acreditamos, o movimento coral de que hoje nos

⁶ O acervo do Madrigal Renascentista está contido em sua sede, situada no Edifício Maletta, rua da Bahia, 1148 – Salas 936/940 – Centro – BH – MG. O nosso acesso ao mesmo foi autorizado pelo atual regente, maestro Marco Antônio Drummond.

⁷ Entenda-se banal como algo comum, não essencial. O termo aqui não está empregado, de forma alguma, no seu sentido pejorativo.

orgulhamos é o resultado de um longo desenvolvimento histórico, cujas origens remontam ao século XVIII e que encontram um ponto decisivo com um grupo em particular.

Por consequência, para avaliar devidamente a contribuição do coro idealizado por Karabtchevsky, e quiçá de outros, compreender o conceito de representação social se faz necessário, pois, no nosso entendimento, o Madrigal Renascentista também alterou a percepção social atribuída aos coros em Minas Gerais e no Brasil, a partir de sua criação em 1956. Para que isso seja visível, devemos tentar recuperar a forma como um coro era entendido socialmente antes da criação do Madrigal e examinar como, a partir de seu surgimento, as atribuições características desse segmento se alteraram. Ou seja, interessa-nos saber em que ponto o Madrigal se mostra identitário de uma série de valores expressos pelo seu nome e em que medida foi afetada a maneira como a identidade dos coros passa a ser observada após a sua existência e atuação em diversos cenários: artístico, social e político.

O conceito de *representação social* foi empregado por Émile Durkheim na elaboração de uma teoria da religião, da magia e do pensamento mítico. O sociólogo francês argumentou não poderem esses domínios ser explicados em termos de indivíduos, pois estes não podem inventar uma língua ou uma religião. Tais fenômenos coletivos são produto de uma comunidade, ou de um povo,⁸ e o entendimento do conceito se torna importante na medida em que um indivíduo ou um grupo se tornam referências dentro de uma comunidade que se identifica pelo conjunto de relações próximas entre aqueles que constituem a realidade coletiva.⁹ Dessa maneira, as representações são fenômenos sociais que têm de ser entendidos a partir do seu contexto de produção, isto é, a partir das funções simbólicas e ideológicas a que servem e das formas de comunicação onde circulam.

Até a década de 1950, sobretudo quando pensamos no cenário musical de Minas Gerais, um coro era compreendido e representado socialmente de duas maneiras: a primeira como um agrupamento de pessoas – não necessariamente cantores profissionais – que cantava música sacra, durante as celebrações, em uma igreja, prioritariamente em templos católicos. Constituía-se, então, a ideia de coro sacro. A segunda modalidade de representação social de um coro está mais diretamente

⁸ ALEXANDRE, 2004, p. 123.

⁹ ALEXANDRE, 2004, p. 130.

relacionada à formação que comumente se denominava orfeão, empregada em educandários e que tinha como estrutura básica os alunos de música e os que aprendiam a cantar em conjunto.

Tanto no caso dos *coros sacros* quanto no dos *orfeões*, portanto, a utilização do instrumento coral era funcional, não havendo a intenção de condução para uma performance estética independente. Uma das novidades apresentadas pelo Madrigal foi justamente a formação e a especificidade de seu repertório. Há uma diferença entre os coros direcionados para segmentos musicais específicos,¹⁰ a qual não decorre da formação do coro em si, mas basicamente depende do caráter estabelecido para cada um de acordo com a sua funcionalidade.

Uma vez que alterou os conceitos estabelecidos da música coral em Belo Horizonte e no país, bem como a funcionalidade dessa manifestação artística no seio da sociedade mineira, até então bastante vinculada às instituições religiosas e educacionais com sentido amplo e patriótico, o Madrigal Renascentista foi avalizado como um instrumento diferenciado e capaz de apresentar perspectivas novas e autênticas no campo do repertório e da organização de concertos. Com efeito, sob a direção do maestro paulista, o Madrigal incorpora ao ambiente belo-horizontino ideias diferenciadas apreendidas durante os estudos do regente com Hans-Joachim Koellreutter, em São Paulo, na Escola Livre de Música. Posteriormente, se apresentando nos principais teatros brasileiros, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, o Madrigal será utilizado como importante ferramenta da política cultural do governo do presidente Juscelino Kubitschek, através do Ministério das Relações Exteriores.

Entender o processo que conduziu o Madrigal a esta posição também é um dos objetivos deste trabalho. Para tal, é importante conhecermos o panorama da cidade de Belo Horizonte no que tange às artes, principalmente a música, para visualizarmos o ambiente que recepcionaria este conjunto, bem como o contexto externo e as circunstâncias e situações que conduziram Karabtchevsky a escolher Belo Horizonte como lugar de produção de um coro, em detrimento de sua cidade natal.

O cenário musical de Belo Horizonte, naquele momento, passava por várias transformações que incidiram, sobretudo, nos campos educacional e composicional e na conformação de grupos e instituições surgidas a partir da necessidade de novos meios

¹⁰ Falaremos sobre os diversos segmentos no primeiro capítulo desse trabalho.

de expressão musical, seja no se refere à interpretação, visando aos concertos, seja no desenvolvimento e na aplicação de novas linhas de ensino.

Consideramos importante o entendimento do ambiente da cidade de Belo Horizonte sob o ponto de vista da vida musical. O conceito de *paisagem sonora*, utilizado pelo musicólogo canadense Murray Schafer¹¹ é essencial para uma contraposição com o conceito de *representação social* deste próprio ambiente. Segundo Schafer

paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem sonora.¹²

Se os espaços onde são realizados eventos musicais fazem parte de um ambiente sonoro, tal como propõe Schafer, devemos examinar os locais que o Madrigal Renascentista, como objeto de produção musical, utilizou para suas apresentações, independentemente da possibilidade de sua rejeição (em vista de sua precariedade) de um ponto de vista estritamente musical. Mesmo que precisemos reconhecer que por vezes o grupo optou preferencialmente por um espaço que, não sendo tão propício para uma apresentação esteticamente perfeita, era, todavia, capaz de receber um grande número de espectadores, isso não faz diferença no nosso trabalho; importa tão somente o registro dos ambientes escolhidos pelo coro para sua interação com o público.

Além disso, constitui elemento modificador do panorama sonoro da cidade e, posteriormente, do país, o repertório escolhido pelo Madrigal Renascentista, introduzido por Isaac Karabtchevsky e outros regentes que, no período que escolhemos, estiveram à frente do coro. Essa modificação ultrapassa o espaço limitado de Belo Horizonte, com a seleção proposta passando a ser executada por vários coros formados a partir da existência do Madrigal Renascentista, merecendo, por conseguinte, atenção nesta nossa pesquisa.

Fábio Viana, em seu livro *A paisagem sonora de Vila Rica e a música Barroca das Minas Gerais*, chama a atenção para uma das maneiras de se aproximar do

¹¹ Schafer nasceu em Sarnia, Ontário, a 18 de julho de 1933. É reconhecido como compositor, escritor, educador musical e ambientalista em todo o mundo. Começou suas pesquisas sobre paisagem sonora na Universidade Simon Fraser, em 1960. Em 1987 recebeu o prêmio Glenn Gould em reconhecimento de suas contribuições. (CASTRO, 2012)

¹² SCHAFFER, 1997, p. 23.

fenômeno sonoro: os estudos musicológicos. Entendendo esses estudos como aqueles que “giram em torno da música sem, contudo, participarem de alguma das esferas do fazer musical”,¹³ o pesquisador nos propicia o entendimento de que, no caso do canto coral, a utilização da palavra pode ser um elemento de aproximação com culturas diferenciadas, elemento este que permite a um conjunto de uma cultura se acercar de outra sociedade e transmitir mensagens próprias de sua realidade, interagindo de maneira puramente cultural, ou política, com outras sociedades. Nesse caso, o som é um mediador de sociedades, um transmissor de realidades entendidas como próprias de um povo que assim são conduzidas a outro. Se ele será utilizado de maneira puramente cultural ou se será um portador de uma mensagem política, isso dependerá de um contexto e de uma época específica.

Embora seja evidente que um retrato da paisagem sonora belo-horizontina não exclui um círculo importante, a saber, o da música popular (as tradições do congado, cantos de trabalho, pregões, os cantores de rádio, *jingles*, o samba, as marchinhas de carnaval, as valsas e serestas, o choro, as trilhas sonoras de novelas – de rádio ou não –, filmes e peças teatrais, os hinos de times de futebol, cidades e agremiações em geral), a qual certamente dialogava com as referências auditivas de extração erudita, esse primeiro aspecto não será abordado aqui. A razão principal para tanto é que isso ampliaria enormemente o escopo do trabalho, afastando-nos de nosso objeto primeiro; mas, em segundo lugar, esse ponto deve ser deixado de lado porque a concepção dos idealizadores e mesmo dos cantores do Madrigal não era unir essas duas vertentes, mas priorizar algo que, então, era ainda incipiente, ao contrário das manifestações populares, sempre vicejantes de forma espontânea (Karabtchevsky fazia questão de dizer, a todo o tempo, que o Madrigal era um conjunto para fazer “boa música” e mesmo os arranjos que o grupo escolhia se baseavam tão somente na chamada “música folclórica”, jamais na expressão urbana moderna de raízes essencialmente populares); finalmente, assinalamos que essa vertente já foi tomada por diversas outras pesquisas, tanto na área da Música como na da História, a exemplo de José Ramos Tinhorão e Marcos Napolitano.¹⁴

¹³ VIANNA, 2011, p. 14.

¹⁴ São exemplos de pesquisa nesta categoria: os vários trabalhos de José Ramos Tinhorão sobre MPB e História Social da Música (TINHORÃO. *História social da Música Popular Brasileira*. TINHORÃO. *Pequena história da música popular brasileira*. TINHORÃO. *Os sons que vêm da rua*. TINHORÃO. *Música popular: um tema em debate*); as pesquisas de Marcos Napolitano, sobretudo NAPOLITANO. *História & Música*, que trata do percurso do samba até chegar ao *status* de música oficial do Estado

Partindo de uma consideração usual nos meios corais de Belo Horizonte, a saber, que o Madrigal Renascentista foi um coro que se fez simplesmente pelo apadrinhamento de Juscelino Kubitschek, acrescido do apoio de políticos mineiros influentes da época, pretendemos demonstrar que, apesar do apoio oficial, o Madrigal percorreu um caminho natural de apresentação musical e se valeu primordialmente de sua capacidade peculiar de produção da música coral, além de ter configurado um modelo único numa formação de coro de câmara que na época ainda não existia.

Entendemos hoje que o Madrigal Renascentista se estabeleceu sobre um tripé de extrema importância para sua existência e sucesso: um grupo de membros de qualidade excepcional, como se comprova pelo depoimento de vários ex-cantores, além de artigos jornalísticos; solistas de qualidade acima da média, sobretudo exemplificados pela figura de Maria Lúcia Godoy; e um maestro competente e carismático. Esse modelo não serviu só ao Madrigal Renascentista da fase Karabtchevsky, mas também se manifesta num segundo momento, quando o coro passou a ser dirigido por Afrânio Lacerda, no período que vai de 1971 a 1988. A trajetória ascendente do grupo sempre se fez enquanto essas três partes estiveram equilibradas na existência do Madrigal Renascentista. A partir do momento em que Karabtchevsky anunciou, definitivamente, a impossibilidade de seu retorno ao Madrigal, a existência e a continuidade do conjunto se comprometeram, até o momento em que houve a substituição do dirigente. O perfil do grupo, porém, também viria a se modificar sob a direção de outros maestros.

Paradoxalmente, a fase inicial do Madrigal Renascentista, amplamente divulgada pelos jornais da época, é pouquíssimo conhecida no nosso tempo. A criação, a afirmação como grupo independente e de câmara, sua projeção num cenário da cidade e do país e sua consequente posição como “principal e melhor coro do Brasil” naquele período não são contadas, a não ser por comentários orais que, na maioria das vezes, não refletem inteiramente a realidade, como pudemos verificar, e além disso não o fazem de uma maneira sistemática e coerente. Várias são as perguntas que nos vieram durante a investigação, e que pretendemos responder ao longo deste trabalho: Por que o objeto da dedicação e do investimento de Karabtchevsky, que era de São Paulo, veio a se concretizar em Belo Horizonte? O que havia no cenário musical da cidade que

Novo; o livro de Ruy Castro sobre a bossa nova e os anos 1950 e 1960 (CASTRO. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*); o trabalho referencial sobre a bossa nova e as transformações musicais na MPB nos anos 1960 de Augusto de Campos (CAMPOS. *Balanço da bossa e outras bossas*), entre outros.

incentivou e acolheu este grupo de jovens? O que os levou a realizar excursões ao exterior? Como o Madrigal Renascentista se sustentava financeiramente? O coro de fato se fez conhecido apenas porque tinha o apoio político de Juscelino Kubitschek?

Uma convergência explica tanto a projeção do indivíduo Isaac Karabtchevsky, quanto a existência do Madrigal Renascentista. Ambos se inseriram nos meios mais influentes nos anos 1950, atendendo às expectativas do poder dominante da época, lembrando que Belo Horizonte sempre foi uma cidade administrada pelo Estado no que concerne ao desenvolvimento das artes, sobretudo no que se refere à música. Considerando que a classe musical local sempre teve uma postura mais conservadora, um ambiente propício ao desenvolvimento de um cenário mais modernista só se instala entre nós nos anos 1950. Palestras aconteceram principalmente por iniciativa do maestro Sergio Magnani, mas foram favorecidas também pela presença do compositor belga Arthur Bosmans. O Madrigal Renascentista aparece como um conjunto com propostas completamente inusitadas, o que fará dele um baluarte dos novos tempos, como se pode observar em sua primeira apresentação, na qual os italianos Santorsola e Magnani, na plateia, “aplaudiram o coro com brados extravagantes”.¹⁵ Além disso, observamos a presença de Curt Lange, amigo pessoal de Koellreutter, como apresentador de um coro que ele provavelmente não conhecia senão por alguns ensaios a que possa ter assistido.

Logo o novo coro chamará atenção por ser constituído de jovens cantores, capazes de mostrar um repertório que, conquanto originado de músicas do século XVI, traz uma linguagem completamente inaudita. Esse repertório, apesar de ter sido mantido ao longo de toda a existência do Madrigal, é complementado por novas obras que buscam atender a diversos períodos e formas musicais, incluindo até mesmo do nacionalismo brasileiro, tão combatido por aqueles que seguiam a cartilha de Koellreutter.

O Madrigal Renascentista foi criado para desenvolver um repertório específico, a música do período da Renascença, o que deu origem ao nome do coro. Posteriormente, porém, o repertório se diversificou, abordando obras do romantismo alemão, do impressionismo francês e arranjos de canções dos folclores brasileiro e internacional, além de obras modernas de compositores brasileiros e estrangeiros. Por essa razão, sua inserção no cenário da cidade, do estado e do país, desde a sua fundação até o ano de 1962, e sua inserção no ambiente social e nos locais de apresentação, além

¹⁵ FRANCK, Robert. Flagrantes – um epílogo. *Estado de Minas*, 05/02/1956. (ARMR, livro 1, p. 3)

de depoimentos dos cantores e críticas então publicadas, são também nosso objeto. O entendimento do seu surgimento, a contextualização com o espaço no qual ele surgiu, sua trajetória dentro de um lapso de tempo determinado, a análise dos motivos pelos quais ele foi chamado de “Coro do Brasil” e de sua quase extinção são as principais metas deste estudo.

Vários dos elementos motivadores retornam à imagem do maestro Isaac Karabtchevsky, o qual deverá ser abordado ao longo deste trabalho como figura central da existência do Madrigal por 15 anos, constituindo um dos maiores sucessos de um grupo vocal em um curto espaço de tempo. Basta observar, *a priori*, que o Madrigal Renascentista, sob a batuta de Karabtchevsky, cantou para todos os presidentes brasileiros do período estudado, governantes estrangeiros e dois papas, realizou excursões para a Europa e para países da América do Sul e para os Estados Unidos da América, sempre coroadas das mais fortes e positivas impressões por parte da mídia jornalística daquele tempo. Além disso, mereceu apreciações mais do que favoráveis dos mais conceituados críticos musicais daquela época, nacionais ou estrangeiros.

Sendo assim, entender a trajetória do Madrigal Renascentista em conjunto com a afirmação profissional de Isaac Karabtchevsky, primeiramente como um maestro de coro, encaminhando-se em seguida para tornar-se um dos principais regentes orquestrais do país, é também interesse desse trabalho. Mas, além de Karabtchevsky, as citações na imprensa são direcionadas à voz impressionante e carismática da principal solista do conjunto, Maria Lúcia Godoy. Já reconhecida e premiada como cantora antes da criação do Madrigal Renascentista, a soprano aceitou fazer parte do grupo e, juntamente com alguns dos seus irmãos, se tornou um dos principais estílios do coro até 1968, quando se separou de Karabtchevsky, com o qual havia se casado em 1967.

De todas essas inquirições, a questão de fundo que pretendemos responder, porém, é: o Madrigal Renascentista, que era considerado o melhor do Brasil de sua fundação até o início da década de 1970, era de fato um coro de qualidade superior? Dela derivam outras indagações. Essa afirmação foi feita baseada em que critérios avaliativos? Sendo as referências do século XXI muito diferentes, a quantidade e a qualidade de coros no nosso tempo nos permitem questionar parâmetros aplicados naquela época? Respeitando o distanciamento histórico e baseando-nos em informações orais, documentos jornalísticos e gravações do período, podemos confirmar as afirmações repassadas, ao longo do tempo, de que o Madrigal Renascentista não tinha

rivais no Brasil? Aspectos sociais e políticos teriam influenciado diretamente a ascensão vertiginosa daquele coro? A competência do maestro fundador, Isaac Karabtchevsky, foi o principal elemento para a evolução e manutenção técnica e artística do grupo?

Durante a presente pesquisa, o Madrigal Renascentista, comemorando seus 55 anos de existência, lançou um livro que intentava contar a sua história, mas, segundo cremos, a publicação só fez trazer mais dúvidas a respeito da importância do grupo em um tempo específico, já que, ao tentar contar rapidamente os muitos anos de existência, a obra conseguiu valorizar períodos não tão importantes do coro e eclipsar outros muito mais relevantes, conforme entendemos. No que se refere, por exemplo, ao período de formação e apogeu de uma primeira era do Madrigal Renascentista, vários momentos de grande importância na história do coro e de sua inserção no país foram meramente citados de passagem.

Na tentativa de interpretar esta *história*, apoiamo-nos em dois recursos historiográficos, os quais foram: a interlocução com ex-cantores e músicos remanescentes da época (1950-1970) que pudessem nos auxiliar na montagem de um percurso histórico sobre a criação, o desenvolvimento e o término do período no qual o Madrigal Renascentista foi dirigido por Isaac Karabtchevsky: e a imersão nas fontes jornalísticas da época, preciosamente arquivadas pelo coro em seu acervo próprio, o qual foi gentilmente colocado à nossa disposição.

Partindo do pressuposto de que a *história* do Madrigal Renascentista é ainda hoje contada por vários músicos e cantores, utilizamos os procedimentos metodológicos da História Oral como complementares, já que tínhamos que as fontes impressas não retratassem senão um fragmento do que foi vivido por aqueles que daquela *história* participaram. Desta forma, entrevistamos uma quantidade apreciável de pessoas relacionadas ao Madrigal Renascentista, entre eles cantores fundadores do coro: as ex-cantoras Terezinha Miglio, Maria Amélia Martins, Maria Amália Martins, Waldemira Oliveira e Maria Lúcia Godoy. Os encontros com essas ex-cantoras do Madrigal foram indispensáveis como desencadeadores do processo de visualização da importância do Madrigal Renascentista como iniciador da história mineira dos coros de câmara, embora tenham exigido cautela, posto que tais contribuições manifestam opiniões e visões parciais e pessoais dos acontecimentos.

O depoimento oral, percebido enquanto fonte histórica, acrescenta às fontes tradicionais e aos fatos, minimamente comprovados, versões diferenciadas acerca de

uma determinada prática social ou de um acontecimento, não significando uma exaltação biográfica e sim uma construção histórica.¹⁶ Todavia, embora seja praticada segundo uma metodologia séria, a História Oral continua sendo vista por alguns com reservas, em função de recorrer primordialmente à memória humana, imprecisa e sujeita a falhas. No caso específico estudado, era comum os coristas confundirem eventos, repertórios, datas e pessoas. Além disso, a perspectiva individual ou coletiva dos integrantes do grupo muitas vezes não se estendia a qualquer consideração de ordem política e sua isenção em relação ao vivido era bastante comprometida, sobretudo quando havia forte ligação emocional com a experiência no coro. Para aumentar a fidedignidade dos dados, porém, cotejamos as informações a outros testemunhos e documentos e analisamos fontes escritas que pudessem corroborar os fatos narrados.

Ainda assim, é importante observar que, numa pesquisa que se baseie somente nas fontes jornalísticas, a falta de confiabilidade é tão complexa quanto nesse processo que adotamos, dado que as informações poderiam ter sido direcionadas por aqueles que acreditavam na validade de uma deliberada (ainda que às vezes excessiva) valorização do Madrigal Renascentista, um conjunto que representava um poder político estabelecido, bem como a sociedade que o compunha. O contato com ex-cantores ou contemporâneos do “Madrigal de Karabtchevsky” é de extrema importância para a compreensão de uma memória que, a nosso ver, se encontra dispersa, desvirtuada e confusa. A confrontação entre fontes jornalísticas e entrevistas nos parece uma forma de tentarmos chegar a um denominador que nos permita enxergar, no nosso tempo, uma narrativa coerente e ordenada do que foi a história daquele Madrigal Renascentista no seu início, apogeu e declínio.

Nosso objetivo não é somente uma interpretação da história do conjunto coral a partir de fontes, mas a sua inserção na história da cidade, com base nas características do grupo e de seus cantores. O entendimento de como este grupo apareceu, foi moldado, funcionava, de como era conduzido, sua disciplina interna, seu envolvimento na vida política, social e educacional da cidade, do Estado e do país, além de sua interrelação com outros grupos musicais, revela-se, portanto, incontornável, descortinando aspectos múltiplos que têm lugar no nosso debate.

O acervo de recortes de jornal, fotos e programas de concerto do Madrigal Renascentista foi recolhido ao longo dos quase 60 anos de sua existência e nos fornece

¹⁶ ARAÚJO; FERNANDES, *apud* VISCARDI (2006)

informações suficientes para uma ampla pesquisa. Nossa intenção, ao abordarmos esse acervo e o grande volume de informações jornalísticas, foi, primeiramente, buscar uma organização cronológica da trajetória do Madrigal Renascentista dentro de um espaço de tempo delimitado, a partir da qual, comparando os documentos com as demais fontes, responderíamos às diversas questões estabelecidas por nós como objetivo desta pesquisa.

Todo o acervo documental foi coletado desde a fundação do conjunto, principalmente pela sua primeira secretária e ex-presidente (1960-1961), Pitucha Godoy, e, posteriormente, por Expedita Rodrigues, que está no coro desde a década de 1980. Por meio dele, é possível interpretar a história do Madrigal Renascentista não apenas no nosso recorte temporal, mas até os dias atuais. Essa documentação é enorme, contando com livros de recortes de jornais com aporte de imagens de algo em torno de mil fotografias. Nessas coletâneas estão preservados, ainda, artigos e críticas referentes ao Madrigal Renascentista oriundos de jornais da capital mineira e de outras cidades brasileiras, além de periódicos de vários países nos quais o coro se apresentou. Desta forma, indiretamente, vários foram os jornais de referência para a pesquisa. Das centenas de recortes colecionados pelo Madrigal Renascentista ao longo de sua história, a maioria se refere aos primeiros 15 anos do coro. Os motivos para essa abundância podem ser desde o maior número de apresentações do coro naquela época ao apoio implícito dado pelos jornais belo-horizontinos ao conjunto coral, ou o fato de a mídia escrita ser o principal elemento de divulgação e informação daquela época. Os recortes de jornais estão contidos em seis livros, organizados cronologicamente, cujas páginas foram fotografadas e transcritas para um melhor aproveitamento do material.

O material fotográfico referente aos 15 primeiros anos está contido em cinco álbuns plastificados e todas as fotos foram escaneadas e recortadas individualmente quando havia mais de uma imagem por página. Programas de concertos também passaram pelo mesmo processo de digitalização, pois não apenas constituem importante fonte referencial quanto ao repertório executado pelo Madrigal, como trazem os nomes dos cantores que participaram das apresentações. Além disso, como vários desses programas não foram referenciados em jornais da época, transcrevê-los amplia o conhecimento sobre os diversos concertos executados pelo coro e dá visibilidade. O seu estudo foi de extrema importância não só para a compreensão da elaboração do repertório do coro, mas também para nos darmos conta de que erros e imprecisões eram

frequentes nas peças gráficas (nomes de compositores, de cantores e peças musicais grafados de maneira equivocada, por exemplo), aspectos que esse trabalho também pretende corrigir.

Estudando todos os recortes e compilando-os, foi possível construir a trajetória do Madrigal de maneira linear, desde a fundação e sua estreia, até o ano de 1971, quando uma última apresentação ainda foi feita sob a regência de Karabtchevsky em Brasília. Como complemento, preciosas informações foram retiradas das entrevistas com cantores que participaram do coro naquela época. Algumas teses referenciais¹⁷ dão embasamento metodológico e factual para que uma interpretação desta história possa ser feita a partir das informações da mídia da época, que, como afirmamos, tinha um grande interesse em valorizar o coro e seus membros. Como vários dos recortes não contêm a indicação de procedência e nem a data precisa de publicação e página, optamos por construir um catálogo pessoal que servisse de base para essa tese. O mesmo foi organizado e será explicitado na tese de acordo com a sua inclusão como recorte, programa ou foto, seguindo as referências ARMR (Acervo de recortes jornalísticos do Madrigal Renascentista), APMR (Acervo de programas de concertos do Madrigal Renascentista) e AFMR (Acervo de fotos do Madrigal Renascentista).

Além do acervo do Madrigal Renascentista, pesquisamos outro arquivo que está localizado na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (Departamento de Patrimônio Cultural), o qual foi ali depositado por motivo de tombamento do coro, realizado em 1997, sendo que esse material é cópia do que existe na sede do Madrigal. Também uma pasta com recortes pessoais recolhidos por Terezinha Miglio foi colocada à nossa disposição quando com ela nos encontramos para entrevista. Visitas constantes ao site da Hemeroteca Digital Brasileira¹⁸ nos conduziram a periódicos de outros estados, sobretudo do Rio de Janeiro, publicações que deram ampla cobertura às apresentações do Madrigal durante o governo de Juscelino Kubitschek.

Na tentativa de responder a uma pergunta sempre presente nos comentários comparativos entre os conjuntos antigos e os mais recentes quanto à real qualidade técnica adquirida em uma época em que a falta de concorrência gerou, conseqüentemente, a impossibilidade de estabelecer comparações, procuramos coletar e analisar sob o ponto de vista musical o material sonoro – gravações – existente. Três são

¹⁷ VIANA, 2011; CASTRO, 2012; GOODWIN JR., 2007; ASSIS, 2006.

¹⁸ <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

as gravações referenciais: 1) gravação realizada em 1957, pela SINTER, não comercializada; 2) gravação realizada em 1959, pela CHANTECLER, comercializada em LP; 3) gravação realizada no Town Hall, de Nova Iorque, em 1965, um registro de apresentação ao vivo e não comercializado.

Finalmente, um esboço da estrutura geral do nosso trabalho. O primeiro capítulo trata do ambiente musical da cidade de Belo Horizonte relacionado ao canto coral, com a descrição das organizações musicais que de alguma forma participaram ou influenciaram a história do Madrigal Renascentista. Antes disso, pretendemos tratar de dois movimentos que consideramos importantes para a formação do Madrigal Renascentista: o canto orfeônico, importante para a preparação de cantores e sua relação com o canto coral; e o movimento Música Viva, que, instituído por Hans-Joachim Koellreutter, influenciou diretamente a formação do músico Isaac Karabtchevsky. Além disso, consideramos de suma importância a descrição da formação do jovem maestro antes de sua vinda para Belo Horizonte e a consequente fundação do Madrigal Renascentista. Aqui pretendemos ademais traçar um breve perfil da cidade de Belo Horizonte, sob o ponto de vista das artes, até a década de 1950. Em paralelo, iniciamos um estudo sobre a influência do Estado na elaboração das normas relativas ao fazer musical na cidade, com direcionamentos conservadores que impedissem um avanço das ideias modernistas em voga, principalmente a partir dos anos 1920. No entanto, enfocamos também a política cultural estabelecida por JK, o qual conseguiu, ou buscou de forma aprimorada, uma correlação entre ideias conservadoras e de vanguarda, o que será vital para a compreensão da inserção do Madrigal Renascentista nos cenários municipal, estadual e nacional, e a consequente utilização do grupo como um importante símbolo e, posteriormente, representante do governo estadual e nacional, especificamente no governo do presidente JK.

O segundo capítulo aborda o conceito de diplomacia cultural, e partindo do pressuposto de que o Madrigal se tornou um embaixador artístico do Brasil quando de suas viagens ao exterior, especificamente à Europa (Portugal, Espanha, França, Suíça, Alemanha, Holanda, Bélgica e Itália) e ao sul da América do Sul (Argentina, Uruguai e Chile). Procuraremos explicar o envolvimento do coro com o Itamaraty, por meio do qual o Madrigal veio a se tornar um cartão de visitas do governo de Juscelino Kubitschek, não só fora do país, mas também ao recepcionar chefes de estado que nos visitaram, apresentando-se, também, em eventos nacionais de primeira ordem, como na

fundação de Brasília. O percurso do maestro Karabtchevsky, em nossa investigação, corre em paralelo à trajetória do coro, transformando o estudante consciente de suas limitações no principal maestro de coro brasileiro e ampliando seu campo de atuação à regência orquestral, à qual o paulista se dedicará a partir do ano de 1962. Em suma, nesse capítulo pretendemos justificar a presença do coro nos meandros do governo federal, não como um conjunto simplesmente apadrinhado pelo presidente JK, mas tão somente como um grupo de artistas incorporado a uma política cultural de uma época por sua condição de destaque no cenário musical brasileiro.

No terceiro capítulo analisaremos o repertório montado pelo coro, através sobretudo das escolhas de Karabtchevsky, que tinham um objetivo específico tanto na sua referência artística quanto no propósito de atender a interesses políticos e sociais. Baseando-nos, paralelamente, em gravações de algumas peças, buscaremos demonstrar a qualidade alcançada pelo coro durante os primeiros anos de sua existência.

Capítulo 1

O CORO DE UMA CAPITAL MODERNA. A PAISAGEM SONORA DE BELO HORIZONTE E O MADRIGAL RENASCENTISTA.

A cidade de Belo Horizonte, fundada em 1897, foi planejada numa fase inicial da república brasileira quando a mudança de regime e a intenção de construir um país civilizado e progressista criaram a necessidade de elaboração de novos símbolos.¹⁹ Segundo Cláudio Bahia,

Belo Horizonte legitimaria o desejo e a expressão desse novo tempo, pautado pela ideologia positivista republicana, concebida pela utopia de uma cidade ideal, saneada, ordenada e iluminada. (...) Criada no limite das transformações culturais do século XIX, Belo Horizonte nasceria como um cenário de modernidade, expressando a ruptura com o passado colonial brasileiro, com uma função de transcendência da cidade-capital a símbolo republicano.²⁰

Num primeiro momento, o planejamento urbano era prioritário, sendo qualquer outra articulação artística importada de outras cidades, já que a primeira população de Belo Horizonte era basicamente formada de forasteiros. O conceito de modernidade nacional, naquele momento, propunha uma dialética entre o antigo e o novo, o belo e o útil, o artístico e o científico, o que justifica a liberdade e direito a experimentações estéticas – o chamado ecletismo²¹ – com que a arquitetura urbana do início do século desenvolveria a estrutura da nova Cidade de Minas.²²

Segundo Luc Ferry, modernidade é um novo estado de consciência do homem que advém do processo de subjetivação detonado pelo cartesianismo e que culmina com

¹⁹ Os símbolos são os instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral”. (BOURDIEU, 1989, p. 12)

²⁰ BAHIA, 2007, p. 62.

²¹ “Em consonância com as novas tendências vindas da Europa, a cidade deveria primar pela beleza, pela estética e padrões arquitetônicos, sendo ao mesmo tempo espelho que refletisse a imagem do tempo.” (ÁLVARES; SOUZA, 2005, p. 4)

²² BAHIA, 2007.

a erosão do universo das tradições: o desaparecimento das ordens e dos corpos do Antigo Regime, “o desencantamento do mundo”, o fim do teológico-político, a passagem da comunidade orgânica à sociedade contratualista, do mundo fechado ao universo finito.²³ De uma maneira mais sucinta, Jacques Le Goff, citado por Ribeiro, discute as origens do termo “moderno”, significando o novo em oposição ao antigo, o presente se contrapondo ao passado.²⁴

A primeira população de Belo Horizonte, que foi arquitetada para ser o centro da organização política mineira, compôs-se, essencialmente, de funcionários públicos, construtores e comerciantes, com um direcionamento por parte do Estado, para a montagem de uma sociedade segundo os moldes da contemporaneidade europeia. Este, da mesma maneira que patrocinava a construção arquitetônica da nova cidade, tentava inserir a modernidade nas artes plásticas, mas à sua maneira, estimulando eventos artísticos de cunho tradicionalista e acadêmico.²⁵

Desde o princípio, ficou claro que a condução da formação cultural da sociedade belo-horizontina seria pensada e administrada pelo Estado. Segundo Baczko, esse tipo de controle estatal das representações é essencial para a uma legitimação do poder.²⁶ Em sua tese *Vastos subúrbios da capital*, o historiador Tito Aguiar nos diz:

A mudança da capital mineira e a construção de uma nova cidade devem ser compreendidas como iniciativas que, através do progresso material, buscavam transformar a sociedade e promover o progresso moral. O projeto da Cidade de Minas partiu da convicção das elites mineiras de que a sociedade brasileira como um todo deveria mudar e ser melhorada, superando a herança da escravidão. Nesse sentido, o espaço da nova cidade foi concebido não para uma massa ignorante, mas para uma população que pudesse aprender a viver em um meio urbano delineado de acordo com padrões técnicos avançados, dotado de uma infra-estrutura urbana sofisticada, comparável àquelas em implantação nas cidades americanas e europeias.²⁷

A partir da construção de Belo Horizonte, além de se imaginar uma nova metrópole baseada nos conceitos positivistas e modernistas do final do século XIX e início do século XX, houve também a preocupação de construir uma cidade direcionada e, de fato, governada pelo Estado, com uma modelagem preestabelecida e que não deveria fugir aos interesses de uma classe política zelosa do que poderia e deveria ser o

²³ BRAGA, 1999.

²⁴ RIBEIRO, 2007.

²⁵ CEDRO, 2007.

²⁶ BACZKO, 1985, p. 297.

²⁷ AGUIAR, 2006, p. 59.

novo modelo social elaborado para a Capital das Minas. Apesar de um grande afluxo de pessoas, observa-se no primeiro momento que, à parte aqueles que a administram, esta jovem capital exclui de um centro construído a população pobre. Desta forma, as novas instituições e estruturas de fazer artístico foram pensadas e dirigidas pela administração estatal para uma sociedade determinada, ou antes, para uma parcela específica dos grupos de indivíduos que habitavam o espaço urbano.

Segundo Bourdieu, o poder simbólico é, “com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. Uma dicotomia aplicada, sobretudo, àqueles novos modelos de cidade construídas visando a um contexto atualizado de higiene, sociedade, organização e modelo social. Neles, a classe dominante, cujo poder assenta no capital econômico, têm em vista impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem os interesses dos dominantes por acréscimo, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação; e a fração dominada (letrados ou “intelectuais” e “artistas”, segundo a época) tende sempre a colocar o capital específico a que ela deve a sua posição, no topo da hierarquia dos princípios de hierarquização.²⁸

Quanto à vida musical nos primeiros anos de Belo Horizonte, o jornalista e crítico de arte Celso Teixeira Brant,²⁹ no artigo “*A vida musical*”, publicado na *Revista Social Trabalhista*, edição especial do cinquentenário de Belo Horizonte disse:

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

²⁸ BOURDIEU, 1989, p. 12.

²⁹ Celso Teixeira Brant nasceu em Diamantina (MG), em 1920, e faleceu em Belo Horizonte, em 2004. Advogado e professor, também atuou como jornalista, literato, musicógrafo, economista e político. Foi chefe de gabinete do ministro Clóvis Salgado de 1956 a 1958, o qual substituiu interinamente em determinadas ocasiões. Sua trajetória na política ainda incluiu, entre outros: um mandato de deputado federal (1958), a cassação de seus direitos políticos pelos militares (1964), a fundação do Partido de Mobilização Nacional (1985), a disputa pela Presidência da República (1989), um mandato de vereador em Belo Horizonte (1992) e a função de subsecretário do Trabalho no governo estadual de Itamar Franco (2000). (SANTOS, 2008) Era, na década de 1940, redator chefe da Rádio Guarani e crítico de arte do jornal Diário da Tarde, em Belo Horizonte. Publicou inúmeros artigos sobre música nos jornais da época.

amantes. Logo apareceram aqui solistas de merecimento dando recitais.³⁰

Teresa Castro, em sua tese de doutorado *A formação da vida musical de Belo Horizonte*,³¹ nos dá uma ideia bem elaborada dos primeiros momentos musicais da cidade, quando começaram a serem desenvolvidas as primeiras manifestações de uma vida artística organizada: a primeira banda de música de Belo Horizonte, a Sociedade Musical Carlos Gomes,³² foi criada em 1896, ainda durante a construção da nova cidade; os primeiros cinemas foram construídos, nos quais pequenas orquestras eram mantidas para tocarem durante as projeções dos filmes mudos;³³ clubes musicais³⁴ foram fundados, os quais tinham como objetivo principal elaborar concertos que seriam assinados para a diversão familiar. Segundo Castro,

A música que era tocada nos clubes e salões era significativa por definir um gosto musical que influenciaria o repertório e os instrumentos que povoariam os sonhos e desejos dos mais jovens sócios e convidados. Destacamos que a vida musical, herdada de Ouro Preto, estava mais ligada aos clubes e salões do que aos palcos e teatros.³⁵

Uma tentativa de organização institucional de música aconteceu com a criação da Escola Livre de Música, fundada e dirigida, de 1901 a 1923, pelo maestro Francisco José Flores.³⁶ Esta instituição reunia, sob a direção do maestro, um grupo de músicos e intelectuais que se envolviam com a música e a educação musical na cidade, e foi responsável pela formação organizada e estruturada da primeira geração de músicos de Belo Horizonte. Nas relações de professores da Escola, encontramos as primeiras referências, na nova capital, do ensino de uma disciplina “canto coral”, apesar de não nos ser possível precisar de que maneira tal matéria era ministrada, ou que repertório era

³⁰ BRANT, Celso Teixeira, 1947, p. 204, *apud* REIS, 1993, p. 97.

³¹ CASTRO, 2012.

³² Esta sociedade artística, organizada inicialmente por pedreiros, carpinteiros, serventes, engenheiros e outros trabalhadores que vieram construir Belo Horizonte, existe até os dias atuais.

³³ Em 1911 já existiam os cinemas Pavilhão, Variedades, Familiar, Colosso, Comércio, Bahia e o Parque Cinema. (CASTRO, 2012)

³⁴ Teresa Castro cita os clubes: das Violetas, Rose, Schumann e Belo Horizonte.

³⁵ CASTRO, 2012, p. 99.

³⁶ Francisco José Flores (1860-1926) - nasceu em Mar de Espanha (MG), e faleceu em Belo Horizonte. Iniciou seus estudos musicais no Rio de Janeiro onde estudou clarineta, harmonia, contraponto, composição, instrumentação e regência no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro. Em 1890, participou do concurso para a escolha do Hino da República, obtendo o segundo lugar. Em 1894 e 1895, recebeu convites para dirigir conservatórios em Barbacena e Pernambuco. Mudou-se para Belo Horizonte em 1901. Em 1912, foi nomeado regente das Bandas de Música da Brigada Policial do Estado. Faleceu desiludido com a falta de reconhecimento ao seu trabalho pelos poderes públicos. (CASTRO, 2012)

executado. Encontramos os nomes de Vicente Felicíssimo do Espírito Santo e Esther Franzen de Lima, como professores da disciplina de canto coral.³⁷

O maestro Flores tinha uma clara visão de uma formação musical aberta e direcionada para a educação musical, como é possível observar em um discurso proferido por ele, por ocasião da inauguração da Escola Livre de Música:

A parte científica da música está muitíssimo abandonada no ensino. Educam-se no Brasil instrumentistas, mas não músicos. Belo Horizonte tem um grande futuro. Quanta coisa já fizemos nestes poucos anos! Será a cidade mais moderna do Brasil, e se Deus me conceder ainda alguns anos de vida, pretendo contribuir com o meu quinhão para a glória de Belo Horizonte, enviando daqui para o mundo afora músicos de verdade e não apenas virtuosos, acrobatas que arrebatam a plateia mas não a comovem!³⁸

A Escola Livre de Música, primeira instituição musical interessada em processos de educação musical em Belo Horizonte, funcionou até 1923, quando uma multa por obras inacabadas lhe foi aplicada pela prefeitura.³⁹ A Escola perdeu grande parte de seu terreno como forma de pagamento da sanção e não conseguiu mais se manter. Aqui consideramos importante recuperar a reflexão feita por Teresa Castro sobre a relação do encerramento de atividades com o desestímulo por parte da administração governamental:

Se o poder público teve pouca influência na criação e manutenção dessa escola, definiu o seu fim. O fechamento dessa escola está diretamente relacionado à estruturação inicial de um campo de ensino de música ligado ao poder político, em que a sua força e fiscalização deveriam estar bem definidas e reconhecidas na história da música da cidade.

É possível que não houvesse um interesse do poder público na manutenção de uma Escola Livre, de iniciativa particular, em cujas diretivas não havia a intervenção do Estado.⁴⁰ Observemos que, apesar de o maestro Flores sempre ter almejado a criação de um conservatório a partir de sua Escola Livre, como nos afirma Castro, as autoridades públicas jamais deram sinais de sensibilidade a esses anseios, a despeito de o então presidente de Minas, Arthur Bernardes, ter criado oficialmente o “curso de música” em

³⁷ O prédio da Escola Livre de Música se situava na avenida Afonso Pena, nº. 1577, ao lado de onde foi construído, mais tarde, o Conservatório Mineiro de Música. (CASTRO, 2012).

³⁸ FLORES *apud* CASTRO, 2012, p. 230.

³⁹ Na portaria nº. 16 de 19/08/1923, que invocava transgressões sobre o texto da escritura de 1902, como falta de ajardinamento, obras inacabadas e material didático inadequado, a Prefeitura de Belo Horizonte multou a Escola, que perdeu grande parte do terreno construído. (REIS, 1993, p. 97)

⁴⁰ Para um melhor entendimento da discussão sobre o fechamento da Escola Livre de Música, ver CASTRO, 2012, p. 222-239.

1920.⁴¹ No entanto, o Conservatório Mineiro de Música seria fundado apenas dois anos após o encerramento das atividades da Escola Livre de Música, sem a participação, em seu quadro de professores, do maestro Flores.

Se fixarmos a própria construção da capital como uma primeira etapa do movimento, Belo Horizonte passa por um segundo momento modernista, conforme expressão cunhada por Cláudio Bahia, com a vinda de uma caravana de intelectuais paulistas – Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, entre outros – até Minas Gerais. Esta comitiva, que passou por cidades antigas e desembarcou em Belo Horizonte, em 1924, buscava a origem da brasilidade pretendida, ou seja, a valorização do estilo barroco como peculiar à realidade nacional.⁴² Entendiam os visitantes que a arquitetura colonial seria o estilo artístico intrínseco ao Brasil, sem cópia de nenhum modelo europeu, ao contrário do ecletismo do final do século XIX. A paisagem diferenciada da capital mineira, relacionada às cidades do interior do estado, fez com que a primeira se tornasse um referencial para estes modernistas no que se refere à concretização do conceito de moderno e urbano.⁴³

Nesta década de 1920, a marca da vanguarda modernista, em Belo Horizonte, ficou estabelecida na literatura, mais do que na arquitetura, nas artes plásticas ou na música. Segundo Marcelo Cedro,

Expoentes do modernismo literário mineiro, como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura, Martins de Almeida, João Alphonsus, por meio de correspondência frequente, mantiveram contatos com intelectuais paulistas e cariocas, precursores do modernismo nacional, a fim de se atualizarem com as principais ideias do movimento. As artes plásticas não seguiram o mesmo ritmo da modernização literária, pois seus nomes mais destacados não adotaram o mesmo procedimento dos poetas e dos escritores mineiros no sentido da inserção no modernismo nacional.⁴⁴

Discussões sobre o modernismo aconteceram principalmente após a *Semana de Arte Moderna*, realizada em São Paulo, em 1922. No entanto, conforme Carlos Kater, mais do que uma mostra de arte de vanguarda, a *Semana* foi o começo de uma inédita e frutífera discussão sobre a arte no Brasil, com “uma cruzada em prol de uma identidade nacional”.⁴⁵ A busca de valores que pudessem refletir musicalmente um conceito de nacionalidade direcionou os compositores a pesquisas de elementos referenciais a serem

⁴¹ Lei nº. 800, de 27 de setembro de 1920. (REIS, 1993, p. 13)

⁴² CEDRO, 2007.

⁴³ BAHIA, 2007.

⁴⁴ CEDRO, 2007, p. 130.

⁴⁵ KATER, 2008.

difundidos, mais do que ao emprego de técnicas específicas de composição em voga na Europa, conduzindo à utilização de harmonizações, arranjos e adaptações de melodias que pudessem caracterizar o que poderia ser chamado de elemento nacional. A propósito disso, Kater salienta “que ao longo de anos (1920 a 1950), o folclore será entendido como uma disciplina específica de pesquisa musical, sem evidentemente possuir o rigor que hoje atribuímos ao termo”.⁴⁶

No que toca à música, os anos 1920, em Belo Horizonte, se caracterizam pela abertura ao universo das operetas, trazidas por companhias estrangeiras. No entanto, o estado, preocupado com movimentos vanguardistas que pudessem provocar rupturas artísticas prejudiciais ao poder instituído em Minas Gerais, estimulou prioritariamente eventos artísticos de cunho tradicionalista e acadêmico. Deu-se um passo importante para o desenvolvimento futuro das artes musicais na capital, quando o titular do governo de Minas Gerais, Fernando de Mello Vianna (1878-1954), “atendendo a necessidade que há para aperfeiçoamento da cultura artística do Estado”,⁴⁷ criou o Conservatório Mineiro de Música, em 1925. A partir deste momento, estabeleceu-se um academicismo patrocinado pelo Estado,⁴⁸ o que manteria a música fora de discussões modernistas até a década de 1950. Lembremo-nos que a Escola Livre de Música, do maestro Flores, foi responsável pela formação de uma geração de músicos, e que o mesmo tentou a transformação da referida escola em um Conservatório.

Acreditamos que a criação do Conservatório Mineiro de Música deve ser entendida, à luz das afirmações de Berger e Luckmann⁴⁹ como, acima de tudo, um processo de ordem social objetivada pelo Estado mineiro no princípio da capital. O órgão foi criado por meio do decreto federal nº 16.735, de 31 de dezembro de 1924, com Mello Vianna presidente de Minas. O advogado sabarense, sendo “político de grande experiência e que vinha da Secretaria de Educação, buscava não somente um

⁴⁶ KATER, 2008, p. 29.

⁴⁷ REIS, 1993, p. 13.

⁴⁸ KATER, 2008.

⁴⁹ “[N]o curso de sua contínua exteriorização, o homem produz a ordem social. A atividade humana objetivada é o mundo institucional. As instituições surgem das tipificações dos hábitos no decorrer de uma situação social que perdura no tempo. Para eles, todas as instituições são produto histórico e implicam controle social. A partir da historicidade, as instituições adquirem objetividade e passam a ser experimentadas como se possuíssem realidade própria.” (BERGER & LUCKMANN *apud* ALEXANDRE, 2004, p. 133)

ensino de música para todos, mas uma educação básica para todos numa cidade que começava a perder o aspecto de canteiro de obras e a crescer”.⁵⁰

Com sua inauguração em 1925, foi projetado um percurso para os músicos e para a música erudita em Minas e seu papel na vida e cultura da nova capital do estado, onde, até então, o seu ensino esteve esquecido pelas autoridades governamentais. Considerados os melhores músicos da nova capital, aqueles que compuseram o quadro inicial de professores do “Conservatório” vinham para Belo Horizonte a convite do governo de Minas Gerais, o que era tido como uma honraria musical. Recordando Moscovici, que afirma que “as representações nunca seriam de outra natureza que não as dos grupos sociais que as criam, e que sua eficácia – tanto prática como simbólica – dependeria dessa inserção, e não poderia jamais ter um sentido universal”,⁵¹ entendemos que estabelecer a incorporação ao órgão na condição de docente como distinção era mais uma estratégia do já citado direcionamento estatal.

Victor Silveira, no seu livro *Minas Gerais em 1925*, anota que o regulamento do Conservatório Mineiro de Música “apresenta inovações que lhe dão caráter próprio e adequado às necessidades e aspirações do nosso meio”. E ainda acrescenta

Ao passo que nos demais institutos do país se tem como escopo precípua e quase exclusivo a formação de instrumentistas (virtuosi) deixando livre aos candidatos a aprendizagem das matérias que constituem o curso geral, neste cogitou-se de instituir um curso geral obrigatório, que se ministra paralelamente como ensino compreendido nas secções do curso instrumental e do curso vocal.⁵²

As “inovações” mencionadas, longe de se mostrarem em conformidade com os conceitos modernistas em discussão nos demais ambientes artísticos da cidade, contudo, estabelecem diretivas controladoras, com um currículo rigoroso, além de priorizar a formação para instrumentos específicos mais voltados para o conceito de boa formação familiar do que de artistas filosoficamente preparados para discussões acerca das realidades musicais do mundo moderno.

Bourdieu chama a atenção para o fato de que “os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm”.⁵³ Se entendemos o Conservatório como uma instituição

⁵⁰ CASTRO, 2012, p. 243.

⁵¹ MOSCOVICI *apud* OLIVEIRA, 2004.

⁵² REIS, 1993, p. 20.

⁵³ BOURDIEU, 1996, p. 67.

determinante para o controle dos processos de ensino e evolução musical, bem como de uma imposição conservadora em contraponto com os movimentos e ideias modernistas do início do século, podemos determiná-lo como um símbolo de identificação de uma sociedade bem cuidada, ou vigiada, na Belo Horizonte recém-criada. Bourdieu define os símbolos como elementos identitários de sistemas simbólicos, no caso, a arte. E assim se expressa:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim para a “domesticação dos dominados”.⁵⁴

Harnoncourt, em *O discurso dos sons*, discute o ensino de música, inaugurado com a Revolução Francesa, que proclamou a interferência do Estado na educação musical. Até aquele momento, a formação do musicista acontecia principalmente mediante a relação mestre-discípulo. Todavia, a partir da Revolução, com a institucionalização do ensino, através do aprendizado pela criação dos Conservatórios, o ensino musical é transformado e popularizado.⁵⁵

Tentou-se, então, pela primeira vez, num grande Estado, colocar a música a serviço de ideias políticas: o minucioso programa pedagógico do Conservatório de Paris foi o primeiro exemplo de uniformização na nossa história da música. Ainda hoje, músicos são educados para a música europeia, no mundo inteiro, através desses métodos e, por meio deles, se explica aos ouvintes que não é preciso saber música para compreendê-la – basta que a julguem bela.⁵⁶

Bourdieu, considerando sobre a questão da institucionalização e direção da formação das práticas artísticas, nos diz:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções.⁵⁷

É interessante observarmos que a formação pretendida pelo Conservatório era de instrumentistas e cantores, sobretudo de pianistas. Enquanto Mário de Andrade e outros

⁵⁴ BOURDIEU, 1989, p. 11.

⁵⁵ HARNONCOURT, 1990.

⁵⁶ HARNONCOURT, 1990, p. 15.

⁵⁷ BOURDIEU, 1989, p. 10.

modernistas já criticavam uma *pianolatria* estabelecida em São Paulo e Rio de Janeiro⁵⁸ como um processo pouco progressista, já que mantinha a educação musical direcionada para a tradição do cultivo da música nos ambientes familiares, tanto o Conservatório Mineiro, quanto o Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, mantinham o direcionamento de formação pianística como pilar de sua linha de formação de músicos. Desta forma, a composição musical, ponte para os questionamentos filosóficos acerca da criação e evolução musical, ficava relegada, institucionalmente, a uma formação precária e completamente direcionada, ainda presa aos moldes estilísticos do século XIX.

Com a chegada do músico Francisco Nunes (1875-1934) a Belo Horizonte, primeiro diretor do Conservatório Mineiro de Música, foi fundada, em 27 de junho de 1925, a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte (SCSBH), importante associação que preencherá o espaço da música sinfônica na capital até a criação da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, em 1971.⁵⁹ Faziam parte da primeira formação da Orquestra, que foi criada com o apoio do presidente do Estado Fernando de Mello Vianna, cujo mandato se estendeu de 1924 a 1926, diversos músicos atuantes em pequenas orquestras de Belo Horizonte e professores do Conservatório Mineiro de Música.

Segundo Celso Brant, os primeiros anos da *Sociedade de Concertos Sinfônicos* foram de muito empenho e o maestro Francisco Nunes esteve à frente da orquestra até 1934, ano de sua morte. Por terem-se apresentado dificuldades de todas as naturezas, o trabalho, que era para ter sido realizado com disciplina e regularidade, tornou-se intermitente.⁶⁰ Em 1944, o prefeito Juscelino Kubitschek encampou a sociedade e a apoiou com subvenção municipal, dando-lhe o nome de Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte (OSBH). O governador Milton Campos (1900-1972), em 1950, declarou-a de utilidade pública. Apesar do apoio desses governantes, a maioria das fontes mostra que a orquestra viveu em meio a altos e baixos quanto ao suporte do poder público. Os músicos que integraram as primeiras formações viveram momentos de instabilidade e, em um deles, a orquestra se dividiu em dois grupos. Um continuava com a mesma

⁵⁸ CASTRO, 2012, p. 248. SANTOS, 2003, p. 215-217.

⁵⁹ DUARTE, 2001.

⁶⁰ Revista Acaiaca, n.º. 20, junho de 1950.

direção e a regência do maestro Guido Santorsola,⁶¹ e outro, dissidente, passa a ser gerido pelo governo do Estado e dirigido musicalmente pelo maestro Arthur Bosmans⁶² – a Sinfônica Estadual.

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, a ser celebrado entre a prefeitura e o estado. Em junho de 1951, a Sinfônica Estadual foi extinta e, em dezembro, o convênio foi ratificado pela Assembleia Legislativa. Entre outras cláusulas este trato 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 (SMCS), recebendo subvenções mensais tanto do governo estadual quanto do município, a qual passaria a ter uma grande importância no florescimento musical da década de 1950, estabelecendo uma parceria com a *Sociedade Coral de Belo Horizonte*, da qual falaremos posteriormente.⁶³

Observemos como a sociedade belo-horizontina, ou o poder estabelecido, adota dois dos principais símbolos musicais do século XIX europeu: o piano e a orquestra sinfônica. O entendimento da dicotomia entre o novo e o velho na capital mineira é importante para a compreensão da evolução da música e das instituições existentes na cidade. Ao passo que discussões estéticas acerca de uma modernidade e do modernismo são elaboradas no que se refere aos outros segmentos artísticos, a música é direcionada e padronizada segundo conceitos que fogem completamente às ideias estabelecidas para Belo Horizonte. Em sua tese, Teresa Castro mostra como o repertório desenvolvido durante toda a existência da Sociedade de Concertos Sinfônicos se ateu ao acervo

⁶¹ Guido Santorsola (1904-1994) – violinista, compositor e maestro. Nasceu na Itália e se radicou no Uruguai. Veio para o Brasil com cinco anos e iniciou sua formação como violinista no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, recebendo, posteriormente, uma bolsa do governo brasileiro para estudar na Itália. Regressou ao Brasil em 1925, atuando como violinista em orquestras do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em 1931, a Orquestra Sinfônica do Teatro Sódre de Montevideu, no Uruguai, o contratou como maestro. Sua participação, na década de 1950, na direção da Orquestra de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte foi importante para a sedimentação do movimento operístico da capital mineira.

⁶² Arthur Bosmans nasceu em Antuérpia, na Bélgica, em 1908, e morreu em Belo Horizonte, em 1991. De formação musical praticamente autodidata, o compositor veio para o Brasil na década de 1940, onde naturalizou-se em 1953, e por cerca de meio século dedicou-se à composição, ao ensino e à divulgação, entre nós, de obras inovadoras do repertório sinfônico internacional. Em contrapartida, divulgou, em viagens de concertos na Suíça, França, Alemanha, Bélgica, Holanda e Inglaterra, obras brasileiras de compositores como Francisco Mignone, Edino Krieger, Lorenzo Fernandez e Radamés Gnattali. Suas composições abrangem obras vocais, orquestrais e obras para piano, violão e diversas formações camerísticas. (Informações do setor de divulgação da Escola de Música da UFMG)

⁶³ OLIVEIRA, 2008, p. 15.

romântico, sobretudo europeu, do século XIX. Como vários dos músicos que atuavam nesta orquestra eram do Conservatório, não é difícil entender que uma uniformização de repertórios fosse interessante para uma manutenção de um quadro de músicos que se relacionavam profissionalmente nas diversas manifestações musicais de Belo Horizonte, o que facilitava uma uniformidade de gostos e maneiras de educação para a música.⁶⁴

É possível que a criação da Sociedade de Concertos Sinfônicos estivesse ligada a um plano de diretivas relacionadas à música a ser cultivada pela sociedade no estado de Minas Gerais. Analisando o discurso proferido por Carlos Góis, professor do Conservatório, no concerto de estreia da orquestra, podemos verificar o quanto a exaltação dos valores da administração pública era importante para o desenvolvimento da arte musical na cidade, evidenciando-se, além disso, a maneira pela qual a ligação e a força do poder público influenciavam na formação de um eventual campo musical.

A Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, recém-fundada nesta Capital, por inspiração do maestro Francisco Nunes (criador da sociedade congênere do Rio de Janeiro), constituída das figuras mais representativas da classe musical, houve por bem realizar a sua récita inaugural no dia, para todos nós, auspiciosíssimo, em que se completa um ano do fecundo governo do exmo. Sr. Dr. Melo Viana, governo dinâmico de grandes realizações.

Entre as muitas, que a atual administração doou ao bem público, avultam a criação do Conservatório Mineiro de Música, e a construção do seu prédio já muito adiantada.⁶⁵

Aqui, mais do que a própria exaltação da importância da criação da orquestra, houve um cuidado para uma valorização da iniciativa do governo, bem como da importância da criação do Conservatório para o “bem público”. Góis ainda referenda a importância destes atos para a formação da boa sociedade belo-horizontina, dizendo: “Sabem todos o grande influxo que o ensino da música exerce sobre a educação popular. Segundo os pedagogos franceses, o ensino de música, longe de constituir um luxo adventício, um mero ornamento, um simples entretenimento, é um poderoso fator de cultura moral”.⁶⁶

⁶⁴ Os regentes que trabalharam à frente da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte foram: Francisco Nunes (1925 a 1934), Elviro Nascimento (atuou junto de Francisco Nunes, nos últimos anos da sua vida), Mario Pastore (1934 a 1944), Guido Santorsola (em dois períodos, 1944 a 1945 e 1956) e Arthur Bosmans (1945). Dirigiram esporadicamente a Orquestra ao longo de sua existência, os maestros Francisco Flores, Hostílio Soares, Assis Republicano, Francisco Mignone, Sergio Magnani, Sebastião Vianna, Santiago Guerra, Nino Stinco, Edoardo de Guarnieri, José Torre, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky, Carlos Eduardo Prates, Mario de Bruno, Armando Bellardi, Sandino Hohagen, Salvador Villa, José Felipe de Carvalho Torres, entre outros. (CASTRO, 2012)

⁶⁵ GÓIS *apud* CASTRO, 2012, p. 159.

⁶⁶ *Idem*.

Bourdieu afirma que “a história das instituições específicas indispensáveis à produção artística deveria acompanhar-se de uma história das instituições indispensáveis ao consumo, portanto, à produção dos consumidores e, em particular, do gosto, como disposição e como competência”.⁶⁷ De fato, com a nascente cultura de massa no Brasil, a década de 1930 foi, sem dúvida, a época do cinema e do rádio, influenciando costumes e ditando modas. Nesse ambiente sociopolítico, muito bem definido até 1936 e rigorosamente redefinido pelo Estado Novo, após 1937, a arte moderna de Belo Horizonte destacou-se como expressão genuína de uma cultura de época.⁶⁸

Empregando elementos de vanguarda na arquitetura, Belo Horizonte mantém o princípio de sua construção baseada em um conceito de modernidade. Estabelecendo-se, a partir dos anos 1920, como um centro desatrelado de suas origens de uma sociedade ouro-pretana a nova cidade adota uma nova maneira de pensar o seu urbanismo, adotando o *Art-Déco* como um princípio de caracterização da sua região central. Diferentemente de um primeiro momento, quando a música na capital era produzida em coretos ou em salas exclusivas para frequentadores de clubes musicais, casas de espetáculos como o Teatro Municipal são construídas, e apresentações das primeiras orquestras⁶⁹ acontecem em salas dos cines-teatro, que conjugavam as apresentações cinematográficas com o palco multi-funcional. A nova metrópole começa a trocar os clubes e salões pelos palcos e teatros.

A construção do Cine-Teatro Brasil foi um marco na arquitetura de Belo Horizonte, mas o edifício também deve ser visto como um importante local de apresentações sinfônicas e de óperas.⁷⁰ Projetado em 1930 pelo arquiteto Alberto Murgel e inaugurado em 14 de julho de 1932 foi o primeiro prédio de uso público da cidade sob a influência do *Art-Déco*, movimento popular internacional de *design* que influenciou as artes decorativas, a arquitetura, o *design* de interiores e o desenho industrial, assim como as artes visuais, a moda, a pintura, as artes gráficas e o cinema. Produto de ideias consideradas de vanguarda e de movimentos que buscavam inspiração em influências do começo do século XX, incluindo construtivismo, cubismo,

⁶⁷ BOURDIEU, 1996, p. 327.

⁶⁸ BAHIA, 2005.

⁶⁹ Orquestra de Vespasiano Santos, Jazz-band do Corpo de Bombeiros, Sinfônica Estadual, Orquestra do Teatro Sucasseeux. (CASTRO, 2012)

⁷⁰ Temos registro de que óperas completas e grandes concertos orquestrais foram executados no palco do Cine Brasil. Como exemplos, citamos a ópera *Príncipes Românticos*, de Hostílio Soares (1941), e o Concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Isaac Karabtchevsky (1969).

modernismo, *art nouveau* e futurismo, este estilo era visto como elegante, funcional e ultramoderno.⁷¹

Além do teatro com 1.827 lugares, que servia, ocasionalmente, como palco para diversas apresentações musicais, o espaço abrigou o Bar Brasil, que era, tradicionalmente, frequentado por artistas e intelectuais de Belo Horizonte. Foi lá que aconteceu a primeira exposição coletiva organizada por artistas que despontavam no cenário modernista belo-horizontino: a *Exposição de Arte Moderna*, em 1936.⁷² Marília Ribeiro pontua que “a articulação desta coletiva marca o início da consciência de vanguarda dos artistas mineiros, integrando uma produção artística inovadora a uma ação política revolucionária.”⁷³

No entanto, devemos considerar o fato de que tal movimento de “vanguarda de artistas mineiros” ainda não se referia aos músicos, pois, apesar de os cines-teatro serem um espaço também pensado para a produção musical, o que se realizava nesse âmbito estava longe de representar um direcionamento de compositores e intérpretes para um modernismo ou para uma filiação a novas correntes de produção musical desenvolvidas, sobretudo, no Velho Mundo. Naquele momento, enquanto compositores europeus buscavam uma nova linguagem que os afastasse dos conceitos românticos e tonais, adotando princípios baseados em formas do passado anterior ao século XIX – neo-classicismo – e compositores do Rio de Janeiro e de São Paulo aderissem a um nacionalismo desprovido de proximidade com estruturas baseadas no sistema tonal, o que se ouvia em Belo Horizonte eram concertos sinfônicos tradicionais, com um repertório predominantemente datado do século XIX, ou pequenas óperas executadas com espaços longos entre uma e outra, sem qualquer preocupação com um distanciamento tonal ou formal do romantismo europeu.

O Bar Brasil tem uma importância maior no cenário musical modernista quando constatamos que ali tocava regularmente uma *jazz-band* com as “maiores novidades musicais” da época.⁷⁴ Sobre estes conjuntos, Teresa Castro sustenta:

Mesmo sendo difícil encontrar referências às jazz-bands que atuaram em Belo Horizonte, sabe-se que elas fizeram muito

⁷¹ As primeiras manifestações da arquitetura Art-Déco em Belo Horizonte datam do final dos anos 1920 e são frequentes até meados de 1940. (FREITAS, 2007)

⁷² A exposição foi liderada por Delpino Jr., com a participação dos artistas Genesco Murta, Jeanne Milde, Érico de Paula, Monsã, Fernando Pierucetti e José Pedrosa, entre outros. A mostra apresentava obras ecléticas voltadas para temáticas populares. [RIBEIRO, 2007, p. 121]

⁷³ RIBEIRO, 1995, p. 93.

⁷⁴ CASTRO, 2012, p. 114.

sucesso na capital a partir de 1925. Não temos notícia do repertório que esses grupos tocavam, no entanto, temos notícias de que suas formações eram feitas com base nas bandas militares de Belo Horizonte.⁷⁵

Podemos conjecturar que a influência norte-americana provavelmente aconteceu pelo advento do rádio e o acesso a programações que transmitiam a música dos Estados Unidos, sobretudo o *jazz*. No entanto, este gênero musical se manteve dentro de um ambiente popular, e mesmo que cultivado e tocado por alguns músicos de formação erudita, sua execução acontecia fora dos teatros e de forma alguma era ensinada nos ambientes de formação musical.

Conforme a jornalista Wanir Campelo, a impossibilidade de comunicação entre a capital e o interior foi a alavanca propulsora que serviu para justificar a criação de uma estação de rádio do governo que pudesse unir todo o estado, ainda carente de estradas asfaltadas, de linhas aéreas e de telefonia.⁷⁶ A Rádio Inconfidência⁷⁷ entrou em operação no dia 3 de setembro de 1936, partindo a iniciativa de sua implantação do então secretário de agricultura Israel Pinheiro, no governo do interventor Benedito Valadares. A emissora foi instalada na *Feira Permanente de Amostras*, um antigo mercado de Belo Horizonte onde se vendiam desde alimentos até pedras preciosas, mas que também possuía um auditório no qual eram transmitidas atrações ao vivo. Era o grande teatro de Belo Horizonte, o palco de todos os artistas nacionais e internacionais que vinham à capital e onde aconteciam os seus programas de auditório.⁷⁸

A Rádio Inconfidência foi o principal meio de comunicação de massa do estado de Minas Gerais entre a década de sua inauguração e a de 1970. Possuía uma orquestra sinfônica, uma orquestra de salão, uma orquestra de dança e uma orquestra melódica. Além das orquestras, tinha também os seguintes conjuntos: *Ritmos PRI-3*, *Quarteto Dominó* (vocal), um conjunto denominado *Regional*, e a dupla caipira *Toninho e*

⁷⁵ CASTRO, 2012, p. 115.

⁷⁶ CAMPELO, 2005, p. 9.

⁷⁷ Destacamos a Rádio Inconfidência por considerarmos sua importância na história do Madrigal Renascentista. No entanto, antes de sua criação, já existiam a Rádio Mineira, inaugurada em 1931, e a Rádio Guarani, em 1936 (inaugurada em agosto, um mês antes da Inconfidência).

⁷⁸ DUARTE, 2001.

Tonhã.⁷⁹ Com o advento do “som mecânico” e a centralização dos programas no eixo Rio-São Paulo, os grupos artísticos foram encerrados.⁸⁰

Podemos fazer uma analogia entre a Orquestra da Rádio Inconfidência e a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos quando comparamos os respectivos repertórios. No acervo da orquestra da rádio, o número de peças dos períodos anteriores ao século XX é maioria, com pouquíssimas incursões no cenário da música moderna. Um dos principais regentes dessa formação instrumental, o maestro José Ferreira da Silva⁸¹ era responsável pelos arranjos a serem executados, e sua escolha, de um modo geral, era voltada para peças de *bel canto* que eram interpretadas por cantores solistas, acompanhados pela orquestra.⁸² Contrário à prática do canto coletivo, o *bel canto* denomina toda uma tradição vocal, técnica e interpretativa da ópera italiana iniciada no fim do século XVII e que alcançou seu apogeu no século XIX. Inicialmente privilegiava o virtuosismo, mas a expressividade do romantismo inseriu nas passagens complexas o drama e o canto expressivo.⁸³

Havia uma questão prática nessa relação de execução musical e que, sem dúvida, interferia no processo de escolha de repertórios. Segundo o maestro Hely Ferreira Drummond,⁸⁴ filho do maestro Ferreira, a Orquestra da Rádio Inconfidência demandava uma quantidade de novas peças a cada semana, o que tornava a tarefa de Ferreira, e de outros músicos arranjadores, árdua, proeza que só era resolvida graças a um mutirão familiar, já que tanto a esposa do maestro, Ondina Ferreira Drummond⁸⁵ quanto o filho Hely eram músicos e ajudavam principalmente nos trabalhos de cópias de partituras. É importante salientarmos que todo arranjo ou transcrição para orquestra é realizado a

⁷⁹ Para dirigir as orquestras e conjuntos e fazer os arranjos e orquestrações para os mesmos, a Rádio contava com os seguintes maestros: Mário Pastore, José Felipe Carvalho Torres, José Ferreira Silva, Hely Ferreira Drummond, Moacir Portes, Jefferson Silva e Djalma Pimenta.

⁸⁰ O acervo de discos de vinil, além de várias gravações em acetato, feitas ao vivo com diversos grandes nomes da música nacional, bem como o acervo de partituras dos conjuntos e orquestras foram doados à Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) em 2000 e estão contidos no Núcleo de Acervos da Escola de Música dessa instituição.

⁸¹ José Ferreira da Silva (1911-1993). Nasceu em Visconde do Rio Branco (MG) e faleceu em Belo Horizonte. Foi professor de música, compositor, fagotista e maestro de banda e orquestra.

⁸² Alguns exemplos de obras transcritas pelo maestro José Ferreira da Silva: *Sento una forza indomita* – Carlos Gomes; *Serenata* – Franz Schubert; *Eri tu che machiavi* – Giuseppe Verdi; *Ich grolle nicht* – Robert Schumann; *O cessate di piagarmi*, *Son tutta duolo* e *Sento nel core* – Alessandro Scarlatti; *Quando ela fala?* – Hostílio Soares; *Voi che sapete* – Wolfgang Amadeus Mozart; entre outras.

⁸³ A base técnica do *bel canto* consiste na ênfase do controle da respiração, legato, flexibilidade, e no controle sobre uma longa extensão vocal.

⁸⁴ Entrevista do maestro Hely Ferreira Drummond ao autor em 11/11/2013.

⁸⁵ Natural de Visconde do Rio Branco (MG), Ondina Ferreira Drummond (1912-1981) foi pianista e copista da Rádio Inconfidência.

partir de uma obra já composta e, muitas vezes, conhecida, o que permite uma delimitação do tempo de montagem do material a ser executado. A composição musical, por outro lado, demanda mais tempo, pois é fruto de um trabalho de criação, e nem sempre pode ser realizado a contento com um prazo determinado breve, como ocorria, devido a exigências profissionais e de mercado, na Rádio Inconfidência.

Ainda segundo Hely Drummond, quando havia uma demanda por uma determinada peça popular que fazia sucesso nos Estados Unidos e que era tocada nas rádios em “ondas curtas”, com a impossibilidade de conseguir partituras antes que o “sucesso acabasse”, a única forma de obter um registro escrito era utilizar um processo comumente apelidado, no ramo, de “ao correr da pena”. Um músico – e que na família Ferreira era o próprio Hely Drummond – se posicionava “com papel de música e lápis defronte o rádio e ficava aguardando a transmissão da música”.⁸⁶ Quando isso acontecia, ele tinha que copiá-la diretamente enquanto ouvia. Se perdesse uma parte, somente poderia recuperá-la na próxima transmissão.

Dada a dificuldade em conseguir partituras de compositores europeus modernos, esse problema poderia ser resolvido com compositores da cidade. No entanto, os criadores em atividade em Belo Horizonte, naquela época, ainda mantinham uma maneira de compor baseada em estruturas musicais ultrapassadas, como era o caso do principal compositor em atividade: Hostílio Soares.⁸⁷ Tido como uma referência no ensino do contraponto e fuga em Belo Horizonte, Hostílio venceu vários concursos de composição, mas sempre compondo dentro de uma linguagem atrelada a um estilo que

⁸⁶ Entrevista do maestro Hely Ferreira Drummond ao autor em 11/11/2013.

⁸⁷ Hostílio Soares (1898-1988). Nasceu em Visconde do Rio Branco (MG) e faleceu em Belo Horizonte. Estudou no Instituto Nacional de Música, tendo como professores Paulo Silva (Harmonia, Contraponto e Fuga) e Francisco Braga, (Composição e Instrumentação). Após a conclusão do curso, fundou e dirigiu, em Visconde do Rio Branco, a Escola de Música Francisco Braga e o Coro Santa Cecília, da Matriz de São João Batista. Mudou-se para Belo Horizonte em 1931, tornando-se professor do Conservatório Mineiro de Música em 1932, onde foi professor de Contraponto e Fuga e professor designado para as cadeiras de Harmonia Elementar e Superior, Composição e Instrumentação durante 34 anos. Em 1936 conquistou o primeiro prêmio no concurso de suítes brasileiras, instituído pelo Departamento de Cultura, de São Paulo, com a peça Suíte Brasileira para banda e coro misto facultativo. Entre suas obras se destacam: a Sinfonia *Annie Besant*, para grande orquestra; a ópera *A vida; As Sete Palavras de Christum Crucifixatum*; e de toda a música para o Sábado Santo da liturgia católica restaurada. Conquistou, em 1951, o primeiro prêmio no concurso entre compositores residentes em Minas Gerais, instituído oficialmente pelo Governo de Minas Gerais, com sua *Sinfonia Krishnamurti*, para orquestra de cordas; em 1961, com a sua *Sinfonia Descritiva Brasília*; em 1962, com a *Missa Solene São João Batista*; em 1963, com o *Álbum de Canto e Piano (5 peças em vernáculo)*; e em 1964, com a ópera de câmara *História do Asceta e a Dançarina*. Dirigiu a estreia mundial da ópera *O sertão*, do maestro Fernand Jouteux, em Belo Horizonte, em 1954. A partir da década de 70, retirou-se do cenário musical belo-horizontino, dedicando-se à restauração e revisão de suas obras. Faleceu em 1988, aos 90 anos, em sua cidade natal. (OLIVEIRA, 2001)

em música é chamado de *romantismo tardio*, no qual a expressividade é valorizada ao extremo utilizando o cromatismo⁸⁸ como principal elemento de estruturação de uma composição, mas sem se desvencilhar, contudo, dos princípios tonais e formais do século XIX. Professor do Conservatório Mineiro desde 1932, Hostílio formou alguns dos compositores que dominaram a cena musical ao longo das três décadas subsequentes, entre eles o maestro José Ferreira da Silva.

Mas há uma importância de percurso na figura de Hostílio Soares. Apesar de não ser um compositor de vanguarda, comparando-o com outros nomes da composição musical no país, é preciso concluir que ele era um mestre naquilo que fazia. Vários são os que o descrevem como um excelente professor das técnicas de contraponto, fuga e composição, apesar de esses músicos sempre frisarem que a sua maneira de escrever era ultrapassada para a época. No entanto, é possível observarmos nos trabalhos deixados por seus alunos rigor e método na maneira de escrever, com um profundo conhecimento das disciplinas citadas, além de instrumentação e orquestração. Consideramos que este compositor teve um papel essencial no preenchimento de um percurso estilístico na música erudita que criará, na cidade, terreno propício para uma nova maneira de pensar a música que acontecerá nos anos 1950, como veremos posteriormente.

Convém mencionar a situação da música coral em Belo Horizonte, ainda tendo como referência Hostílio Soares, nas décadas de 1930 e 1940, período em que algumas de suas obras, que analisamos em outra ocasião, foram escritas.⁸⁹ Nascido em Visconde do Rio Branco, interior de Minas Gerais, este compositor sempre esteve envolvido com a música coral, e prova disso são as suas primeiras composições, além da criação de um coro naquela cidade,⁹⁰ em 1929, para o qual compôs algumas peças sacras. Nas décadas em que trabalhou no Conservatório, em contrapartida, escreveu pouquíssimo para esse segmento, se dedicando à composição de obras para cantores solistas e orquestra e três óperas. Analisando seus programas de apresentações, observamos que suas peças visavam a um conjunto ou a uma organização que permitisse a sua execução. Sendo

⁸⁸ Desde o final do século XIX, esse epíteto aplica-se a um intervalo, a uma escala ou a um sistema musical, quando notas colocadas num mesmo grau diferem pelas alterações. A escala cromática é uma sucessão de semitons. (CANDÉ, 1994, p. 454)

⁸⁹ OLIVEIRA, 2001.

⁹⁰ Para o Coro Santa Cecília da Igreja Matriz de São João Batista, escreveu uma coletânea de peças sacras: *Domine Gloria Sicut; Veni Creator; 2 Ladainhas; O Santissima; Ecce Sacerdos; Ave Maria; O Salutaris Hostia; Tantum Ergo*. Também nesta época foram escritas duas peças que mereceram atenção ao longo de sua vida, sendo revistas, modificadas e ampliadas: a *Missa São João Batista* e *As Sete Palavras de Christus Crucificatum*.

assim, é possível que o compositor não vislumbrasse nenhum grupo coral para o qual direcionasse uma composição própria.

Outro compositor que influenciou os rumos do ensino da composição musical em Belo Horizonte foi Arthur Bosmans. Quando chegou à cidade, em 1944, colocou os músicos e o público em contato com o movimento musical europeu do fim do século XIX e início do XX. À frente da Sinfônica de Belo Horizonte, foi o primeiro maestro a reger, nesta cidade, obras de Claude Debussy, Maurice Ravel e George Gershwin. Bosmans trouxe uma concepção estética que abrangia a música europeia de tradição pós-romântica.⁹¹

Com relação à repetição de repertórios, cabe ressaltar que, naquela época, cada músico regente, e mesmo compositor, tinha o seu próprio acervo de partituras, as quais eram frequentemente copiadas a mão a partir de partituras de colegas músicos. Vale observar o que significou a chegada de Sergio Magnani⁹² na década de 1950, antes de comentarmos sobre sua importância como maestro e educador, relacionada a uma mudança nas práticas musicais na cidade, pois o italiano trouxe uma grande quantidade de partituras de bolso, com repertório que foi interpretado em vários concertos ao longo dos anos seguintes à sua chegada a Belo Horizonte. Entendemos, assim, que o estabelecimento de um conservadorismo referente à música e sua interpretação, naquele momento, também tinha uma relação com os obstáculos para obter partituras que modificassem um repertório estabelecido como usual. Além disso, então não havia compositores que provocassem uma modificação nos padrões estabelecidos.

Na década de 1940, Belo Horizonte deixou de ser somente a cidade dos funcionários públicos para tornar-se o centro da vida industrial e comercial mineira, contribuindo para isso a criação da Cidade Industrial, em 1941. Ao mesmo tempo, o centro da capital passava por um imenso processo de remodelação, com a demolição de construções e a construção de arranha-céus, e a nomeação de Juscelino Kubitschek para prefeito, em 16 de abril de 1940, foi decisiva para a definitiva instalação do modernismo na capital mineira.

⁹¹ FREIRE, 2006, p. 39-40.

⁹² Sergio Magnani (1914-2001) iniciou os estudos de piano aos quatro anos. Depois de combater pela Itália durante a 2ª Guerra Mundial, transferiu-se para o Brasil em 1950, estabelecendo-se em Belo Horizonte. Sua estreia nos palcos de Minas aconteceu como regente na temporada lírica de 1951. Tornou-se rapidamente uma das mais importantes personalidades do meio musical e artístico, destacando-se à frente de instituições como a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos ou a Sociedade Coral. Participou da fundação do coral da União Estadual dos Estudantes (que daria origem ao Ars Nova – Coral da UFMG), da Universidade Mineira de Artes e da Fundação de Educação Artística.

JK, como o político nascido em Diamantina era chamado, mesmo tendo seus ideais democráticos postos à prova frente à questionável legitimidade do Estado Novo,⁹³ havia aceitado a nomeação para o cargo feita pelo interventor de Minas Gerais, Benedito Valadares.⁹⁴ Sua política de modernização da capital mineira objetivava a transformação de Belo Horizonte em uma verdadeira metrópole moderna, com a abertura de várias avenidas radiais ligando o centro à periferia, a criação de novos bairros e rodovias que possibilitassem a ligação da capital com os principais polos urbanos do país, além de um amplo projeto de dinamização cultural.⁹⁵

Conforme Cedro, JK propunha a valorização do passado da cidade, que, a partir da modernização no presente, prepararia Belo Horizonte para o futuro. Era um discurso de modernidade, de progresso e de preservação do passado com pressupostos similares ao do Estado Novo, só que este focalizava a nação e o de Juscelino mirava a cidade. No entanto, de modo um pouco diferente da política de valorização do passado do Estado Novo, JK intencionava conciliar o resgate da memória belo-horizontina com a ideia de progresso e modernidade. Um bom exemplo disso foi a criação do Museu Histórico de Belo Horizonte, a partir do qual começariam a ser resgatadas as origens da capital, que remontavam ao Arraial do Curral Del Rei, às quais se aglutinariam os elementos da época moderna, de modo que a memória coletiva da cidade pudesse ser preservada no presente e no futuro. Paralelamente a este propósito, o político pensava na construção do futuro, expandindo a cidade para o norte, criando um bairro contendo um singular complexo de turismo e lazer, com uma nova linguagem arquitetônica criada por Oscar Niemeyer.⁹⁶

Eneida Maria de Souza, estudiosa do modernismo em Minas, destaca a modernidade presente no projeto de Juscelino Kubitschek:

O programa cultural promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte tinha como meta transformar a cidade num fórum de debates em torno das tendências mais atuais da cultura, uma vez que a capital de Minas deveria mostrar-se sensível às inúmeras mudanças que estavam se processando no plano nacional e internacional. A hegemonia artística e política europeia começava a contracenar com a nascente influência da cultura americana, com o advento da cultura de massa,

⁹³ Como se sabe, JK foi chefe do gabinete civil do interventor de Minas Gerais, Benedito Valadares, entre 1933 e 1934. Em 1934 Kubitschek foi eleito deputado federal, mas seu mandato foi abreviado pelo golpe de estado ocorrido em 1937. (OLIVEIRA, 2004/2005, p. 262)

⁹⁴ BAHIA, 2007.

⁹⁵ ÁLVARES; SOUZA, 2005.

⁹⁶ BAHIA, 2011.

exatamente no último ano da Segunda Guerra Mundial. O plano de tornar Belo Horizonte cada vez mais inserida no espaço das grandes metrópoles nacionais, pela transformação de seu caráter provinciano e conservador, era um dos principais objetivos do programa político de JK.⁹⁷

Durante o governo do prefeito JK, a arquitetura e as artes plásticas, principalmente, são valorizadas. Os edifícios aparecem em número cada vez maior, com formas arquitetônicas determinadas pelo cubismo e pelo futurismo, modificando a imagem construída da cidade. Culturalmente, ela começou a ter uma quantidade cada vez maior de anúncios de eventos artísticos, sobretudo ligados a produções de óperas, concertos e peças teatrais. Contudo, estas produções restringiam-se à fruição das camadas economicamente superiores.⁹⁸

A cidade passou por modificações arquitetônicas intensas, tendo como direcionamento as noções modernistas de Niemeyer, salientando-se a construção do Complexo Arquitetônico da Pampulha. A barragem da Pampulha foi construída e o entorno ganhou belos exemplares da arquitetura moderna: a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (hoje Museu de Arte), a Casa do Baile e o Iate Tênis Clube. O projeto contava com a contribuição de vários artistas: Roberto Burle Marx, paisagista; Candido Portinari, pintor; Alfredo Ceschiatti, August Zamoiski e José Pedrosa, escultores.⁹⁹

Outra iniciativa de JK foi a implantação do Instituto de Belas Artes, em 1943, “centro aglutinador da arte moderna em Belo Horizonte e modelo de escola de arte moderna no Brasil.”¹⁰⁰ Sob a direção de Alberto da Veiga Guignard, trazido a Belo Horizonte por Kubitschek, o Instituto incorporou uma Escola de Arquitetura que já funcionava desde 1930. Esse núcleo tornou-se centro de intelectuais e artistas, como: Amilcar de Castro, Mary Vieira, Maria Helena Andrés, Marília Gianetti, Mário Silésio, Sara Ávila e Yara Tupynambá, entre outros.

Nos dizeres de Andréa Maia e Valnei Pereira, a ideia de modernidade reinventava-se com JK. Tanto o político como a jovem capital mineira pretendiam apresentar-se como origem, ponto de partida da modernidade, primeiro em Minas e depois no Brasil.¹⁰¹ No âmbito da cidade, Juscelino seria colocado como homem moderno e futurista. No entanto, a confrontação de ideias modernistas e conservadoras

⁹⁷ SOUZA *apud* RIBEIRO, 2007, p. 122.

⁹⁸ BAHIA, 2007.

⁹⁹ CEDRO, 2007.

¹⁰⁰ RIBEIRO, 2007, p. 122.

¹⁰¹ MAIA; PEREIRA, 2009.

era tão intensa naquele momento que a arquidiocese de Belo Horizonte, em 1942, se recusou a consagrar a capela integrada no conjunto de obras da Pampulha, o que só veio a acontecer dez anos depois.

Em maio de 1944, foi organizada, em Belo Horizonte, uma famosa exposição de arte moderna, conhecida como *Semana de 44*, que reuniu importantes artistas brasileiros e colocou a cidade no circuito nacional de artes plásticas, junto com o Rio e com São Paulo.¹⁰² Segundo Bahia,

a I Exposição de Arte Moderna em Minas, patrocinada por JK, determinaria um momento propício para a reavaliação do movimento modernista no Brasil, conforme considerou Oswald de Andrade, pois a amostra foi acompanhada de debates e conferências, dos quais participaram intelectuais, artistas, literatos de projeção nacional: Djanira, Waldemar Cavalcanti, Milton Dacosta, Jorge Amado, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Mário Zanini, Cândido Portinari, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Guignard.¹⁰³

No entanto, a reação de alguns setores do público foi não aceitar com tranquilidade o modelo de modernismo proposto pela nova geração de artistas plásticos. Estudantes realizaram protestos públicos, pintando painéis com rabiscos nos tapumes do Edifício Mariana,¹⁰⁴ onde se realizou a exposição. Além disso, oito obras expostas foram retalhadas com lâminas de barbear, e pinturas de Portinari foram duramente criticadas.¹⁰⁵ Assim a historiadora Cristina Ávila descreve o impacto da exposição no ambiente cultural de Belo Horizonte:

Essa exposição causa grande impacto na ainda pacata Belo Horizonte. Oito telas são cortadas a gilete. Os jornais noticiam especialmente a polêmica em torno da tela O Galo de Portinari, cuja estilização divide a opinião mineira. Na edição de 21 de maio de 1944 do jornal Estado de Minas, Jair Silva inverte as letras da palavra galo no título de seu artigo “O Olag de Portinari”, para enfatizar o desconcertante expressionismo abstrato da arte moderna exposta em Belo Horizonte.¹⁰⁶

O teórico Wander Melo Miranda aponta o modernismo em Belo Horizonte como ponto de partida para a pesquisa da modernidade brasileira. Comentando os movimentos modernistas nos anos 1940, acrescenta:

¹⁰² <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/BeloHorizonte>

¹⁰³ BAHIA, 2005.

¹⁰⁴ Um dos “arranha-céus” de Belo Horizonte, construído em 1940. Hoje, patrimônio cultural da cidade.

¹⁰⁵ RIBEIRO, 2007.

¹⁰⁶ ÁVILA, Cristina. *Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade*. In: RIBEIRO, 2007, p. 123.

Nesse momento, a força de rebeldia da vanguarda modernista entrou em consonância com o projeto político e cultural do governo Kubitschek, que se direcionava para a construção de uma cidade moderna, progressista e democrática. O projeto da Pampulha vai culminar, 20 anos depois, na construção de Brasília, fruto da utopia modernista de artistas, intelectuais e políticos, liderados pelo presidente Juscelino Kubitschek.¹⁰⁷

Para entendermos a importância da política cultural proposta por JK, são necessários alguns comentários referentes à política do Estado Novo. Segundo Marcelo Cedro,

a valorização das tradições, dos fatos passados, dos mitos, do folclore e da cultura popular como elementos formadores da memória coletiva era uma das proposições presentes no discurso político-cultural professado pelo Estado Novo. O ideal proposto era de que a sociedade tinha de inteirar-se do passado brasileiro e compreendê-lo para, a partir daí, desenvolver o sentimento de patriotismo, unidade e formação de uma identidade nacional.¹⁰⁸

O excerto nos mostra ainda que a maioria dos estudos, anteriores à década de 1930 sobre o perfil da nação resumia o brasileiro como “desprovido de orientação, firmeza, perseverança; seu espírito contemplativo, próprio da raça latina, impedia-o de realizar algo de prático. O ceticismo sonhador, a indolência, o relaxamento, a insensibilidade, a inércia e o comodismo o caracterizava”.¹⁰⁹ Segundo essas concepções, o clima e a raça eram a causa dessa debilidade, sendo que a mestiçagem traduzia-se em inferioridade e era tida como nosso diferenciador em relação aos europeus e aos norte-americanos.

O Estado Novo contestou essas teorias e construiu um discurso próprio, otimista, propondo reformular e modernizar a educação, considerando-a o maior problema do país. A alfabetização da população era importante para que fossem inculcados nos brasileiros, “desde a mais tenra infância”, valores patrióticos.¹¹⁰ Cedro chama a atenção para o fato de que, em todos os momentos da história brasileira, não houve o resgate da memória e formação da identidade de maneira natural e espontânea, a partir da sociedade. E complementa:

Como adverte Castells, “a identidade também pode ser formada a partir da instituição dominante”. Tal processo ele denomina de “identidade legitimadora”, que é imposta pelo Estado-Nação à sociedade civil, ou seja, de “cima para baixo”. Mesmo a imposição contribui para a construção da identidade.

¹⁰⁷ MIRANDA, Wander Melo. Modernidades tardias. In: RIBEIRO, 2007, p. 124.

¹⁰⁸ CEDRO, 2007.

¹⁰⁹ CAPELATO, Maria Helena. In: CEDRO, 2007, p. 136.

¹¹⁰ CEDRO, 2007.

Instituem-se conceitos no imaginário social, tentando-se fazer com que eles sejam assimilados pelo inconsciente da população, que, no limite, se identifica como portadora deles.¹¹¹

O Estado Novo usou diferentes estratégias para a construção da memória coletiva ao buscar a construção de uma memória oficial, com seu discurso e releitura do passado brasileiro. O seu discurso político-cultural, ao valorizar o passado, e resgatar, à sua moda, as tradições e a memória nacional com o intuito de formar um novo homem para o futuro, também tinha em vista a preservação do patrimônio na construção da identidade nacional. Sendo assim, a retomada das tradições, da memória coletiva, servia como fonte de poder ao Estado Novo. Os critérios de como e o que preservar eram auxiliares na manipulação da memória nacional. A identidade que se formava era imposta pelo Estado. O patrimônio é encarado como objeto de conhecimento profissional, como parte integrante da história da arte e da arquitetura, simultaneamente elemento de causa nacionalista, concebida como conhecimento racional, objetivo, da história, excluindo toda atitude romântica, simplista e sentimental em relação ao passado.¹¹²

Segundo Norberto Guarinello, a memória coletiva fundamenta-se nas tradições e na cultura de um povo, dando sentido aos atos da coletividade. A sobrevivência do passado reproduz-se na sociedade, contribuindo para as permanências, unidade e identidade social. O estudioso acrescenta que, além de construir a identidade coletiva, a recuperação da memória possibilita a reflexão do passado por meio de análises e reconstruções, para que se dê novo sentido ao presente. Lembranças, recordações, tradições, manterão o passado vivo no presente, contribuindo para o processo de identificação de um povo, de uma civilização, de uma nação. Guarinello identifica a memória como fonte de poder, na medida em que os atos de “lembrar” e “esquecer” são limitados ao que interessa à elite dominante. Dessa maneira, identidades sociais são destruídas para que possam ser recriadas segundo certas conveniências. Sabe-se que a memória coletiva foi e é um importante elemento da luta das forças sociais em busca de poder. Tornar-se senhor da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, grupos, indivíduos que dominaram e dominam as sociedades

¹¹¹ CEDRO, 2007, p. 137.

¹¹² CEDRO, 2007.

históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.¹¹³

Quando Getúlio Vargas foi deposto, em 1945, Kubitschek deixou a prefeitura e foi representar Minas na Constituinte e na Câmara dos Deputados. As modificações urbanas promovidas por JK continuaram quando ele assumiu o governo do estado em 1950. Ainda tendo Niemeyer como arquiteto contratado, Juscelino promoveu a construção de obras como: o Colégio Estadual de Minas Gerais (1954), a Biblioteca Pública (só terminada mais tarde), o Edifício Niemeyer (1955), o Banco Mineiro da Produção, a Escola Técnica da Gameleira.¹¹⁴

É possível afirmarmos que todo o movimento iniciado pelo governo de JK no sentido de direcionar culturalmente a cidade para uma vanguarda modernista influenciou o pensamento de vários segmentos da cidade, entre eles a música. No entanto, os processos conservadores estabelecidos no Conservatório Mineiro de Música, aliados à política do Canto Orfeônico, de Heitor Villa-Lobos, ainda em vigência naquela época, contribuíram para que o panorama musical da cidade se desenvolvesse entre os dois prismas, tendo um movimento de formação geral de artistas moldados pelo Conservatório Mineiro e, ao mesmo tempo, focos de vanguarda que eram direcionados por indivíduos de cultura elevada e que estavam a par de vários dos principais movimentos vanguardistas do mundo, como era o caso do maestro Sergio Magnani, italiano que chegou a Belo Horizonte em 1950.

A ideia do canto orfeônico surgiu na França, no século XIX, e consistia na formação de pequenos grupos *a cappella*¹¹⁵, sendo que esta prática se distinguia do coral tradicional devido a seu caráter simples e desprovido de senso estético. No Brasil, o orfeão sempre esteve ligado à imagem de Villa-Lobos, no entanto, no início do século XX, músicos como João Gomes Júnior, Fabiano Lozano e João Batista Julião realizaram importantes trabalhos de formação de orfeões em São Paulo. Em 1932, Villa-Lobos assumiu a direção da Superintendência da Educação Musical e Artística (SEMA) das Escolas Públicas do Rio de Janeiro, criando o Curso de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico. Esse curso, que tinha por objetivo estudar a música nos seus aspectos técnicos, sociais e artísticos, era dotado de

¹¹³ GUARINELLO, 1994, p. 188.

¹¹⁴ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. IN <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/BeloHorizonte>. Acessado em 30/12/2014.

¹¹⁵ Sem acompanhamento instrumental.

um currículo extenso: canto orfeônico, regência, orientação prática, análise harmônica, teoria aplicada, solfejo e ditado, ritmo, técnica vocal e fisiologia da voz, matérias às quais foram acrescentadas as disciplinas de história da música, estética musical, e, pela primeira vez no Brasil, etnografia e folclore.

O sucesso da SEMA e das atividades decorrentes resultaram na formação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942, que se propunha a criar um centro de estudos de educadores musicais de alto nível. O Conservatório teria incumbência não só de formar professores, como também orientar e fiscalizar todas as iniciativas do canto orfeônico no país inteiro. Mais uma vez uma instituição era criada para regulamentar a maneira de ensino de música no Brasil. Dirigido por Villa-Lobos, o projeto objetivava não só criar e difundir uma metodologia de educação musical própria, mas também visava à formação de um repertório adequado ao Brasil, além de promover a capacitação de um corpo docente especializado, baseado principalmente no folclore nacional e tendo como intuito básico a preservação dos valores culturais do povo.

No entanto, pensando na importância do canto orfeônico para a formação posterior de coros como o Madrigal Renascentista, entendemos que o surgimento de coros de câmara aconteceu muito mais como uma oposição e reação ao modelo proposto pelos orfeões do que uma consequência dos mesmos. Maria Amélia Martins, uma ex-corista do Madrigal, mas cuja experiência também como professora aposentada da Escola de Música da UFMG deve ser considerada, comentou numa entrevista a sua relação com a metodologia:

Você acredita que chegou uma vez, no final do ano, eu só ia nas aulas [no Conservatório] que eram essenciais. Eu não gostava de coral. Era uma coisa assim... e só cantando aquelas músicas patrióticas...¹¹⁶

É possível afirmarmos que a vinculação que se estabeleceu com o governo totalitário da época, evidente devido à forte associação instalada entre música, disciplina e civismo, fez com que o modelo de canto coletivo proposto pelos orfeões fosse naturalmente visto como uma disciplina obrigatória institucionalizada, não sendo cultivada para além dos cursos realizados em instituições. Isto porque o canto orfeônico revelou-se uma excelente forma de propaganda do governo de Getúlio Vargas, e é frequente a crítica de que o trabalho pedagógico de Villa-Lobos estava a serviço de uma causa política e não

¹¹⁶ MARTINS, Maria Amélia. Entrevista com ex-cantoras realizada pelo autor em 02/03/2012.

educacional. Nem todos, entretanto, concordam com este ponto de vista; os partidários dessa visão julgam que o comprometimento do compositor com a ditadura Vargas foi apenas uma circunstância favorável aos seus objetivos musicais, e que o aspecto propagandístico e cívico não mereceria maior importância.¹¹⁷

Observando a trajetória de vida do compositor carioca, nos parece acertado esse último ponto de vista, pois seus posicionamentos estéticos, e arriscamos dizer também os políticos, estavam muito mais de acordo com o propósito de ter sucesso e ganhar notoriedade do que com convicções artísticas. Basta lembrarmos que, ao participar como músico vanguardista na Semana de Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos em nenhum momento se posicionou como um músico preocupado com as novas tendências modernas referentes à música, mas tinha um interesse precípua de divulgar as suas obras recém-compostas. Além disso, podemos recordar de suas fantasiosas histórias, que por vezes o colocaram em ambientes inóspitos, como o Rio Amazonas, sem que ele jamais tenha realizado tal viagem, ou de suas pretensões de ser reconhecido como um musicólogo especializado em coleta de melodias folclóricas, quando sua principal fonte era um livro de anotações do historiador Roquete Pinto. De qualquer forma, à parte a seriedade (ou ausência dela) do posicionamento político de Villa-Lobos, não há como negar a importância do canto orfeônico no Brasil e, ainda, a colossal contribuição do compositor à nossa música.

Belo Horizonte permaneceria, até a década de 1950, alheia a modificações ideológicas e teóricas no que se referia à música e à educação musical, com instituições e compositores voltados para um tradicionalismo musical estabelecido. Entidades como o Conservatório Mineiro de Música e a Sociedade de Concertos Sinfônicos cuidavam para que o ensino direcionado ao piano e o repertório sinfônico do século XIX, sobretudo, se perpetuassem como modelos de apresentação musical. Compositores como Hostílio Soares, somente estabeleceram o horizonte musical até o que podemos chamar de um *romantismo tardio*, o que não deixa de ser importante como movimento evolutivo para a chegada de uma vanguarda, como aconteceu na Europa, mas com uma defasagem de 50 anos.

Sem espaços próprios, o teatro, a dança e a música, incluindo a ópera e a opereta, ficaram à mercê de ocasionais apresentações nos cines-teatro. Como nos informa Mata-Machado :

¹¹⁷ GOLBEMBERG, 2002.

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 *Cavalleria 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.¹¹⁸

A *Cultura Artística de Minas Gerais* foi criada em 27 de março de 1947¹¹⁹ e, cinco anos mais tarde, em 1952, a revista *Acaiaca* registrou quase mil sócios nessa sociedade, a qual foi criada em substituição à *Pró-Arte*, instituição pioneira que realizava mensalmente concertos de câmara na capital trazendo músicos e grupos reconhecidos no Brasil e também internacionalmente.¹²⁰

O primeiro presidente da Cultura Artística foi o professor Hely Menegale,¹²¹ pai da musicista Berenice 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.¹²²

Tendo funcionado como uma associação promotora de eventos, a Cultura Artística foi de extrema importância para que a década de 1950 se referenciasse como um período de florescimento das artes em Belo Horizonte. Tendo à sua frente uma série de presidentes que objetivavam uma melhoria constante da formação humanista da sociedade, principalmente da alta sociedade, a entidade apostava nas artes como um dos pilares essenciais para o aprimoramento intelectual. Apoiados por empresários, comerciantes, políticos e artistas, esses dirigentes proporcionaram à cidade uma sequência de concertos em que músicos importantes do cenário nacional e internacional se apresentaram. Um piano *Steinway & Sons*¹²³ foi adquirido especialmente para proporcionar melhores condições aos músicos que aqui se apresentavam como solistas

¹¹⁸ OLIVEIRA, 2008, p. 11.

¹¹⁹ Neste dia ocorreu o concerto inaugural da Cultura Artística, realizado no auditório do Instituto de Educação, a cargo do violoncelista Adolfo Odnoposoff e da pianista Berta Huberman. (CASTRO, 2012)

¹²⁰ Entre esses se destacam: Walter Gieseking, Claudio Arrau, Guiomar Novaes, Gyorgy Sandor, Friedrich Gulda, Andrés Segovia, Isaac Stern, Wilhelm Backhaus e Quarteto Borgerth. (CASTRO, 2012)

¹²¹ Também foram presidentes da CAMG: Clóvis Salgado, Alfred Achim von Smigay, Maria Amélia Martins, Flávio Dalva Simão, Fernando Coelho, Hiram Amarante, Itamar de Faria, Nansen Araújo, Pery Rocha França, Wilson Simão, Carlos Vaz de Carvalho, Juvenal Dias.

¹²² MENEGALE *apud* OLIVEIRA, 2008.

¹²³ Marca de pianos de fama internacional tida como das melhores construtoras de instrumentos para concerto. O piano adquirido pela Cultura Artística ainda existe no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

ou acompanhando outros músicos. Teresa Castro nos informa, em números, que no período entre 1947 e 1952, a Cultura Artística realizou 77 concertos, sendo a grande maioria direcionada para o piano. Assim ela afirma:

Desses 77 concertos, 29 são de piano solo. Outros 31 solistas (cantores, violinistas, violoncelistas) tiveram acompanhamentos de piano. Ao todo, temos 60 concertos em que o piano está no palco como solo ou acompanhamento. Entre os pianistas acompanhadores temos: Pedro de Castro (6), Gertrudes Driesler (9), Magnani (3) entre outros. Entre os solistas: Guiomar Novaes, Madalena Tagliaferro, Walter Giesecking, Noemi Bittencourt, Venício Mancini, Ivy Improta, Piera Brizzi, Oriano de Almeida, Joseph Turczynski, Jorg Demus, Wilhelm Backhaus, Marie Thérèse Fourneau, Velta Vait Zecchi, Luis Fernando Viegas, Berenice Menegale, Homero de Magalhães, Frederich Gulda e Laura Virgínia Fonseca. Nos concertos apresentados, Chopin foi executado 72 vezes; Bach, 22; Debussy, 21; Beethoven, 17; Schumann, 9; Liszt, 12; Mozart, Brahms e Villa-Lobos, 8; Schubert, 6; Henrique Oswald, 3.¹²⁴

Em 1948, estando Belo Horizonte carente de teatros, 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. Em 30 de setembro de 1950, foi inaugurado o Teatro Francisco Nunes.¹²⁵ Na data realizou-se neste local o primeiro concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos, sob a regência do maestro italiano naturalizado uruguaio Guido Santorsola, evento considerado pelos cultores da música erudita como a verdadeira inauguração do teatro.

O *Teatro Francisco Nunes* possibilitou uma produção regular de música erudita durante muitos anos; o maestro Magnani, recém chegado da Itália, ali pisou 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 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.¹²⁶

Mas, sem dúvida, a instituição criada no final da década de 1940 que mais trouxe benefícios à vida musical da cidade foi a Sociedade Coral de Belo Horizonte.

¹²⁴ CASTRO, 2012, p. 170.

¹²⁵ Inicialmente a casa foi chamada de Teatro de Emergência, pois sua construção visava a suprir a necessidade da comunidade de um teatro que possibilitasse apresentações teatrais e musicais. Na época, o arrojado projeto do Palácio das Artes, do arquiteto Niemeyer, estava com as obras paralisadas por falta de verbas.

¹²⁶ OLIVEIRA, 2009.

Nesta década, o barítono Asdrúbal Lima, na época uma das maiores expressões do teatro lírico brasileiro, fixou residência em Belo Horizonte, integrando-se à vida cultural e artística de Minas Gerais. Em agosto de 1947, ele preparou e encenou com elenco mineiro a ópera *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni (1863-1945). Surgiu daí, a ideia da fundação de um organismo que exercesse ação de produção de eventos líricos.¹²⁷

A Sociedade Coral de Belo Horizonte (SCBH) foi criada por artistas, cantores e entusiastas com o objetivo de incentivar a arte lírica e realizar temporadas de óperas.¹²⁸ A audição de inauguração da Sociedade Coral se deu na noite de 1º de agosto de 1950, no auditório do Instituto de Educação. Do concerto inaugural, sob a regência de Asdrúbal Lima, participou um coral de 100 vozes. No entanto, a primeira temporada lírica produzida pela instituição aconteceu com a produção da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, em 24 de novembro do mesmo ano, no Teatro Francisco Nunes.¹²⁹

Ao longo da década de 1950, a Sociedade Coral foi responsável pela produção de temporadas líricas que trouxeram a Belo Horizonte cantores de outros centros do país e mesmo do exterior. Mesmo com recursos de encenação inadequados, a começar pelo próprio palco do Teatro Francisco Nunes, óperas inéditas na cidade e no Brasil foram encenadas, sendo os elencos, diversas vezes, convidados a se apresentarem nos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Algumas óperas foram apresentadas pela primeira vez nas temporadas líricas, como foi o caso de *A Ceia dos Cardeais*, do compositor Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), além de outras trazidas por Magnani em partituras de bolso e copiadas pelo próprio maestro para que pudessem ser executadas.

Cabe salientar que a maioria dos eventos artísticos de porte produzidos em Belo Horizonte nos anos 1950, época de uma efervescente vida cultural, aconteceu graças à união das três instituições promotoras de eventos musicais: a Sociedade de Concertos Sinfônicos, organismo musical sinfônico; a Sociedade Coral de Belo Horizonte, organizadora das temporadas líricas, além de formadora de cantores e artistas de ópera;

¹²⁷ DUARTE, 2001.

¹²⁸ De 1950 até a Fundação do Palácio das Artes, em 1971, a Sociedade Coral de Belo Horizonte realizou temporadas líricas anualmente, nos meses de junho e julho, no Teatro Francisco Nunes.

¹²⁹ De sua primeira diretoria faziam parte: o engenheiro Pery Rocha França, o vice-governador de Minas Clóvis Salgado da Gama, o cônsul Valério Valeriani, o diretor do Conservatório Mineiro de Música Levindo Lambert, o jornalista Celso Brant, a maestrina Carmen Sílvia Vieira de Vasconcelos, o professor Hely Menegale e os cantores João Décimo Brescia, Asdrúbal Lima, Mário Pastore, Lia Salgado e Eugênia Bracher Lobo. (OLIVEIRA, 2008)

e a Cultura Artística de Minas Gerais, associação empreendedora de eventos culturais. Essas três sociedades eram bem próximas, e não apenas pela ligação com a música erudita: os mesmos nomes apareciam em suas diretorias e entre seus associados. Nos programas de 1953 das temporadas líricas do Teatro Francisco Nunes, encontramos um testemunho do significado que essas entidades representavam para Belo Horizonte:

Cumpramos ressaltar, 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.

Como nos informa Mata-Machado,

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, 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.¹³⁰

Uma década de florescimento musical

Na década de 1950, o Brasil se viu diante de uma encruzilhada histórica. O passado era associado a imobilismo e atraso, e o único caminho para o futuro era a industrialização. A crença de que a criação do novo, do moderno, fundaria um processo de mudança na sociedade brasileira capaz de fazer o país deixar de ser subdesenvolvido, e a suposição de que as forças da inovação seriam vencedoras fazia parte da cultura que tomava corpo naqueles anos. Não por acaso os movimentos culturais mais relevantes da década estavam atrelados às ideias de moderno e de novo: arquitetura moderna, bossa nova, cinema novo. O estado de Minas Gerais era governado por Juscelino Kubitschek que apoiado na articulação do seu binômio desenvolvimentista – energia e transporte –

¹³⁰ MATA-MACHADO, 2002.

fazia desta gestão em nível estadual a escola de governo que o levaria à presidência da República.¹³¹

Belo Horizonte era uma cidade em pleno desenvolvimento, tendo encerrado o período de sua estruturação política e dirigindo sua economia para o campo industrial, como convinha a uma cidade moderna. Sua estruturação arquitetônica e urbanística demonstrava um direcionamento para o futuro, seguindo o processo de reestruturação urbana iniciada por JK. Com uma população que se aproximava dos 400 mil habitantes, a capital mineira entrara no caminho para se tornar uma metrópole e assumir uma posição como polo industrial.¹³²

Conforme Alessandro Borsagli, os motivos para o grande crescimento fabril do estado e da cidade industrial, em Belo Horizonte, foram: o bom abastecimento de água, à época; a criação da CEMIG (Centrais Elétricas de Minas Gerais), que regulariza o fornecimento de energia elétrica; e a abertura de rodovias ligando Belo Horizonte ao Rio de Janeiro e a São Paulo.¹³³ Este crescimento fez com que Belo Horizonte fosse alvo de significativa afluência de pessoas que vinham em busca de trabalho, provocando um adensamento populacional rápido e contínuo. Buscando resolver o problema de moradia, iniciou-se um processo de verticalização do centro da cidade, o que levou a uma modificação do projeto inicial da cidade que previa que a área central fosse consagrada ao comércio e à administração.

No cenário cultural da cidade, salientamos a construção do Museu de Arte Moderna, inaugurado em 1954, que se instalou no edifício do Cassino da Pampulha, desativado pela proibição do jogo no Brasil. No final da década de 1950 e início de 1960, a dança em Belo Horizonte alterou, de maneira definitiva, a sua trajetória, a partir do trabalho do bailarino Klauss Viana, que, com seu espírito moderno e inovador, aliou-se aos profissionais de teatro, música, artes e literatura, rompendo com os limites da expressão clássica para colocar a cidade no rumo da contemporaneidade.¹³⁴ Ainda na década de 50, o ambiente cultural de Belo Horizonte foi agitado e incrementado pelas

¹³¹ OLIVEIRA, 2004/2005, p. 264.

¹³² OLIVEIRA, 2014.

¹³³ BORSAGLI, 2014.

¹³⁴ BAHIA, 2007.

apresentações ao ar livre do Cine Grátis e, em 9 de novembro de 1955, pela instalação da TV Itacolomi,¹³⁵ um dos canais de televisão pertencente aos Diários Associados.¹³⁶

Com a modificação estrutural imposta ao centro da cidade, o desenvolvimento de atividades musicais se concentrou em prédios públicos e igrejas, já que o município não contava com locais adequados para apresentações artísticas.¹³⁷ Além disso, com o deslocamento de famílias para a área central, a necessidade de uma maior organização de atividades culturais direcionadas às famílias da sociedade belo-horizontina conduziu à criação de uma Cultura Artística, uma associação promotora de atividades musicais, mantida e dirigida por mecenas interessados no aprimoramento cultural da cidade através da vinda de artistas de outras partes do país e mesmo do exterior.

Sobre o panorama artístico musical de Belo Horizonte na década de 1950, declaração importante é dada pelo maestro Sergio Magnani, em entrevista realizada para o Centro de Documentação do Palácio das Artes, em 1990, acerca do ambiente encontrado na cidade quando aqui chegou:

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 Bosmans, 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

¹³⁵ A TV Itacolomi foi fundada em 1955, por Assis Chateaubriand, e inaugurada em 8 de novembro daquele mesmo ano, tendo funcionado até 18 de julho de 1980, quando sua concessão foi cassada. A primeira sede da emissora funcionou no Edifício Acaiaca, na avenida Afonso Pena, 867. Na década de 1970, mudou-se para o Palácio do Rádio, na avenida Assis Chateaubriand, hoje, sede da TV Alterosa. Foi a 1ª emissora do país montada exclusivamente por técnicos brasileiros. (BAHIA, 2005) Há um texto biográfico escrito por José Newton Coelho Meneses e não editado ainda, que relata o percurso de vida de Newton Paiva Ferreira, diretor da TV Itacolomi à época da sua instalação no edifício Acaiaca, que ilustra bem o processo técnico de instalação da TV e o envolvimento de cidadãos e técnicos de Belo Horizonte no processo, bem como das discussões que se faziam na cidade acerca da implantação da televisão. (MENESES, 2005)

¹³⁶ “Os Diários Associados eram um conglomerado de mídia cuja montagem se iniciou em 1924, com a aquisição de *O Jornal*, e crescerá incessantemente a partir de então, chegando a congregar em 1959 [...] dezenas de jornais, as principais estações de televisão, 28 estações de rádio, as duas mais importantes revistas para adultos do país, doze revistas infantis, agências de propaganda, um castelo na Normandia, nove fazendas produtivas espalhadas por quatro estados brasileiros, indústrias químicas e laboratórios farmacêuticos, estes encabeçados pelo poderoso Schering. Fernando Morais afirma que este conglomerado era tão grande quanto frágil, sustentando-se frequentemente no poder e nas influências pessoais de seu proprietário, Assis Chateaubriand.” (ROMANELLO, 2006, p. 2).

¹³⁷ O antigo Teatro Municipal foi transformado em cine-teatro.

Artística que funcionava muito bem. Aqui vieram grandes solistas internacionais.¹³⁸

Notemos que, até o presente momento, já nos foi possível observar movimentos modernistas importantes em Belo Horizonte, tais quais as modificações arquitetônicas que culminaram na construção do Projeto Pampulha; o movimento literário nos anos 1920; a Semana de Arte Moderna do Bar Brasil, expoente do modernismo nas artes plásticas da capital mineira. No entanto, até a década de 1950, nenhum movimento por parte dos músicos da capital apontava para uma tomada de posição relativa a modificações na estética e no padrão de educação musical já adotado, discutido e implantado em outros centros brasileiros.

Conforme José Maria Neves, e em nossa opinião esta avaliação serve sobremaneira para o cenário belo-horizontino, o panorama modernista da época se mostrava avançadíssimo no que se referia à literatura e às artes plásticas e reacionário no que se referia à música. O pensamento de Mário de Andrade ainda incentivava o desenvolvimento exclusivo do nacionalismo musical pelo emprego da temática folclórica e de clara orientação regionalista, com a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo, ao passo que a busca de novos recursos expressivos coube a núcleos minoritários de revolução, dos quais o grupo *Música Viva*, liderado por Hans-Joachim Koellreutter, foi a primeira manifestação,¹³⁹ e sobre este falaremos mais adiante.

Lembremos que Mário de Andrade, além de poeta, pesquisador e intelectual, era crítico de artes e um profundo conhecedor de música com formação em piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foi também professor de História da Música. Entendendo que era necessário dar um caráter social à criação musical, o músico paulista teve um papel de primordial importância na reestruturação definitiva do nacionalismo brasileiro e com relação à reestruturação do ensino da música no Brasil, influenciando uma geração de jovens compositores. Na relação com o nacionalismo lutou contra a ideia admitida sem discussão, à época, de que a boa música é aquela que tem maior universalidade, o que valorizava ideias românticas como o culto da inspiração e a estruturação formal. Por outro lado, Andrade não pretendeu se afastar totalmente das ideias musicais do Velho Mundo, mas usar a técnica europeia de maneira

¹³⁸ OLIVEIRA, 2007.

¹³⁹ NEVES, 2008, p. 128.

renovada. Insistia que a arte deveria ter um papel funcional e voltar-se para a sociedade sem perder de vista a pesquisa estética e a renovação técnica.

No nosso entendimento, foi somente a partir da década de 1950 que um movimento para uma modificação em direção a um modernismo musical começa em Belo Horizonte: professores, como Arthur Bosmans, modificaram o cenário composicional local, propiciando aos novos compositores uma abertura à linguagem musical contemporânea; novos modelos de educação musical, trazidos por estudantes que frequentavam os *Cursos Internacionais de Música*, da Universidade da Bahia, começaram a ser discutidos; e, sobretudo, Magnani ampliou a formação cultural dos músicos por meio de palestras e aulas particulares sobre literatura, filosofia e história da música. Além disso, Koellreutter, indiretamente, influenciou uma geração de jovens músicos com os ensinamentos estabelecidos na Escola Livre de São Paulo, nos Festivais de Música de Teresópolis e nos Cursos Internacionais de Música da Bahia.

Somente nessa década os músicos de Belo Horizonte começaram a discutir assuntos relacionados à música contemporânea. Aqui cumpre destacar que, musicalmente, as ideias de “contemporâneo” e “moderno” se equivalem, significando um distanciamento das produções musicais ligadas a um direcionamento imposto pelo sistema tonal.¹⁴⁰ Os professores do Conservatório “lecionavam sem ter uma vivência sólida como instrumentistas e privilegiavam um ensino voltado para o repertório dos séculos XVIII e XIX”,¹⁴¹ sendo que nenhum deles produzia qualquer tipo de música erudita que se aproximasse de tendências europeias ou norte-americanas da época. Na primeira metade do século XX, vários movimentos eclodiram na Europa, mas estes não influenciaram músicos ou compositores de Belo Horizonte, como o impressionismo,¹⁴²

¹⁴⁰ O sistema tonal, ou tonalismo, se baseia melodicamente em duas escalas de referência, maior e menor, e tem como pressuposto uma nota referencial, de “repouso”, denominada tônica, que tem uma posição preponderante numa hierarquia das demais notas da escala. Harmonicamente, o tonalismo se baseia na possibilidade de encadeamento de acordes que geram um “percurso” com tensões e repousos. A maior parte da música que normalmente ouvimos - considerada a cultura de massa - é tonal, isto é, é organizada da mesma forma que foi estruturada há pelo menos 400 anos, e não assimila em profundidade as noções que vieram a ganhar força depois: a presença do ruído, do aleatório, da ruptura da lógica de funções para as notas, da total liberdade criadora do intérprete etc.

¹⁴¹ FREIRE, 2006, p. 47.

¹⁴² O impressionismo em música se iniciou na segunda metade do século XIX e continuou até a metade do século XX, tendo como nomes principais os compositores franceses Claude Debussy e Maurice Ravel. Surgiu como uma reação aos excessos do romantismo e, assim como o seu precursor nas artes visuais, focalizou mais a sugestão e a atmosfera do que a forte emoção. Suas principais modificações técnicas são o abandono da tonalidade tradicional, o desenvolvimento de uma nova complexidade rítmica, o reconhecimento da cor como elemento essencial, a criação de uma forma inteiramente nova para cada obra e a exploração de processos mentais mais profundos.

o atonalismo,¹⁴³ o serialismo,¹⁴⁴ o dodecafonismo,¹⁴⁵ o neoclassicismo,¹⁴⁶ além das primeiras experiências com música eletroacústica no final dos anos 1940. Também os Estados Unidos influenciavam o mundo musical exportando o *jazz* e as novas roupagens que o mesmo recebia de pesquisas em escolas de música daquele país.

A formação de músicos adotada pelo Conservatório Mineiro, bem como pelos professores particulares em atividade em Belo Horizonte, se baseava predominantemente num método de repetições que objetivavam a execução de peças musicais sem preocupação com um entendimento mais amplo da obra musical e seu papel dentro de uma comunidade. Os processos aplicados tanto nos Seminários de Salvador, quanto no Festival de Teresópolis, que foi o primeiro do gênero no Brasil, buscavam um entendimento diverso que levasse o músico a se colocar como um ser em constante reflexão sobre a representação do objeto sonoro em sua comunidade e o quanto a mesma refletia a sua existência.

Os *Seminários Internacionais de Música da Bahia* foram criados em 1954, em Salvador, vindo a se transformar, posteriormente, na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Estes seminários foram patrocinados pela Reitoria da UFBA, em colaboração com a *Escola Livre de Música Pró-Arte*, de São Paulo, da qual Koellreutter era diretor. Este, na abertura dos *Seminários* em Salvador, em 1954, confirmando sua postura de questionamento das estruturas de formação musical no Brasil, dizia:

¹⁴³ A música atonal é aquela que não se conforma com o sistema de hierarquias que caracterizam a música tonal clássica europeia, produzida entre os séculos XVII e XIX. No atonalismo, como a música é desprovida de um centro tonal, as notas da escala cromática trabalham independentemente umas das outras.

¹⁴⁴ O serialismo é um sistema criado pelo compositor austríaco Arnold Schönberg, em 1921. Nele, as doze notas da escala cromática são dispostas em uma ordem fixa, a série, que pode ser utilizada na geração de melodias e harmonias, e permanece obrigatória em toda a obra. Posteriormente, outros compositores como Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez adotam a ideia para determinar a sequência ordenada de intensidade, duração, timbre e tipos de ataque. Dá-se a esta ampliação de utilização o nome de serialismo integral.

¹⁴⁵ O uso livre de acordes dissonantes cromáticos realizados por certos compositores, especialmente Richard Wagner, que introduziu notas estranhas à tonalidade para colorir suas harmonias, indicou o caminho rumo à atonalidade. O dodecafonismo, um método de composição atonal, utiliza sistematicamente os doze sons da escala cromática que não têm relação além da proximidade de um com outro. Esse método, baseado no princípio da *série*, foi criado por Schönberg entre 1908 e 1923.

¹⁴⁶ O neoclassicismo em música ocorreu entre os anos 1920 e 1950. Contrários à estética atonal, os neoclássicos continuaram a compor segundo os parâmetros tonais dos séculos anteriores, ainda que, de alguma forma, renovados. Para esses compositores, a Humanidade é essencialmente “diatônica” e “tonal”. Eles lançam um olhar para o passado, para formas e concepções musicais históricas. Suas características composicionais mais notáveis são, além do retorno à tonalidade e às formas convencionais (suíte de danças, concerto grosso, forma sonata, etc), a volta à ideia de música absoluta, o uso de texturas musicais leves e a concisão da expressão musical.

Os *Seminários Internacionais de Música da Bahia* e todo o nosso movimento visam uma renovação do ensino musical em nosso país, num sentido moderno e atual. Visam igualá-lo ao ensino dos grandes centros culturais da Europa e dos Estados Unidos, integrando-o no conjunto do sistema educacional, assim como nos ensinaram a cultura helênica e o *Quadrivium* medieval, que aliava à arte musical as ciências da geometria, da aritmética e da astronomia. Procuraremos, portanto, nas cinco semanas que se seguirão, colocar ao alcance do estudante o mais alto nível de cultura musical possível, eliminando a nefasta tendência ao diletantismo e ao academismo estéril e infrutífero, que ainda existe entre nós, e desenvolver o aspecto humano da arte e da educação artística, procurando assim contribuir para a solução do problema educacional em nossa¹⁴⁷ terra.

Os Seminários oferecerão o ambiente propício às exigências dessa grande tarefa: um autêntico ensino artístico, baseado nos fundamentos de uma cultura geral, num programa moderno e eficiente que respeite no aluno os seus dons naturais, desenvolva sua personalidade e o conduza à procura de estilo e expressão próprias (*sic*), substituirá o ensino acadêmico, baseado em fórmulas e regras que matam a força criadora e reduzem a arte a um processo. (...)

Terminou o tempo de os jovens ingressarem nos Conservatórios com os melhores dons de uma personalidade independente e sincera e saírem dela submetidos à rotina, despersonalizados, mesquinhos, intolerantes, perdidos para a arte. Terminou o tempo em que os alunos, em vez de consultarem a voz da sua vocação artística, de seguirem os imperativos de suas convicções, em vez de irem até onde pudessem levar, espontaneamente, suas preferências e aptidões, até o ponto em que seriam de fato artistas – terminou o tempo de se esforçarem para abafar o clamor de sua própria natureza, a fim de escutar o de um pretenso mestre.¹⁴⁸

O *Curso Internacional de Férias Pró-Arte*, foi fundado em janeiro de 1950, na cidade de Teresópolis, Rio de Janeiro, sendo o primeiro de uma longa e bem sucedida série. Com ele, inaugura-se no país a tradição de cursos e festivais musicais de férias. Direcionando-se a toda uma comunidade musical, Koellreutter confrontava o academicismo musical da época da seguinte maneira:

Ao lado de um ambiente de trabalho imenso e disciplinado, sadio e realista, encontrar-se-á o da liberdade absoluta e do necessário recreio, ambiente de camaradagem e de mútua compreensão entre professores e alunos. (...) Não existe entre nós o professor-bicho-papão, o horror daqueles alunos que são obrigados a estudar uma determinada matéria para receber um diploma ou porque a assim chamada boa educação o exige.¹⁴⁹

Foram realizados seminários em Belo Horizonte que, seguindo os moldes dos da Bahia e do Festival de Teresópolis, ofereciam matérias que não se encontravam, até

¹⁴⁷ Koellreutter naturalizou-se brasileiro em 1948.

¹⁴⁸ KATER, 1997, p. 29-32.

¹⁴⁹ KATER, 1997, p. 16.

então, nos currículos dos conservatórios: música e as ciências exatas, análise musical, estética, regência coral e sinfônica, iniciação musical, evolução dos instrumentos, música de câmara e piano coletivo. Além das aulas, foram oferecidas algumas conferências em que encontramos os nomes de: Magnani, Pero de Botelho, Agenor de Forte, Curt Lange, Ernest Schurmann, George Kuhlmann. Percebe-se um movimento em direção à intensificação e à atualização do ensino de música, na cidade, pelos mais jovens.

Destacamos também o início do estudo do ensino da música em bases humanizadas e a busca de referências menos técnicas muito difundidas até então como uma especialização em leitura e escrita musical. Esse foi o início de uma perspectiva da educação musical de forma comprometida com a educação global do educando. Os professores do *I Seminário de Música de Belo Horizonte*, que aconteceu em 1959, falavam sobre como aprender música brincando, sobre saraus em família, técnicas diferentes de canto, novos repertórios, novas escritas e disciplinas, como piano em grupo.¹⁵⁰

O marco do posicionamento pedagógico de Magnani, curiosamente, acontece no Conservatório Mineiro de Música, proposto pelo seu diretor na época, Levindo Lambert, quando, em 1952, o maestro italiano profere uma aula inaugural com o tema “Orientações da Música Contemporânea”. 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. Tal palestra teve uma importância que ultrapassou os limites do Conservatório, pois a partir daquele momento, Magnani iniciou um movimento ativo de construção e difusão de uma nova informação musical em Belo Horizonte.

Músico dotado de uma capacidade ímpar na arte de condução, Magnani tinha também a preocupação de incentivar, valorizar e apoiar as novas gerações. Vários músicos belo-horizontinos foram influenciados por este estrangeiro que resolveu trocar o seu país por novas possibilidades no Brasil, já que não havia na Itália, do pós-guerra, espaço para todos os jovens músicos. Chegando a Belo Horizonte em 1950, contribuiu na formação de uma grande quantidade de cantores visando à execução de óperas.

¹⁵⁰ *I Seminário de Música de BH*. Revista Alterosa, outubro de 1959, p. 49.

Como regente, soube, à frente da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, da Sociedade Coral e de solistas de Belo Horizonte e, eventualmente, de outros estados, dirigir temporadas líricas que chegaram a exibir 12 óperas num único ano.¹⁵¹

Durante os anos de 1951 e de 1952, Magnani realizou alguns concertos de música barroca italiana, uma novidade para o ambiente musical de então, apresentando obras de Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, Antonio Vivaldi e Giovanni Battista 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. Observando a boa receptividade às obras daqueles compositores, organizou no período um Festival de Música Barroca Italiana, com a participação da Sociedade Coral e da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte. Neste Festival, duas obras foram apresentadas pela primeira vez em Belo Horizonte e, desde então, são repetidas até os dias atuais: o *Stabat Mater*, de Pergolesi; e o *Gloria*, de Vivaldi.¹⁵²

Sergio Magnani era um conhecedor profundo daquilo que realizava. Formado em letras, música e com um vasto domínio de arquitetura, filosofia e línguas, era, acima de tudo, um humanista. Dissertava com convicção e conhecimento sobre múltiplos assuntos, desde política até filosofia. Era um músico de uma memória impressionante, que citava versos da *Divina Comédia* sem consultá-la, além de ter uma grande quantidade de partituras registradas em sua mente, o que foi possível comprovar no final de sua vida quando ele teve um derrame ocular em decorrência do qual enxergava muito pouco. Ainda assim regia de cor, citando os números de compassos a todos os músicos durante os ensaios e apontando quais notas estavam erradas.¹⁵³

O crítico de artes Marcelo Castilho de Avelar assim escreveu quando do falecimento do maestro, em 2001:

Profissionais da música são unânimes em reconhecer que a chegada de Magnani ao Brasil foi elemento crucial para a renovação de dois segmentos importantes da atividade musical no país. Em primeiro lugar, ele trouxe consigo o conhecimento sobre a renovação da ópera na Itália. Em seu trabalho como regente, o maior destaque pode ser dado à direção de óperas, principalmente as de seus compatriotas, como Verdi, Puccini e Mascagni. Em segundo, representou um olhar moderno sobre a

¹⁵¹ OLIVEIRA, 2008.

¹⁵² OLIVEIRA, 2008.

¹⁵³ Uma grande partitura de regência corresponde a um livro com considerável quantidade de páginas. Beethoven, como exemplo, alcança de 50 a 70 páginas no caso das primeiras sinfonias e mais de 200 na *Nona Sinfonia*.

educação musical, principalmente em relação à composição, à regência e à história da música.

Mesmo depois de sua aposentadoria como professor (lecionou disciplinas como Literatura Italiana, História da Música e Estética), Magnani continuou influenciando a evolução do pensamento musical, através do contato com seus ex-alunos, da revisão constante dos textos que escreveu e da produção de artigos sobre música e ópera.¹⁵⁴



Figura 4: Maestro Sergio Magnani – Foto: Jaques Diogo (Acervo particular do autor)

Outro fato importante para a modificação do cenário musical de Belo Horizonte foi a federalização do Conservatório Mineiro de Música, em 1950. Teresa Castro comenta:

Acreditamos que a federalização do Conservatório Mineiro de Música tenha sido a grande articulação na trajetória de desenvolvimento da produção de conhecimento no ensino de música em Belo Horizonte. Tudo isso foi uma conquista política, tal qual foi vista na sua criação, e coincidentemente o mesmo político estava presente nas duas ocasiões.¹⁵⁵ Verificase um novo status para os professores, uma congregação que não permitia exceções e, o mais interessante de tudo, um espaço que se abriu ao desejo e à ambição dos mais jovens, que puderam concorrer aos cargos de professores por meio de concursos públicos.¹⁵⁶

A partir desse momento, o *status* do profissional de música se modifica, pois o ofício passou a ser reconhecido como equivalente a todas as outras formações profissionais. Além disso, com a entrada de novos professores através de concurso público, a intervenção estatal se torna mais limitada, permitindo que novas correntes de

¹⁵⁴ AVELLAR, Marcelo Castilho, *Jornal Estado de Minas*, *Sergio Magnani*, 18/02/2001.

¹⁵⁵ A autora se refere a Mello Vianna, presidente de Minas na criação do Conservatório, e senador da República responsável pela aprovação da lei que federalizou o Conservatório Mineiro de Música.

¹⁵⁶ CASTRO, 2012, p. 255.

pensamento relacionadas aos movimentos de vanguarda, tanto no que se refere à composição musical (criação) quanto aos processos de musicalização (educação), modifiquem, mesmo que lentamente, as linhas diretivas de formação de novos músicos. Conforme Bourdieu, “escritores e artistas, agindo como solicitadores ou mesmo, às vezes, como verdadeiros grupos de pressão, esforçam-se em assegurar para si um controle mediado das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado.”¹⁵⁷

Paralelamente a essas mudanças estruturais, no Conservatório, em 1953, em assembleia geral das agremiações musicais de Belo Horizonte – Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, Sociedade Coral de Belo Horizonte e Cultura Artística de Minas Gerais –, foi fundada a Universidade Mineira de Artes (UMA), que viria a ser desmembrada posteriormente, constituindo a Escola de Música e a Escola de Artes Plásticas.¹⁵⁸ Conforme Teresa Castro,

O ideal que uniu essas três instituições seria, em momento promissor de seus trabalhos em Belo Horizonte, formar uma escola que possibilitasse a montagem de espetáculos operísticos. Para tanto contavam com o trabalho vocal já iniciado pela Sociedade Coral e o orquestral realizado pela SCSMG com a produção, que caberia à Cultura Artística.¹⁵⁹

Tendo como base as três instituições que a fundaram, um dos objetivos da nova Universidade, em médio prazo, seria inaugurar uma escola que possibilitasse a montagem de espetáculos operísticos. A UMA se contrapunha ao Conservatório Mineiro de Música, “que sempre se apresentou como instituição muito pesada no que se refere às exigências burocráticas e rígidas quanto à postura de seus professores”¹⁶⁰ e privilegiava o ensino do piano, sobretudo. O que ela tinha como novidade era um currículo mais flexível, mas com estudos rigorosos, tendo o maestro Sergio Magnani como professor principal.

Independente da qualidade oferecida pela Universidade Mineira de Artes, o que podemos observar é que a mesma propiciava duas novas condições ao cenário musical da cidade: dava condições a novos professores, como era o caso de Magnani (que não podia ser contratado pelo Conservatório por sua condição de estrangeiro e por possuir títulos de outro país não reconhecidos no Brasil), de serem absorvidos no corpo docente

¹⁵⁷ BOURDIEU, 1996, p. 67.

¹⁵⁸ Atualmente Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

¹⁵⁹ CASTRO, 2012, p. 262.

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 263.

de uma escola oficial; criava um quadro profissional que buscava um ensino diferenciado daquele proporcionado pelo Conservatório e seus professores. Numa peça de divulgação da UMA, a mesma era definida como

uma instituição de feito totalmente original; concebida nos moldes das exigências do século presente, tem como fim específico promover a erudição e colocá-la efetivamente a serviço das tarefas concretas que a vida impõe. Sua responsabilidade educativa consiste em proporcionar ambiente no qual, por excelência, se despertam a imaginação criadora, o espírito de originalidade, a força de expressão, o sentido de objetividade e a liberdade de ação, multiplicando as possibilidades intelectuais das criaturas e ajudando-as às finalidades para as quais elas devem ser utilizadas como meios. (...) Destinada a proporcionar a todos uma preparação artística, cultural e científica de acordo com as exigências do mundo atual.¹⁶¹

Percebe-se nessa peça publicitária a intenção clara de criar, na nova escola, um modelo que ampliasse o universo musical e artístico da cidade. Podemos entender que a busca de erudição objetivava uma independência do músico na sociedade, muito de acordo com o pensamento de Magnani, que diferenciava o instrumentista do músico. Para ele, o primeiro era aquele que estudava o seu instrumento e suas técnicas, o qual, conquanto pronto para executar obras complexas, não se preocupava, ou não entendia, o que a obra informava musicalmente, e para interpretá-la dependia de um maestro ou de um professor. No caso do “músico”, sua formação deveria ir para além do domínio das técnicas de execução musical, com estudos musicais de harmonia, análise, composição e disciplinas humanas como história, filosofia, línguas, etc., o que o tornava devidamente informado para cuidar individualmente das interpretações musicais. Essa era a proposta curricular da UMA.

A categoria de “músico”, para Magnani, descreve o desenvolvedor de pensamentos que motivassem uma modificação social a partir da reflexão do que era criado ao seu redor. Este profissional, ao ser colocado a serviço das tarefas concretas que a vida impõe, deveria assumir um papel de produtor e criador musical que refletisse através da música o seu ambiente cultural e social, e não o de tornar-se um repetidor de processos ou um intérprete musical que mais propiciava lazer ou episódios lúdicos em ambientes familiares. Além disso, o estímulo da “atividade criadora” e a “originalidade” são objetivos que mostram uma insatisfação com o que existia em termos de criação

¹⁶¹ CASTRO, 2012, p. 265.

musical em Belo Horizonte, enfatizando que o músico deveria atuar com um “meio” para o questionamento estrutural artístico e social.

Naturalmente um músico está inserido em uma paisagem sonora, mais ou menos ampla de acordo com a percepção de quem o observa. Conforme a definição proposta acima, podemos inferir que o artista pode manter tal paisagem estática ou modificá-la de acordo com a sua ação reflexiva e criadora. Magnani entendia que quanto mais independente um indivíduo se tornasse, em termos de criação musical baseada numa reflexão do que se vive, mais ele seria capaz de buscar novas linguagens e meios para transformar aquilo que estivesse ao seu redor. Tendo em conta os vários anos em que esteve em Belo Horizonte, entendemos que a sua preocupação não era uma modificação das estruturas musicais para além do ambiente em que ele vivia e ao qual se dedicava, mas a ele bastava o seu ambiente e entorno. Sem dúvida, os desdobramentos da atuação de Magnani nos mostram que a modificação de uma paisagem sonora pode ser proposta e efetivada pela ação a médio ou longo prazo até mesmo de uma única pessoa, desde que executada pacientemente e dispondo dos meios necessários. No caso, por ele próprio. Posteriormente, esse empreendimento contará com adesões que vão torná-lo irreversível.

A UMA conseguiu nos primeiros anos uma dinamização de eventos, principalmente com criação dos Festivais de Arte de Belo Horizonte, que aconteceram em quatro edições, de 1956 a 1959. Nesses eventos era apresentada uma variedade de manifestações culturais: música sinfônica e de câmara, bailados, ópera, folclore, canto coral e camerístico, marionetes, teatro, salões de artes plásticas, declamação e conferências.¹⁶² No entanto, a escola não conseguiu levar adiante sua proposta de modificações, pois o seu quadro de professores se modificou no princípio da década de 1960 quando alguns professores foram aprovados em concurso no Conservatório Mineiro de Música e Magnani, principal referência da escola, se mudou para Salvador, onde se tornou professor na Universidade Federal da Bahia (UFBA).¹⁶³

¹⁶² CASTRO, 2012, p. 267.

¹⁶³ Em 30 de dezembro de 1963, sob a Lei Estadual 3065 e decreto n.º 55068 de 24 de novembro de 1964, a Universidade Mineira de Arte, juntamente com a Escola de Artes Plásticas (ESAP), foi transformada em Fundação e agregada à Secretaria de Estado do Trabalho e Cultura Popular, passando a denominar-se Fundação Mineira de Arte FUMA. Em 13 de maio de 1980, sua denominação foi novamente alterada para Fundação Mineira de Arte Aleijadinho, pelo Decreto n.º 7693. Em 1990, a Fundação Mineira de Arte Aleijadinho fez sua opção pela incorporação à recém criada Universidade do Estado de Minas Gerais. A UEMG, em Belo Horizonte, formou-se através da incorporação de tradicionais instituições de ensino, conceituadas em Minas Gerais e no Brasil: o Curso de Pedagogia do Instituto de Educação de Minas

Neste ambiente de modificações e afirmações musicais, de discussões sobre modificações nos processos de educação musical, surge o Madrigal Renascentista, coro formado em 1956 e que mudaria definitivamente a representação social de coros em Belo Horizonte e, posteriormente, no Brasil, inserindo definitivamente este instrumento no cenário de concertos do país.

O Madrigal Renascentista

Quando surgiu o Madrigal Renascentista, em Belo Horizonte, a euforia que tomou conta dos que assistiram o coro pela primeira vez foi intensa, pois vinha ao encontro de uma necessidade de novidade, de algo que fosse efetivamente desenvolvido originalmente por uma juventude da capital mineira, e que pudesse evoluir com uma qualidade que superasse o que se fazia dentro dos ambientes religiosos, educacionais e artísticos da cidade. Além disso, no plano do concerto musical, aquilo significava uma modificação do que se apresentava usualmente, alterando um panorama que se alternava entre as apresentações sinfônicas e os concertos de piano. O elemento musical apresentado naqueles primeiros momentos da história desse coro foi um alento em uma comunidade saturada de repetições, e um fator que auxiliava os novos maestros vindos de fora de Belo Horizonte, sobretudo Magnani, a desenvolverem novos trabalhos musicais, como se vinha tentando com a Sociedade Coral de Belo Horizonte. A historiadora Mônica Velloso nos diz, enfatizando o papel dos intelectuais nessa época, que:

A efervescência cultural, a formação de um público urbano e explosão da cultura de massa são aspectos desse momento do consumo imediato. O espírito do “novo” e, principalmente, a vontade de mudança são vivenciados intensamente. Buscam-se novas formas de expressão artística capazes de integrar cultura, modernidade e desenvolvimento.¹⁶⁴

Uma das novidades apresentadas pelo Madrigal foi a sua formação e especificidade. Coros direcionados para segmentos musicais específicos diferem e esta diferença não acontece basicamente na formação do coro, mas no caráter estabelecido

Gerais, a Fundação Mineira de Arte Aleijadinho – FUMA e a Escola Guignard. Incorporadas à UEMG, as instituições passaram às seguintes denominações: Faculdade de Educação (FAE/UEMG), Escola de Música (ESMU/UEMG), Escola de Design (ED/UEMG) e Escola Guignard. (Extraído de: <http://www.ed.uemg.br/sobre-ed/historia>. Data de acesso: 02/01/2015.)

¹⁶⁴ VELLOSO, 2002, p. 123.

para cada um de acordo com a sua funcionalidade. Os coros especialistas em repertório operístico cantam atuando, o que exige uma formação técnica mais elaborada por parte de seus integrantes que, de um modo geral são cantores profissionais, com formação em *bel canto* e desenvolvimento em cena teatral. Além disso, exige-se dos cantores uma boa projeção de voz, para teatros e palcos amplos, e uma capacidade de alcançar uma sonoridade uniforme, em que nenhuma voz sobressaia. Os integrantes podem atuar como solistas ou coadjuvantes dentro da obra sendo executada e, via de regra, trata-se de conjuntos com um número elevado de cantores (de 60 a 100 pessoas).

Os coros sacros têm um papel estritamente funcional, pois existem enquanto associados a uma instituição religiosa, cantando preferencialmente, ou exclusivamente, música sacra e religiosa. Sua participação em cultos, com função litúrgica, é seu objetivo principal e isso determina seu repertório e a forma de cantá-lo. Numa celebração religiosa, a música não é o mais importante, tendo um caráter subsidiário ao serviço ritual; o peso do texto habitualmente se sobrepõe ao desenvolvimento melódico e rítmico; além disso, os cantos não precisam ser harmonizados, podendo ser cantados em uníssono.¹⁶⁵ Quase nunca os cantores de coros são profissionais, sendo que sua formação musical pode muitas vezes acontecer ao longo de sua experiência no próprio coro, o qual normalmente tem mais flexibilidade em relação aos integrantes que nem sempre são fixos ou regulares.

Os coros de câmara, como é o caso do Madrigal Renascentista, são conjuntos menores, com um número que varia de 15 a 40 cantores, que interpretam obras destinadas ao instrumento coral. Isso significa que eles se voltam para peças que foram compostas especialmente para um grupo de vozes geralmente mistas – homens e mulheres – que cantam simultaneamente melodias distintas e que exploram a diversidade das possibilidades de emissão do som pelo ser humano (não se limitando, portanto, ao canto, mas incluindo ruídos, gestos e percussão corporal). Em linhas gerais, entre os homens, as vozes variam do baixo, registro mais grave, ao tenor, mais agudo; os timbres femininos se dividem, *grosso modo*, em soprano (agudo) e contralto (grave). Naturalmente há vozes em posições intermediárias, meio-sopranos e barítonos. O repertório dos coros de câmara é executado quase sempre *a cappella*, ou seja, sem

¹⁶⁵ Vale dizer que essa é uma realidade brasileira, pois, em diversos países da Europa, em que é comum a formação musical básica ser oferecida em idade escolar, é possível ver os fiéis cantando acompanhando partituras e seguindo a melodia mais compatível com o seu tipo de voz (grave ou aguda). O uníssono é marcado pela execução de uma mesma melodia por todos os executantes, variando, no máximo, a oitava, de forma que a textura do som seja homogênea como se houvesse uma única voz.

acompanhamento instrumental. Caracterizam-se pela não funcionalidade e por isso são variáveis com relação ao repertório que interpretam. A qualidade do conjunto, bem como a elaboração do repertório desenvolvido por ele, está diretamente associada à qualidade dos cantores que compõem o coro, sendo tanto melhor quanto mais cantores com formação musical e de canto o compuserem.

A funcionalidade dos coros sacros e a absorção do conjunto de cantores nos chamados “coros de ópera”, não permitia que se criasse ainda, na visão da sociedade brasileira, uma aceitação destes tipos de coros como conjuntos artísticos independentes. Talvez, por isso, o principal crítico brasileiro no período entre 1950 e 1960, Eurico Nogueira França,¹⁶⁶ tenha dito que o Madrigal Renascentista “se impôs”.¹⁶⁷ Isso é compreensível quando se entende que coros não eram vistos como entidades responsáveis por um fazer musical artístico e de concerto. Essa “imposição” significava reverter a imagem, mostrando-se o Madrigal como um coro capaz de interpretar um repertório diferenciado e composto para o instrumento coral.

Vários dos jornais consultados¹⁶⁸ durante esta pesquisa nos permitem afirmar que havia uma dificuldade para as agremiações corais conquistarem um espaço de autonomia como conjunto musical, tendo um público que valorizasse o seu trabalho integralmente, sem associação com entidades religiosas ou educacionais. Isso não é difícil de entender já que com a política musical implementada por Villa-Lobos através do canto orfeônico, o trabalho realizado com orfeões cantando a mais de uma voz nas escolas era intenso e natural a toda a comunidade da época. Entender um coro como uma organização capaz de desenvolver um repertório que o diferenciasse desta formação usual, associada a crianças em idade escolar era algo inusitado. Ricardo Goldemberg, professor de Artes, define a diferença entre um orfeão e um coro:

O orfeão tem características próprias que o distinguem do canto coral dos conjuntos eruditos. Trata-se de uma prática da coletividade em que se organizam conjuntos heterogêneos de vozes e tamanho muito variável. Nesses grupos não se exige conhecimento musical ou treinamento vocal dos seus

¹⁶⁶ Eurico Nazaré Nogueira França, crítico e musicólogo carioca, nasceu em 28 de maio de 1913. Formou-se em piano, em 1935, pela Escola Nacional de Música da antiga Universidade do Brasil. Foi redator da rádio MEC e, de 1944 a 1974, redator e crítico de música dos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora* e da revista *Manchete*. Foi membro da comissão artística e cultural do Teatro Municipal, fundador e presidente da Sociedade Brasileira de Teatro e Música, e fundador da cadeira nº 35 da Academia Brasileira de Música. (<<http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador35.html>>)

¹⁶⁷ FRANÇA, Eurico Nogueira. Estreia amanhã o “Madrigal Renascentista”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º caderno, p. 11, 11/01/1957.

¹⁶⁸ A relação dos jornais consultados encontra-se no anexo deste trabalho.

participantes. Por outro lado, o canto coral erudito exige não só conhecimento musical e habilidade vocal, como também vozes rigorosamente distribuídas e um rigor técnico-interpretativo mais elevado.¹⁶⁹

Observamos, contudo, que seria mais interessante uma comparação entre “orfeão” e “coro” do que opor ao primeiro a expressão “canto coral”, que, por si, define e engloba os dois. No nosso entendimento, “canto coral” é qualquer agrupamento de cantores que cantam em vozes diferentes e que obtêm um resultado sonoro interdependente a partir da combinação das melodias, dos sons.

No nosso tempo, a vulgarização do termo e a ausência de educação musical sistemática dos públicos permitem considerar qualquer agrupamento que cante, seja em uníssono ou não, afinado ou não, organizado ou não, como um “coral”. De forma análoga, uma torcida de futebol pode ser entendida como um “coral de vozes” se observarmos sua composição de múltiplas vozes – mesmo cantando em uníssono –, o repertório definido e a condução/regência realizada por um chefe de torcida, normalmente.

Musicalmente falando, no entanto, uma torcida de futebol estaria mais de acordo com o conceito que os músicos têm de canto orfeônico do que de coro. Um coro pressupõe um “rigor técnico-interpretativo mais elevado”, pois se organiza buscando um aprimoramento de vozes que permitam uma execução mais elaborada (com nuances várias de intensidade, velocidade, caráter) de repertórios específicos ou diversos. Através do trabalho de um regente/maestro, e não de um professor de música que tenta extrair de um conjunto de iniciantes heterogêneo quanto a aptidões e capacidades musicais um resultado razoável que lhes confira características de um coletivo, a condução é mais voltada para uma concepção artística do que educacional, o que não exclui uma da outra. Com efeito, o hábito de cantar em conjunto, mesmo que as exigências estéticas sejam bastante moderadas, tem o efeito disciplinador de estimular a escuta do outro, a interação social e o equilíbrio entre os indivíduos em prol do grupo.

Na véspera do Natal de 1957, Eurico França, cronista do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, descrevia assim o ambiente coral na década de 1950:

A atividade coral, quando não nos estágios do canto orfeônico, de puro interesse pedagógico, se tem caracterizado, via de regra, no Brasil, por um insuficiente amadorismo. Os limites entre o orfeão, de âmbito escolar, e o coral verdadeiramente artístico, se tornam, assim, imprecisos. A Associação de Canto

¹⁶⁹ GOLDEMBERG, 2012.

Coral,¹⁷⁰ dirigida pela professora Cleofe Person de Matos,¹⁷¹ fez-nos atingir, no Rio, a um estágio superior do conhecimento da literatura do gênero, com as grandes obras corais-sinfônicas.(...) Tem-se notícia ainda das obras para coro e orquestra, algumas de máximo porte, apresentadas, em Porto Alegre, regidas pelo maestro Komlós.¹⁷² Nos Seminários da Bahia, dirigidos por Koellreutter, há também um núcleo fecundo de atividades musicais, que engloba o coro. Mas nem por isso o panorama geral brasileiro se tem mostrado menos precário, e a ação empreendida, por exemplo, no Rio por Cleofe Person de Matos a consagrou como uma pioneira. Nada nos autorizava a trocar um natural ceticismo pela expectativa de que em outros pontos do país houvesse o coro ascendido a uma posição artística de relevo. E eis que, de Belo Horizonte, nos chega, agora, uma afirmação coral de surpreendente interesse.¹⁷³

O que o Madrigal Renascentista alterou, a partir de sua criação e afirmação no cenário musical nacional não foi somente a maneira de entender a funcionalidade de um conjunto coral, mas também a consciência de que um coro poderia assumir *ser* um concertista em uma apresentação musical. Ao longo do tempo, a opção dos cantores foi sempre a de manter o Madrigal Renascentista como um conjunto amador e independente. Entenda-se o termo “amadores”, no caso específico do Madrigal, como um conjunto de cantores que fazem o trabalho sem esperar uma remuneração por isso, mas tão somente pela paixão, ou prazer, da realização, e não de forma depreciativa como sendo um grupo que não tivesse a devida competência para se tornar profissional. Como a maioria dos cantores eram funcionários públicos ou profissionais liberais, não havia o interesse em buscarem no coro o seu principal ganha-pão.

Segundo a ex-cantora Terezinha Miglio,¹⁷⁴ um convite foi feito pela então recém-federalizada Universidade Federal de Minas Gerais, em 1962, para que o Madrigal Renascentista se tornasse o coro oficial da Universidade, o que foi recusado pelos cantores justamente porque eles não podiam se comprometer profissionalmente com nenhuma entidade. Anos mais tarde, em 1964, após apresentação de *O Messias*, de G. F. Haendel (1685-1759), na Igreja São José, o antigo coro da União Estadual dos

¹⁷⁰ A Associação de Canto Coral, um dos primeiros grupos a revelar a música colonial brasileira, foi criada em dezembro de 1941 pela maestrina e musicóloga Cleofe Person de Mattos com o objetivo de divulgar o nosso patrimônio musical, sobretudo através de concertos no Brasil e no exterior.

¹⁷¹ Cleofe Person de Matos (1913-2002) foi professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e musicóloga precursora na pesquisa da vida e obra do compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia. Formada pela UFRJ em regência e composição, manteve o foco do seu trabalho no âmbito do canto coral.

¹⁷² Pablo Komlós (1907-1978), maestro nascido em Budapeste, foi ativo na Europa, no Uruguai e no Brasil. Fez seus estudos de regência e composição na Academia Real da Hungria. Em 1939 se mudou para o Uruguai e em 1950 para Porto Alegre, onde assumiu a organização e regência da recém-fundada Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), onde permaneceu até sua morte.

¹⁷³ FRANÇA, Eurico Nogueira. Coral Renascentista. *Correio da Manhã*, 1º. Caderno, p. 17, 24/12/1957.

¹⁷⁴ Entrevista com ex-cantoras realizada pelo autor em 02/03/2012.

Estudantes, regido por Carlos Alberto Pinto Fonseca, recebeu o mesmo convite para que se integrasse à UFMG. A partir de então, segundo votação realizada no próprio coro, trocou o nome para Ars Nova – Coral da UFMG.¹⁷⁵

Também os espaços de apresentação eram devidamente escolhidos de acordo com as necessidades do coro. Talvez pela nova postura do grupo, mostrando-se como um conjunto disposto a romper com tradicionalismos corais, os teatros eram sempre preferidos às igrejas. Aliás, pouquíssimas notícias dão conta de apresentações do Madrigal Renascentista em templos, a não ser em ocasiões especiais e solenidades políticas.

O maestro

Carlos Alberto Figueiredo, regente e pesquisador da música coral, compara um coro a uma tribo, “com personagens essenciais”, sendo que essa pequena comunidade, possuidora de aspectos específicos de acordo com os indivíduos que a constituem, é bem ou mal direcionada de acordo com o “cacique” que a dirige.¹⁷⁶ Desde as primeiras entrevistas com ex-cantores do Madrigal Renascentista, foi unânime a opinião quanto à importância do maestro Isaac Karabtchevsky na existência e no aprimoramento do Madrigal. Mesmo direcionando, com o passar do tempo, atenção e estudos para a regência orquestral, Karabtchevsky permaneceu quase 16 anos à frente do Madrigal Renascentista, sobretudo nas apresentações mais importantes do coro durante esse período.

Sua formação de vida e experiência musical trazem diversos elementos importantes para a compreensão de seu investimento pessoal na construção de um grupo na capital mineira, bem como da maneira como o Madrigal Renascentista foi moldado, ou seja, sua estrutura disciplinar, sua evolução técnica e seus objetivos musicais e profissionais. A trajetória musical do músico paulista se mistura à do Madrigal Renascentista de maneira fundamental, culminando com o quase encerramento das

¹⁷⁵ SANTOS, 2001.

¹⁷⁶ FIGUEIREDO; LAKSCHEVITZ; CAVALCANTI; KERR, 2010, p. 3.

atividades do coro quando da impossibilidade definitiva de continuidade por parte do maestro, em 1971.¹⁷⁷

Conforme o Dicionário Aurélio, “carisma” define-se como as qualidades especiais de liderança derivadas de individualidade excepcional. Discutir esse conceito é buscar entender a função e o sucesso de um maestro à frente de um coro, ou de uma orquestra. Mais do que se relacionar somente com o público, como mediador entre aqueles que cantam e os que ouvem – fruição musical –, um regente tem que ser aglutinador quando se refere aos cantores, e, ao mesmo tempo, conquistador quando se relaciona com o público que assiste à sua atuação, sendo, concomitantemente, um bom comunicador. A arte da regência coral pode ser bem entendida quando analisamos a afirmação do maestro brasileiro Samuel Kerr:

Regência Coral é gesto maior que o gesto de reger. É uma tomada de atitude frente à música... É a busca incessante das qualidades do som, em conjunções e disjunções com os silêncios e as sonoridades. É a procura incansável de um repertório. É a identificação de muitas maneiras de cantar. É a habilidade em reunir grupos de cantores. É, acima de tudo, admitir que estudar música significa estudá-la por toda a vida. Esse gesto maior pode até dispensar o gesto de reger, porque no momento em que ele for necessário, tudo já terá sido feito (e muito ainda haverá por fazer). Trata-se, então, da construção de um projeto sonoro.¹⁷⁸

Mais do que um projeto sonoro, o Madrigal Renascentista se tornou um projeto de carreira, quando relacionado a Isaac Karabtchevsky. Plenamente consciente de suas potencialidades e, diríamos, até, limitações musicais, o jovem maestro, em conjunto com os jovens cantores, estabelece um planejamento de realizações que o levará à Europa apenas dois anos após a criação do conjunto. Isso, é claro, se relaciona à conquista de uma sonoridade e de padrões técnicos por parte do coro, mas também se beneficia de uma inserção rápida e aceitação dentro da realidade política e social da época. Mas, antes de discutirmos a trajetória do Madrigal, cabe aqui uma breve narrativa sobre o percurso musical de Karabtchevsky até sua vinda para Belo Horizonte.

¹⁷⁷ Infelizmente, não foi possível realizar uma entrevista com o maestro, não por falta de tentativas, mas por não ter o maestro disponibilidade para tal, já que no ano de 2013 ele assumiu a Orquestra de Nilópolis, o que toma completamente o seu tempo em viagens constantes, pois além disso ele costuma ser requisitado por várias orquestras do mundo. Karabtchevsky escreveu um livro, em parceria com a escritora Fátima Valença, em 2003, no qual várias informações extremamente importantes sobre o início da sua formação como regente e do seu tempo com o Madrigal Renascentista são fornecidas. Em seu livro (2003), Karabtchevsky dá a entender que sua busca pelo domínio do instrumento coral termina em 1962, quando do término de seus estudos de regência orquestral na Alemanha, sendo que após essa época ele é cada vez mais absorvido pelos compromissos com orquestras do Brasil e do exterior.

¹⁷⁸ FIGUEIREDO; LAKSCHEVITZ; CAVALCANTI; KERR, 2010, p. 119.

Isaac Karabtchevsky nasceu em São Paulo, em 27 de dezembro de 1934. Filho de imigrantes judeus russos que fugiram da Rússia após a Revolução Comunista de 1917, quando movimentos antissemitas conhecidos como *pogroms*¹⁷⁹ se estabeleceram no país, teve na mãe, Geny Karabtchevsky, “sua primeira fonte de ligação com o canto e o universo vocal (...) e figura principal na sua formação e vocação musical”.¹⁸⁰ Nos dizeres do maestro:

Eu nasci cercado desses sons e da atração primeira que eu tive pela voz. A voz se revelou para mim um instrumento primordial, porque não há nada que se compare a ela. Qualquer instrumento – seja de sopro, de corda, de metal – procura a perfeição, tentando igualar os seus recursos técnicos à vocalidade. A voz é o instrumento mais perfeito. Quanto mais um instrumento tocado pelo homem se aproxima do poder da expressão vocal, mais perfeito ele será. Foi através da voz que eu desenvolvi a minha percepção das coisas e consegui construir os primeiros passos da minha sensibilidade musical.¹⁸¹

A sua formação familiar, o contato com a música dentro de casa e a prática do canto, ainda que irregular, na escola primária, foram elementos que moldaram a sua vocação. Apesar disso, a dedicação a um instrumento musical se deu com o piano, quando ele, ainda criança, começou a ter aulas particulares. Porém, como sua família não tinha dinheiro para adquirir um piano, seu irmão Samuel lhe comprou um oboé, instrumento que, indiretamente, o aproximou mais ainda do universo do canto, pois as técnicas de respiração e apoio dos instrumentos de sopro e do canto são similares.¹⁸² Estudou com o oboísta Walter Bianchi, em 1952, e tocou por três anos na Orquestra do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Venceu um concurso de jovens solistas em 1954, promovido pelas Juventudes Musicais Brasileiras, o que lhe permitiu tocar com a Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro.

Em 1952, ao assistir uma palestra do compositor alemão naturalizado brasileiro Hans-Joachim Koellreutter,¹⁸³ resolveu abandonar o curso de eletrotécnica e se tornar seu aluno na Escola Livre de Música de São Paulo. A resolução de se tornar um músico

¹⁷⁹ Movimentos populares de violência contra os judeus. Três grandes ondas de *pogroms* marcaram as crises atravessadas pela Rússia. A mais brutal ocorreu entre 1917 e 1921, durante a Revolução e a guerra civil, matando cerca de 60 mil judeus.

¹⁸⁰ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 13.

¹⁸¹ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 14.

¹⁸² KARABTCHEVSKY, 2003, p. 21.

¹⁸³ Hans-Joachim Koellreutter, compositor, flautista, professor e musicólogo, nasceu em Freiburg, Alemanha, em 1915. Em 1937, fugindo do nazismo, veio para o Brasil onde fundou a Escola Livre de Música (Pró-Arte) e o movimento Música Viva, que agitou os meios musicais brasileiros, introduzindo técnicas contemporâneas da música europeia, sobretudo o dodecafonismo. Naturalizado brasileiro, em 1948 recebeu de volta sua cidadania alemã, cassada pelos nazistas. Faleceu em São Paulo, em 2005.

profissional, a partir daí, fez com que Karabtchevsky, na tentativa de vencer deficiências musicais, desenvolvesse uma disciplina de estudos diários que se prolongava das oito horas da manhã às dez horas da noite com a intenção de recuperar qualquer minuto de um suposto “tempo perdido”. De um modo geral, a vida musical para aqueles que pretendem se dedicar a ela profissionalmente começa muito cedo, entre os sete e os treze anos de idade. A consideração de Karabtchevsky deve ser entendida como a de alguém consciente de que para se afirmar como um músico de primeira grandeza deveria preencher uma lacuna não só temporal, mas uma deficiência técnica em várias etapas de sua formação musical.

A disciplina quase espartana seria mantida por toda a sua vida, como ele afirma em obra didática, e essa maneira de pensar o fazer musical seria determinante, anos mais tarde, no processo de trabalho do Madrigal Renascentista, pois o coro era capaz de ensaiar sistematicamente para realizar concertos ou se preparar para excursões. Excantores do Madrigal Renascentista descrevem a rotina de ensaios diários, mesmo aos sábados e domingos, quando os mesmos poderiam ser divididos em dois ensaios diários às vésperas de uma excursão.

No primeiro momento de sua formação como regente, sob a orientação do Koellreutter, Isaac Karabtchevsky foi incentivado a buscar na formação coral o seu primeiro instrumento, essencial para o seu desenvolvimento gestual. Pelo que se pode deduzir da leitura de anotações de Karabtchevsky, em seu livro, não era sua intenção utilizar-se do Madrigal Renascentista apenas para um aprendizado que o levaria ao estudo da regência orquestral; isto foi, tão somente, a sequência natural de diversos fatores e possibilidades.¹⁸⁴

Koellreutter e Música Viva

Aqui consideramos importante discorrer sobre Koellreutter e o movimento *Música Viva*, que ele fundou, e sua primeira influência nos caminhos musicais de Belo Horizonte, pois entendemos que várias das modificações no cenário musical da capital mineira ocorreram pelo contato de jovens músicos com as ideias do mestre alemão em

¹⁸⁴ É importante citar que o Madrigal Renascentista não foi a primeira experiência coral de Karabtchevsky. Antes de vir para Belo Horizonte ele trabalhou com um coro de 50 vozes no Conservatório de Piracicaba, interior de São Paulo.

festivais e cursos que ocorriam em outras partes do Brasil. Da mesma forma que o ambiente da cidade de Belo Horizonte e sua *paisagem sonora* e cultural criaram as condições para o surgimento de coros de câmara, tal qual um percurso alternativo, a compreensão do movimento filosófico-musical, que foi o *Música Viva*, nos permite contemplar a formação do jovem regente, Isaac Karabtchevsky, que viria a ser a mola mestra da existência do Madrigal Renascentista. Para além dos anos 1950, Koellreutter teve uma grande importância no desenvolvimento não só musical, mas pedagógico, do Brasil, e entendemos que o Madrigal, de forma indireta pela influência do seu maestro, também é um dos conjuntos criados mediante uma transformação da maneira de se pensar a música social a partir das ideias do maestro alemão e de vários músicos que foram formados por ele.

Num primeiro momento, os participantes do *Música Viva* eram compositores ou professores de música em atividade, o que deu ao movimento uma personalidade rápida e relativa aceitação pela seriedade com que a discussão proposta pelo grupo foi iniciada. Num segundo momento, os participantes eram alunos ou ex-alunos de Koellreutter, o que modifica a maneira de atuação do movimento, que se torna responsável pela difusão dos ensinamentos do mestre pelo país. Karabtchevsky era um desses indivíduos, que demonstrou, em sua fase de afirmação como regente, uma série de pensamentos e atitudes relacionados à filosofia divulgada pelo movimento, sendo influenciado pela maneira de pensar de Koellreutter, como por exemplo a sua preocupação em trazer ao público novas obras musicais que pudessem ampliar a percepção quanto à linguagem universal da música. Desta forma, o entendimento do significado do *Música Viva* é de extrema importância para a análise musical do Madrigal Renascentista, sobretudo com relação à elaboração do repertório do grupo e à sua modificação ao longo do tempo.

Conforme Paul Griffiths, a geração de compositores europeus do entre-guerras aspirava a algo diferente, buscando ardentemente um espírito novo. Associado à velha ordem, o romantismo musical era considerado, por muitos, despropositado, e mesmo de mau gosto, parecendo sua ambição apenas bombástica, e seu emocionalismo, mero sentimentalismo. Uma das principais características da música moderna seria sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música desde o século XVII. As músicas do barroco e do classicismo ofereciam como modelos formas claras e concisas, tão opostas quanto possível ao que havia de longo e complexo em Gustav Mahler, ou imponderável em Claude Debussy. O

contraponto¹⁸⁵ seria uma opção a um mundo de diversidade harmônica, e a objetividade estava agora entre as primeiras preocupações dos artistas.¹⁸⁶

No período de 1920 a 1930, o modernismo musical brasileiro se desenvolveu de maneira desordenada, influenciado por várias tendências, mas apresentado de forma marcante por compositores como Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone, entre outros. A originalidade foi a marca representativa de cada um desses criadores, que demonstraram ser mais do que seguidores de correntes composicionais específicas. A influência de compositores como Igor Stravinsky, Claude Debussy e Edgar Varèse sobre os brasileiros é notadamente observável. Mas o nacionalismo foi a estética musical “oficial” do país durante toda a primeira metade do século XX e correspondia aos anseios de um projeto intelectual mais amplo, o de nacionalização da cultura brasileira.¹⁸⁷

Koellreutter radicou-se no Brasil em 1937 e segundo o musicólogo José Maria Neves, essa data representa, na história da música brasileira, o início de um movimento de renovação que está na origem de praticamente todas as manifestações da “boa música” no país. Para o estudioso brasileiro, o alemão foi “o organizador dinâmico dos movimentos de renovação e o líder absoluto da nova geração de compositores brasileiros, que poderiam, assim, libertar-se da orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo.”¹⁸⁸ Sem dúvida foi uma das personalidades que mais influenciaram o meio musical brasileiro no século XX, responsável por um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural, e através dele, com as descobertas de novas perspectivas de organização do espaço musical e a criação de sintagmas originais de alturas – atonalismo, dodecafonismo e serialismo –, haverá novas referências para a produção de alguns compositores brasileiros.¹⁸⁹ Além disso, suas ideias relacionadas aos processos de formação musical, discutidos em seminários e festivais de música e colocados em prática por vários alunos e frequentadores desses cursos, modificarão os

¹⁸⁵ O contraponto, técnica de composição musical que consiste em sobrepor ideias melódicas, é a base de todas as formas de imitação. Na análise de uma composição polifônica, costuma-se opor contraponto a harmonia, mas as duas técnicas representam dois aspectos complementares de uma mesma realidade: o vertical (harmonia), com a formação de blocos de notas simultâneas e o horizontal (contraponto), com o deslocamento sucessivo de melodias.

¹⁸⁶ GRIFFITHS, 1987.

¹⁸⁷ ASSIS, 2006.

¹⁸⁸ NEVES, 2008, p. 129.

¹⁸⁹ Para uma melhor visão do impacto proporcionado por Koellreutter tendo em vista especificamente o caráter composicional – a influência do dodecafonismo sobre compositores brasileiros – ver ASSIS, 2006.

métodos de musicalização até então em uso nos conservatórios e escolas de música do país.

O movimento *Música Viva*¹⁹⁰ iniciou suas atividades e realizações no ano de 1939, e contava com a adesão de músicos conhecidos no ambiente carioca de então, como Claudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger; e foi concebido sob um tríplice enfoque: educação (formação) – criação (composição) – divulgação (interpretação, apresentações públicas, edições, transmissões radiofônicas). A partir da formação de um conjunto de compositores capacitado pela nova doutrina, sobretudo, uma maneira diversa de pensar e exercer o nacionalismo musical começou a ser discutida e divulgada.

Uma das características de Koellreutter como educador era incentivar os seus discípulos a dirigirem seus próprios trabalhos a partir de um incentivo pessoal, muitas das vezes por meio de movimentos iniciados por ele próprio, e seus métodos de ensino foram também revolucionários, baseando-se nos seguintes pontos: liberdade de expressão; desenvolvimento da personalidade; e conhecimento de um *métier* que correspondesse às exigências da composição moderna, justificadas pela expressão da composição musical.¹⁹¹ Koellreutter atacava a sociedade musical do Brasil, que “realçava o virtuose e o concerto”, e assumia a diferenciada finalidade de “divulgar o compositor e sua obra, principalmente a contemporânea”.¹⁹² Mas exigia uma nova postura do criador/compositor do seu tempo, o qual, de acordo com ele,

participa, como qualquer outro cidadão, dos grandes problemas do povo e da humanidade. Por isso penso não ser bastante ao jovem artista preocupar-se unicamente com a sua arte e o seu instrumento, mas sim que o jovem artista deve conhecer a literatura, as artes plásticas, as ciências sociais, a filosofia, a política, etc., para poder colaborar ativamente na formação do espírito do povo e da humanidade, porque são os artistas-criadores os arquitetos do espírito humano.¹⁹³

No entanto, consideramos como meta final do movimento o incentivo exclusivo ao estudo da composição e à conseqüente criação de uma nova escola de compositores, é válido afirmar que Koellreutter enfatizava o seu interesse, sobretudo, didático-pedagógico, pois entendia que a formação de uma consciência musical viria de uma educação da sociedade através do conhecimento exemplificado da música não só do

¹⁹⁰ A expressão *Música Viva* foi cunhada por Hermann Scherchen (1891-1966), mestre de Koellreutter e renomado regente alemão, que tinha como uma de suas preocupações a divulgação e compreensão da música contemporânea.

¹⁹¹ MARIZ, 2000, p. 292.

¹⁹² KATER, 2008.

¹⁹³ KATER, 2008, p. 59.

tempo presente, mas de todas as épocas, especialmente a música não conhecida ou divulgada entre nós. Por meio de conferências e concertos, ele deu a conhecer aos públicos brasileiros um repertório até então inédito no Brasil e que abrangia a música medieval e renascentista, e obras de Johann Sebastian Bach, Igor Stravinsky, Béla Bartók, Paul Hindemith, Benjamin Britten, Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern, e de muitos compositores brasileiros e latino-americanos.¹⁹⁴

Carlos Kater divide o movimento em três “momentos”. No “Momento I” o grupo era composto por compositores já conhecidos do cenário musical carioca, porém com tendências estéticas e ideológicas diferentes. O *Música Viva* tem, nessa primeira fase, uma meta original de divulgação do compositor e de sua obra, principalmente a contemporânea, diferentemente das sociedades musicais cariocas da época, que visavam a realçar o virtuose e o concerto. No “Momento II” o grupo *Música Viva* lançou o seu primeiro manifesto, em 1944. Naquele período houve um engajamento quanto à música, em sua realidade cultural, quando Koellreutter passou a criticar abertamente a metodologia de ensino musical no Brasil, especialmente a Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, o que contribuiu para um clima de tensão entre os membros do *Música Viva* e os músicos conservadores do Rio de Janeiro. O *Música Viva* começou, então, a ter um estilo mais definido, de característica ousada e combativa, abandonando o espírito individual em favor do coletivo e defendendo o engajamento da música em sua realidade cultural.

Por volta de 1943, o grupo criou um estatuto que estabelecia como objetivos: cultivar a música de valor para uma evolução da expressão musical atual e de todas as tendências; proteger e apoiar, em especial, as tendências dificilmente acessíveis; reviver obras da literatura musical que permitam uma evolução ampla e popular sob aspectos modernos e atuais; promover uma educação musical sob pontos de vista modernos e atuais; apoiar todo o movimento que se destina a desenvolver a cultura musical e promover um trabalho coletivo entre os jovens músicos do Brasil.¹⁹⁵ Com esses preceitos já estabelecidos deu-se início ao “Momento III”, quando o *Música Viva* afirmou a sua posição como um grupo de vanguarda.

Com esse manifesto ficou clara a posição do *Música Viva*, tanto musicalmente, quanto ideologicamente, de acompanhar e situar a música brasileira conforme novas experiências europeias, acreditando na música como linguagem universal. Também é

¹⁹⁴ NEVES, 2008.

¹⁹⁵ KATER, 2008, p. 217.

possível perceber que o grupo apresentou uma arte integrada às questões políticas e sociais, em especial quando afirmou a ausência de uma arte sem ideologia, ponto que deu início à reflexão e à tomada de posição política e ideológica por parte dos músicos brasileiros. Outro ponto que devemos observar é com relação à questão da educação musical, etapa em que foi proposto o ensino não somente artístico, mas também ideológico, além de musical e científico, baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas.

A partir de 1941, Koellreutter começou a realizar cursos particulares na cidade de São Paulo, além de concertos, constituindo um outro grupo *Música Viva*. Com efeito, o grupo que ali se formou foi composto majoritariamente por musicistas, em boa parte, jovens alunos de Koellreutter desejosos de redinamizar o ambiente da época e bastante atuantes tanto na promoção quanto na realização de conferência, audições, cursos e concertos. Entre os alunos desta época, destacam-se: Levy Damiano Cozzella, Roberto Schnorrenberg, Eunice Katunda e Jorge Wilhelm. Mas, apesar da dinâmica que o movimento paulista imprimiu no meio musical local, suas atividades aparentemente não chegaram a alcançar a mesma magnitude verificada no Rio de Janeiro. Contudo, os núcleos paulistas de renovação, que vieram a desempenhar relevante papel nos desdobramentos ocorridos desde os inícios da década de 1960, permitem observar, na base de suas iniciativas, músicos ativos saídos diretamente do movimento ou das salas de aula de Koellreutter. Carlos Kater considera, com o que concordamos, que a importância do movimento *Música Viva* é ainda hoje subavaliada, principalmente no que se refere ao seu papel na criação de uma nova perspectiva da produção musical brasileira, discutindo a função social do artista no mundo contemporâneo.¹⁹⁶

Em 1950, Camargo Guarnieri deflagra um movimento contra Koellreutter e o movimento *Música Viva*, com a sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*,¹⁹⁷ o que provoca uma ruptura interna no grupo. Koellreutter segue, a partir daí, um caminho autônomo e dá à sua ideologia formas diferenciadas, com privilégio acentuado à educação musical. Assim teremos, ao longo da década de 1950, a criação de importantes eventos e escolas: os “Cursos Internacionais de Música”, de Teresópolis (1950); a “Escola Livre de Música”, de São Paulo (1952); os “Seminários Livres”, de Salvador,

¹⁹⁶ KATER, 2002, p. 89.

¹⁹⁷ Nesta carta, Guarnieri defende o nacionalismo brasileiro, baseado no tonalismo e elementos extraídos de uma suposta “essência nacional”. Chama o compositor alemão e seus seguidores de “perigosos”, “charlatães”, “transmissores de uma degenerescência cultural”. E aplica ao dodecafonismo alcunhas diversas como: “cerebralista, anti-nacional, anti-popular, requinte de inteligências saturadas”. Para uma leitura completa da Carta, ver: KATER, 2008, p. 119.

na Bahia (1954), entre outras iniciativas, cuja dinâmica acelerou a reflexão acerca da música contemporânea e, sobretudo, dos processos de formação musical.¹⁹⁸ Conforme Kater, “grande parte dos músicos de relevo no cenário artístico brasileiro, bem como dos grupos corais e/ou instrumentais, espelham em sua formação uma simples influência que seja ou, mais frequentemente, uma filiação direta com a ampla empresa pedagógica instalada pioneiramente por Koellreutter.”¹⁹⁹ O pesquisador completa dizendo que o compositor, “subordinando-se a uma intenção marcadamente didático-pedagógica (...)[,] constituiu-se num recurso básico para atingir a meta fundamental de renovação pretendida: a criação e a instalação de uma modernidade musical no Brasil.”²⁰⁰

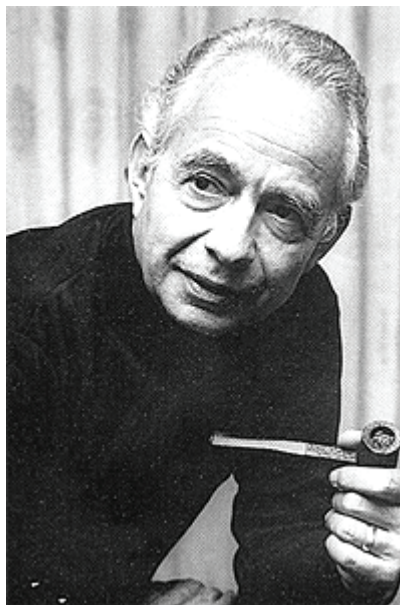


Figura 5: Hans-Joachim Koellreutter (foto internet²⁰¹)

Analisando a trajetória de Karabtchevsky, é possível observarmos como a sua formação e o início de sua carreira estiveram ligados fortemente a Koellreutter. Apesar de não haver uma citação direta, constatamos que em 1956, quando da fundação do Madrigal Renascentista, Karabtchevsky manteve sua rotina de estudos na *Escola Livre de Música de São Paulo*, participando ativamente dos *Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia*,²⁰² neste mesmo ano, quando foi avaliado em um

¹⁹⁸ KATER, 2008.

¹⁹⁹ KATER, 2008, p. 78.

²⁰⁰ KATER, 2008, p. 141.

²⁰¹ Extraída do site http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/cronolog/1931_40/foto_07.htm. Acessada em 15/02/2015.

²⁰² A partir de 1954, Koellreutter dirige os Seminários Internacionais de Música, na Universidade da Bahia. Mais tarde a iniciativa daria origem à Escola de Música da Universidade.

curso pelo regente de coros alemão Kurt Thomas,²⁰³ ex-professor de Koellreutter em Freiburg, que lhe conferiu a qualificação para regência coral.²⁰⁴ Embora este título não tivesse um caráter oficial, pois não era reconhecido por nenhuma entidade oficial brasileira, isso não impediu o jovem maestro de acrescentá-lo durante anos ao seu currículo.

Ainda que tenha sido uma qualificação não oficial, é importante observarmos o mérito dessa referência, pois Kurt Thomas era, na época, um dos mais importantes regentes corais em atividade na Alemanha, terra onde havia uma tradição secular de coros e que ainda hoje é uma das principais referências no mundo na área. Sobre a importância de quem concedeu a habilitação, observemos que na mesma época em que Karabtchevsky é avaliado por ele, o maestro, Kurt Thomas assume o cargo de Mestre de Capela²⁰⁵ da Igreja de São Tomás, em Leipzig, igreja onde J. S. Bach trabalhou nos últimos 30 anos de sua vida.

Sem dúvida, a grande influência de Koellreutter sobre Isaac Karabtchevsky não residiu na composição, mas no estudo do contraponto, da fuga e da análise musical, além da absorção, ao longo de seus estudos na Escola Livre de Música, dos princípios filosóficos do *Música Viva*. A perfeita compreensão dessas matérias era exigência do mestre alemão e, mesmo que Karabtchevsky não tivesse escolhido o caminho da composição musical, tais disciplinas deram ao jovem regente a bagagem necessária para o estudo de um repertório coral essencial para a performance, que constituiu o primeiro desafio do Madrigal Renascentista. É provável que o direcionamento para a regência, e num primeiro momento para a regência coral, tenha sido uma orientação de Koellreutter.

Se observarmos os pontos que caracterizavam o *Música Viva*, notamos que Karabtchevsky se mantém atento aos enfoques propostos no início do movimento, quais foram educação-criação-divulgação. A formação dos cantores, bem como de uma audiência qualificada, sempre foi objetivo do maestro, tanto no tempo de regência do

²⁰³ Kurt Thomas (1904-1973), regente de coros, pedagogo e compositor alemão. Na década de 1920 se tornou uma das figuras principais do movimento de renascimento de música eclesial que aconteceu na Alemanha. Posteriormente foi professor de teoria e composição no Conservatório de Leipzig, regente do Coro do Instituto de Música Sacra, na mesma cidade e professor de regência coral no Conservatório de Berlim. De 1947 a 1957, começou a dar palestras sobre regência coral em Detmold, no norte da Alemanha e a partir de 1957 assumiu o posto de Mestre Capela da Igreja de São Tomás (Thomaskantor), em Leipzig, que assumiu até 1960.

²⁰⁴ Os jornais da época chamam a atenção para o fato de ele ser o primeiro regente formado no Brasil.

²⁰⁵ Responsável pela vida musical em uma igreja luterana (Kantor).

Madrigal Renascentista quanto posteriormente, enquanto regente da Orquestra Sinfônica Brasileira. Em 1971, quando criou o *Projeto Aquarius*, que objetivava levar a música erudita, geralmente confinada a salões e teatros, ao público geral, apresentações eram realizadas em lugares públicos como praças e até praias.

Mesmo não tendo se dedicado à composição, o músico paulista conhecia o *métier* e criou algumas harmonizações de canções folclóricas que foram executadas pelo Madrigal, como veremos adiante. Mas a maior importância que podemos atribuir ao jovem maestro foi a sua preocupação com a divulgação de novos repertórios a fim de promover uma mudança de percepção do público com relação às novas linguagens. Divulgando as peças renascentistas, além de obras de compositores desconhecidos do nosso público, seja em teatros, seja em apresentações em rádio e televisão, o despertar para o inédito foi uma das marcas desse regente, que alcançou realizá-lo ao seu instrumento primeiro de trabalho que foi o Madrigal Renascentista.

Ao longo dos anos, até a sua partida para estudos definitivos na Alemanha, Karabtchevsky se manteve ligado a atividades promovidas por Koellreutter. Já no primeiro concerto do Madrigal, Francisco Curt Lange, musicólogo e amigo de Koellreutter, faz a apresentação do concerto, introduzindo o maestro novato à sociedade belo-horizontina. Em 1957, o Madrigal se apresenta no Festival de Teresópolis, importante referência de produção musical de forma livre e não oficial.

Concomitante a essa influência musical, foi extremamente importante para o jovem Isaac Karabtchevsky o seu envolvimento com os movimentos sionistas que afloraram por todo o mundo nos anos 1950 defendendo o retorno da totalidade dos judeus ao Estado de Israel. Ele diz:

A consolidação do Estado de Israel, em 1948, foi um acontecimento que mexeu com a juventude judaica no mundo inteiro. Pela primeira vez após o holocausto, após a barbárie da Segunda Guerra Mundial, dos campos de concentração, do aniquilamento de um povo, se firmava um conceito político para a resolução do problema da absorção do povo judeu como raça, ligado a uma terra.²⁰⁶

Isaac Karabtchevsky ingressou em um movimento sionista socialista chamado Dror que propunha não só o retorno a Israel, por parte dos judeus, mas a criação de um modelo de

²⁰⁶ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 22.

sociedade socialista primitiva baseada nos ideais dos antigos essênios.²⁰⁷ É novamente ele quem define como o Dror funcionava:

A base era o Kibutz, uma estrutura econômico-social que pregava a igualdade e a cooperação na produção, no consumo e na educação. Os kibutzim eram a negação completa da cidade. Ninguém tinha acesso a uma geladeira, a roupa era repartida igualmente, todos se submetiam a uma mesma disciplina e almoçavam e jantavam num refeitório coletivo. Uma experiência, inusitada, baseada nos antigos kolkhozes (cooperativas rurais) da Rússia, e elevada a um nível muito mais desenvolvido.²⁰⁸

Karabtchevsky descreve que, embora estivesse completamente imbuído da ideia do movimento sionista socialista, sentia que a sua trajetória não era a emigração. Mas, ainda assim, resolveu seguir a política do Dror, que incentivava a escolha de profissões que, de maneira prática, serviriam à formação do novo Estado judeu, indo estudar eletrotécnica no Colégio Mackenzie de São Paulo, em 1953. Profissões liberais, como a de músico, eram vistas pelo partido como “aburguesadas”.

Mesmo tendo abandonado a eletrotécnica, incentivado por Koellreutter, Karabtchevsky se manteve ligado ao Dror, que o incumbiu de formar uma célula do partido na comunidade judaica jovem em Belo Horizonte. É ainda o maestro que nos informa em suas memórias:

Mas eu fui lá com essa designação de fundar um movimento partidário. Só que eu não tinha o menor talento para isso. A minha vocação política era realmente tão pouca que, nas minhas horas de folga, acabei fundando, em vez de um partido, um coro, que viria a ser um dos corais mais famosos que o Brasil já teve: o Madrigal Renascentista. Com o Madrigal eu iria plasmar tudo aquilo que eu havia aprendido em casa com a minha mãe e estudando música com o Koellreutter.²⁰⁹

Sustentamos que Isaac Karabtchevsky trouxe ideias básicas do Dror, mesmo que de maneira inconsciente, para o Madrigal Renascentista. Como naquela organização social, a disciplina proposta ao coro pelo jovem maestro objetivava um aproveitamento máximo das potencialidades do grupo, e todos trabalhavam efetivamente para um objetivo final, que era o sucesso de uma apresentação. Apesar disso, nenhuma vantagem era atribuída a qualquer um dos cantores ou ao maestro, sendo que cada um tinha plena consciência de seu papel dentro do conjunto. Nos relatos dos entrevistados, isso fica patente quando os cantores afirmam que ninguém se preocupava em “perder uma sessão

²⁰⁷Os essênios eram uma seita que existiu na Palestina entre os séculos II a.C. e I d.C. Viviam afastados da sociedade, no deserto, trabalhando em comunidade e vivendo do que produziam.

²⁰⁸ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 23.

²⁰⁹ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 27.

de cinema num fim de semana, desde que fosse para um aperfeiçoamento do coro”.²¹⁰ Afirmam também que Isaac Karabtchevsky podia variar de uma extrema doçura a uma “ira terrível” quando não conseguia o que pretendia ou o som que queria, e que tais procedimentos eram aceitos, pois todos entendiam que o que ele almejava era o aperfeiçoamento coletivo. Além disso, os rendimentos financeiros do coro eram pouquíssimos e o que era ganho era guardado e servia para o pagamento de despesas eventuais do coro. Mesmo Isaac Karabtchevsky só começou a contar com um salário, a partir de 1959, quando a prefeitura de Belo Horizonte passou a subsidiar algumas despesas do coro.



Figura 6: Isaac Karabtchevsky regendo o Madrigal Renascentista – final da década de 1950 (acervo do Madrigal Renascentista)

O início do Madrigal Renascentista

A despeito de uma série de circunstâncias e do contexto favoráveis, ao que tudo indica, a criação do Madrigal Renascentista se deu por puro acaso. Vindo a Belo Horizonte, em janeiro de 1956, para criar a célula do partido sionista Dror, Isaac

²¹⁰ MIGLIO, Terezinha. Entrevista com ex-cantoras realizada pelo autor em 02/03/2012.

Karabtchevsky se encontrou com dois músicos da terra, que também estudavam na Escola Livre de Música, de São Paulo: Carlos Alberto Pinto Fonseca e Carlos Eduardo Prates. Em férias, os três tinham uma diversão peculiar: analisar partituras da Renascença; e para que pudessem executar as obras a mais de três vozes, Carlos Alberto Pinto Fonseca convidou alguns colegas, rapazes e moças que já tinham experiência em cantar em coro, e que dominavam o solfejo,²¹¹ para se juntarem a eles. Há que se ressaltar o empreendedorismo dos três jovens músicos que conseguiram agrupar e motivar uma quantidade de cantores competentes e dispostos a ensaiar um repertório até então desconhecido no cenário belo-horizontino. Mesmo não tendo ideia de que se tornariam o Madrigal Renascentista, eles entendiam que a experiência da “nova” música no mínimo lhes traria um conhecimento diferenciado dentro do que ouviam ou do que então se cantava no ambiente musical da cidade.

A partir desse contato, surgiu a ideia de ensaiarem para um possível concerto, formando um coro, e a regência ficou a cargo de Isaac Karabtchevsky que já possuía maiores conhecimentos da regência coral. Carlos Alberto Pinto Fonseca tomou para si a tarefa de convidar um maior número de pessoas para integrarem o novo conjunto, as quais foram avaliadas e selecionadas por Karabtchevsky. Os ensaios aconteceram num pequeno estúdio na casa do próprio Carlos Alberto, duas vezes ao dia.²¹²

Há controvérsias quanto a duas afirmações feitas por Karabtchevsky em seu livro. Na primeira, relacionada ao número de integrantes, ele afirma terem sido 27 pessoas,²¹³ quando, foram 19, como pudemos observar no programa da primeira apresentação.²¹⁴ Na segunda, diz que “nenhum deles tinha conhecimento musical, mas todos possuíam belas vozes, uma das características das Minas Gerais”.²¹⁵ Maria Amália Martins, professora aposentada da Escola de Música da UFMG e cantora fundadora do Madrigal Renascentista, contesta essa afirmação argumentando que vários dos cantores eram alunos ou ex-alunos do Conservatório Mineiro de Música, como era o caso de sua irmã Maria Amélia Martins, de Carlos Alberto Pinto Fonseca, Carlos Eduardo Prates, Terezinha Miglio, Expedito Vianna, entre outros. Com o passar dos

²¹¹ O pré-requisito da experiência e fluência da leitura musical (o solfejo é a “tradução” vocal de uma sequência de notas registrada graficamente na pauta) era necessário, já que a polifonia demanda uma independência vocal por parte daquele que experimenta a partitura.

²¹² SILVEIRA, Ariosto. *Cantando, mineiros transmitem arte ao mundo*. Revista Alterosa, novembro de 1959, p. 70-73.

²¹³ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 30.

²¹⁴ Programa 19560202. (APMR)

²¹⁵ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 30.

anos, realmente o Madrigal Renascentista fez uma opção pela qualidade vocal, em detrimento do conhecimento musical, mas não nesse primeiro momento.

Aqui cabe um parêntesis para considerações sobre este gênero que deu nome ao coro, o madrigal, e a justificativa da abordagem daqueles jovens alunos na ocasião, em que foi priorizada uma modalidade específica de obra vocal. O gênero “madrigal”, apesar de a palavra existir em diversas línguas, inclusive o português, não está presente na formação da música brasileira, mas guarda em si um elemento que provocou uma revolução na maneira de compor música a partir do século XVII: a expressividade.

Saindo da alta Renascença, período em que a música coral era parte essencial da liturgia da Igreja Católica, e considerando que até então o coro era o principal instrumento de execução musical, os compositores são obrigados a se adequar a uma nova forma de produção, provocada pela secularização da cultura musical.²¹⁶ No mundo litúrgico, o que se esperava do compositor era a composição de uma obra musical que não tivesse grandes relações de modificação expressiva ou tensões musicais, para que a execução não interferisse no momento de oração daqueles que ouviam a música.²¹⁷ Já no mundo profano, o que se esperava era justamente o oposto, ou seja, a representação, em música, de estímulos, emoções e sensações conflitantes, e de tudo aquilo que poetas realizavam em seus textos. Os músicos deveriam, a partir daquele momento (que se constituiu como o início do barroco em música), tentar reproduzir, através de fórmulas, as diversas tensões que, particularmente, sentiam ao ler e interpretar um texto. O conceito de interpretação através dos sons, a expressividade em música, provocou a revolução que nos conduziria à música puramente instrumental e à individualização do músico e de sua obra de arte. Cria-se o conceito de artista em música, e a mesma manifestação deixa de ser funcional para se tornar eminentemente um objeto de arte.

O conceito de *música de câmara* também se inicia aí, trazendo até nós a denominação dada à execução de música para um nobre ou para um conjunto de apreciadores musicais que podiam pagar para ter uma capela musical²¹⁸ em sua casa. Considera-se, então, *música de câmara* aquela executada para um pequeno grupo de

²¹⁶ Considera-se que a Renascença musical vai do século XII, quando as práticas contrapontísticas são desenvolvidas, sobretudo, em Paris, com a Escola de Notre Dame, até o final do século XVI, quando o sistema modal é substituído pelo sistema tonal.

²¹⁷ Não se deve entender que a música sacra, naquela época, não era expressiva, mas que existia um certo controle na provocação de afetos por parte do compositor.

²¹⁸ Conjunto de músicos profissionais mantidos por um mecenas para composição e execução de música particular.

ouvintes e por um pequeno conjunto de cantores (músicos). A formação, todavia, não é a principal modificação de execução musical; muda sobremaneira o papel do compositor, que ganha autonomia e independência quando comparamos suas possibilidades criadoras para peças seculares, bem menos restritas e sujeitas a regras que a música litúrgica até então composta.

Retomamos nossa discussão, após esse pequeno desvio. Como vimos, o ensino musical brasileiro, sobretudo o dos Conservatórios de Música, se concentrava no aprendizado do piano e do canto, como se pode observar nas considerações propostas nos livros referentes ao Conservatório Mineiro de Música.²¹⁹ Koellreutter, por outro lado, incentivava os alunos da Escola Livre de Música a buscarem linguagens novas, atualizadas, as quais despertassem neles novas maneiras de entender o universo musical, que no Brasil ainda estava extremamente ligado ao nacionalismo, e, no caso do piano e do canto, aos compositores clássicos e românticos. Em oposição à melodia acompanhada e à homofonia que prevaleciam na produção nacionalista, uma das características das correntes da música moderna europeia do século XX – dodecafonismo, atonalismo, serialismo, etc. – era precisamente o seu aspecto polifônico, que podia ser apreendido intensamente através do estudo dos mestres da polifonia²²⁰ dos séculos anteriores ao século XVII e, também, do contraponto tonal bachiano; por isso, o contraponto e fuga eram disciplinas obrigatórias para os alunos da Escola Livre de Música. Pode-se entender, por conseguinte, porque o madrigal renascentista apresentou-se como um manancial de novas ideias para os jovens músicos, já que o contraponto modal, apesar de pertencer a uma época passada, se mostrava como uma linguagem diferenciada, além de lhes dar a possibilidade de pesquisar constantemente as nuances de interpretação que poderiam ser obtidas por meio da análise dos poemas que constituíam as diversas peças. A esse respeito, não são irrelevantes a evolução literária por que Belo Horizonte passou e o impacto, na sensibilidade da época, dos poetas modernistas, cuja obra fecundou a mente de diversos integrantes do coro, entre eles a soprano Maria Lúcia Godoy, que escreveu poemas a vida toda, e o escritor Affonso Romano de Sant’Anna.

Foi na Sociedade Mineira de Engenheiros, sede social da categoria na cidade e local onde ocorriam, ocasionalmente, apresentações musicais voltadas para os sócios e

²¹⁹ FREIRE, 2006; REIS, 1993.

²²⁰ Um termo usado para significar música em múltiplas partes, ou música cujas múltiplas linhas movem-se independentemente, cada uma carregando interesse (como oposição à homofonia). (UNGER, 2010)

também para a comunidade belo-horizontina, que aconteceu o primeiro concerto da história do Madrigal Renascentista. O recital, que se realizou em 2 de fevereiro de 1956, integrou as comemorações dos 25 anos daquela sociedade, sendo intermediador do processo o pai de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o engenheiro Alberto Pinto Fonseca, um dos principais incentivadores do coro neste estágio embrionário. O cronista Roberto Franck, do *Estado de Minas*, nos dá uma ideia das qualidades acústicas do espaço que recebeu a apresentação inaugural:

E podemos agora confessar que, depois do primeiro ensaio [do Madrigal Renascentista], que presenciamos, tivemos a ideia, expressando-a logo, de que só um lugar poderia, no momento, servir à nobre causa: o salão da Sociedade Mineira de Engenheiros. Pois, se, segundo nossas experiências já bastante prolongadas e diferentes, menos bem se apresenta uma aglomeração de numerosas vozes e instrumentos (...) não se pode negar tratar-se, no caso, da sala mais adaptada, na Capital, a realizações solistas e de música de câmara.²²¹

Daquele grupo, faziam parte as sopranos Alda Perilo, Carmen Lúcia Gomes Batista, Lúcia Amélia Prates, Lucíola Teixeira de Azevedo, Norma Augusta Pinheiro Graça, Yeda Prates Octaviani Bernis; as contraltos Maria Lúcia Godoy, Ana Maria Godoy, Clementina Lima Costa, Maria Amália Martins, Maria Amélia Martins, Terezinha Miglio; os tenores: Carlos Alberto Pinto Fonseca, Expedito Vianna, José Palhano Júnior, Mauro Godoy; e os baixos: Carlos Eduardo Prates, Nélio Abreu, Roberto de Castro.²²²

²²¹ FRANCK, Roberto. Madrigal Renascentista. *Estado de Minas*, 28/02/1956. (ARMR, livro 1, p. 2)

²²² Programa 19560202. (APMR)

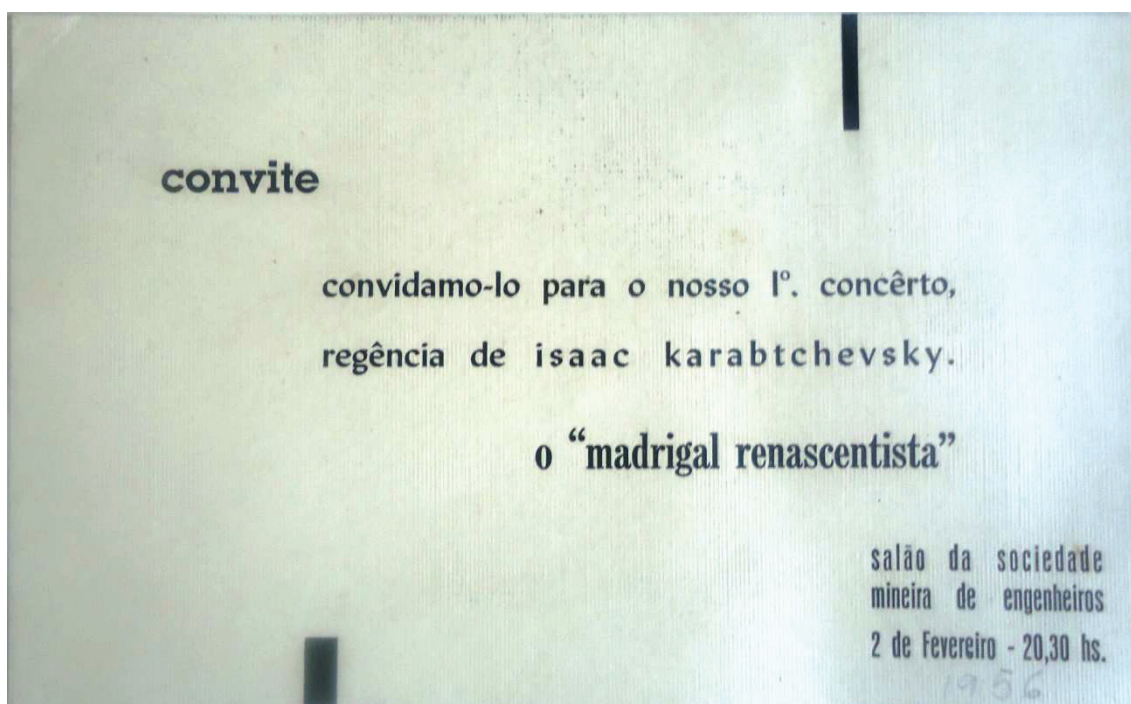


Figura 4: Convite para a primeira apresentação do Madrigal Renascentista. 2 de fevereiro de 1956 (Acervo Madrigal Renascentista)



Figura 5: Cantoras fundadoras do Madrigal Renascentista. Da esquerda para a direita: Carmen Lúcia Gomes Batista; Clementina Lima Costa; Maria Lúcia Godoy; Yeda Prates Octaviani Bernis; Norma Augusta Pinheiro Graça; Ana Maria Godoy; Alda Perilo; Lúcia Amélia Prates; Lucíola Teixeira de Azevedo; Maria Amélia Martins, Maria Amália Martins e Terezinha Miglio. (Acervo Madrigal Renascentista)



Figura 6: Cantores da formação inicial do Madrigal Renascentista. Da esquerda para a direita: Talita Pinto Fonseca; Yeda Bernis; Norma Augusta Pinheiro Graça; Waldemira Oliveira; Alda Perilo; Ana Maria Godoy; Lúcia Amélia Prates; Carlos Eduardo Prates; Isaac Karabtchevsky; Nélio Abreu; Maria Lúcia Godoy; Terezinha Miglio; Pitucha Godoy; Hipácio Guimarães; Fábio Lúcio Martins (encoberto); Maria Amália Martins; Maria Amélia Martins; Carlos Alberto Pinto Fonseca; Lucíola Teixeira de Azevedo. (Acervo Madrigal Renascentista)

Após essa apresentação, o grupo resolveu se manter em funcionamento, tendo sido convidado para realizar programações na TV Itacolomi e na Rádio Inconfidência, dois dos principais meios de comunicação da época em Belo Horizonte. A Rádio Inconfidência veiculava uma programação intensa voltada para a música erudita e o coral foi convidado para dar um concerto mensal. Como já estava de novo em São Paulo, estudando, Karabtchevsky vinha a Belo Horizonte nas datas marcadas para as apresentações e aproveitava essas oportunidades para realizar novos concertos.

Dentro do espírito de euforia que dominou o coro naquele momento, teria dito Isaac Karabtchevsky: “Dentro de um ano estaremos no Teatro Municipal do Rio”.²²³ Tais palavras se revelaram proféticas, uma vez que o Madrigal Renascentista realmente se apresentou na abertura da temporada do Teatro Municipal no início de 1957. É importante salientar que, à parte o fato de o jovem maestro Isaac Karabtchevsky ser de outro estado, naquele momento, para um artista mineiro que intentasse uma projeção no

²²³ MIGLIO, Terezinha. Entrevista com ex-cantoras realizada pelo autor em 02/03/2012.

cenário artístico nacional, apresentar-se no Rio de Janeiro, capital e principal centro cultural do país, era algo essencial. Belo Horizonte, apesar de ter, na década de 1950, um movimento artístico musical efervescente, direcionado, sobretudo, pela Cultura Artística de Minas Gerais, não propiciava aos músicos locais uma projeção nacional.

Talvez mais importante do que a primeira apresentação do Madrigal Renascentista, entretanto, foi a segunda, realizada também na Sociedade Mineira de Engenheiros, no dia 13 de março de 1956, e presenciada por vários músicos da cidade, entre eles os maestros Guido Santorsola e Sergio Magnani, considerados expressões máximas do movimento musical belo-horizontino dos anos 1950. Roberto Franck, do *Estado de Minas*, dedicou vários artigos a esse concerto, iniciando um movimento de valorização e apoio da imprensa local que se manteve ao longo dos anos seguintes, principalmente nos veículos ligados aos *Diários Associados*.

O entusiasmo da assistência, a que Santorsola com alta voz, se associou, foi de tal porte que, contra as regras, as palmas já interrompiam a segunda parte da noite, depois do “Kyrie” de Palestrina, repetindo-as com maior impulso ainda ao final do “Gloria”. (...) O grupo (...) teve reiteradamente de agradecer aos aplausos, junto com seus colegas, antes de tudo, com seu jovem e corajoso mestre e ensaiador.²²⁴

Na época, um *release* distribuído por Carlos Alberto Pinto Fonseca aos jornais afirmava que o grupo era caracterizado como sendo constituído por “estudantes de música e canto, não tendo outra finalidade senão a de divulgar um repertório selecionado, abrangendo a música vocal desde a Renascença até a época atual”. O texto, que comprova o quanto o sucesso do coro dependeu também de outros atores que não o regente, ainda comentava sobre os objetivos iniciais e originalidade do Madrigal Renascentista:

É esta a primeira vez que, em Belo Horizonte, um grupo de estudantes de música se reúne para apresentar peças de origem francesa, flamenga, italiana, espanhola e alemã, pertencentes a uma era de ouro da polifonia vocal, no entanto, desconhecida quase inteiramente no Brasil.²²⁵

Destacamos, oportunamente, a importância de Carlos Alberto Pinto Fonseca na criação do Madrigal Renascentista. Falecido em 2006, é considerado pelos maiores nomes da regência coral no Brasil o mais importante maestro neste segmento no Brasil até os dias atuais. Sua importância não se refere somente à sua excelente técnica de regência, mas também à sua capacidade como compositor e arranjador. Sua dedicação à

²²⁴ FRANCK, Roberto. Um epílogo. *Estado de Minas*, 05/02/1956. (ARMR, livro 1, p.3)

²²⁵ S/ autor. Uma surpresa coral (II). *Estado de Minas*, 03/03/1956. (ARMR, livro 1, p.3)

música coral, sobretudo à frente do Coral Ars Nova – Coral da UFMG, elevou ainda mais o nome da música coral brasileira no mundo após a trajetória inicial do Madrigal Renascentista.

Nas entrevistas realizadas com cantores fundadores do Madrigal Renascentista, todos concordam em creditar a Carlos Alberto Pinto Fonseca o papel principal no processo de criação do coro. Foi ele o responsável pelos contatos com cantores, além de convencer Isaac Karabtchevsky a permanecer em Belo Horizonte para a realização do primeiro concerto e a dirigir o novo Madrigal Renascentista, indo e vindo de São Paulo. Até o primeiro ano do coro, Carlos Alberto Pinto Fonseca assumiu a divulgação do grupo em jornais da cidade e, posteriormente, no Rio de Janeiro. Sua participação junto ao Madrigal Renascentista se encerra quando de sua ida para a Bahia, em 1957, para onde se mudou para dar continuidade aos seus estudos com Koellreutter.

No entanto, observamos que os devidos créditos da participação deste músico na criação do Madrigal Renascentista não constam de nenhum trabalho bibliográfico publicado até o presente momento. No nosso entendimento, são poucos, ainda, os trabalhos de pesquisa relativos a este músico mineiro. Carlos Alberto Pinto Fonseca, para além da fundação do Madrigal Renascentista e da condução do Ars Nova – Coral da UFMG ao patamar de mais premiado coro do Brasil no século XX, teve um papel de transformador na paisagem sonora belo-horizontina. Como compositor, se dedicou prioritariamente a criar um repertório voltado para coros, muito especialmente ao coro que regia, tendo como material básico elementos afro-brasileiros, o que constituía seu objeto principal de pesquisa. Sua *Missa Afro-brasileira – de Batuque e Acalanto*, escrita em 1971, é reconhecida como uma obra de referência do repertório coral *a cappella*,²²⁶ o que também se deu com muitos de seus arranjos para coro de peças folclóricas brasileiras.²²⁷ Como formador teve igualmente um papel importante, pois realizou vários cursos livres de formação de regentes, em Belo Horizonte e outras cidades do Brasil, criando uma escola própria de condução. O Ars Nova era reconhecido fora do país como um coro de sonoridade *sui generis*, diferente dos padrões estabelecidos nos

²²⁶ A Missa foi editada nos Estados Unidos pela Lawson-Gould Music Publishers.

²²⁷ Destacam-se: *Galo Garnizé* (que foi interpretado pelo Madrigal Renascentista); *Yemanjá*; *Jubiabá*; *Muié rendera*; entre outros.

Estados Unidos e na Europa, o que fez com o que o coro viajasse inúmeras vezes para representar o Brasil em festivais e concursos.²²⁸



Figura 7: Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca (Acervo pessoal)



Figura 8: Carlos Alberto Pinto Fonseca regendo o Madrigal Renascentista (data incerta) (Acervo Madrigal Renascentista)

²²⁸ Sobre Carlos Alberto Pinto Fonseca, sugerimos: a dissertação de Angelo Fernandes, que analisa musicalmente a *Missã Afro-brasileira* (FERNANDES, 2004); a dissertação de Mauro Chantal, que estabeleceu dados biográficos a partir de entrevistas com o próprio compositor, além de criar um banco de dados de suas obras (SANTOS, 2001); a dissertação de Rize Matheus sobre elementos impressionistas na obra de Carlos Alberto (MATHEUS, 2010). As referências completas das pesquisas podem ser encontradas ao fim da tese.

Sobre a representação dos membros do Madrigal Renascentista na imprensa mineira, cumpre ressaltar a importância social dada à procedência familiar dos mesmos desde o princípio. Ao longo dos anos, cronistas sociais sempre enfatizaram a presença ou do Madrigal, ou de membros do mesmo em cerimônias comemorativas de famílias de destaque da alta sociedade belo-horizontina. É emblemática a nota publicada na *Revista Alterosa*, edição de agosto de 1957:

A diretoria [do Automóvel Clube de BH] convidou os associados para um elegante jantar na “Boîte Príncipe de Galles”, para apresentar o “Madrigal Renascentista”, (...). Como se sabe, o Madrigal é formado por senhoritas e rapazes da sociedade e já se apresentou inclusive no Municipal do Rio de Janeiro, com grande sucesso. (...) A noite do Madrigal Renascentista na Príncipe de Galles reuniu o que temos de melhor no “métier” social.²²⁹

No dia 26 de outubro, do mesmo ano, o Madrigal realizou um importante concerto no Auditório do Colégio Izabela Hendrix, no qual o coro divulgava sua apresentação da Cantata n.º 105, de Johann Sebastian Bach, uma novidade para a época, em primeira audição no país.²³⁰ Mas, mais importante do que a apresentação inédita dessa peça, é o dado de que o coro se apresentou, neste concerto, sob o patrocínio da Cultura Artística de Minas Gerais. Chama a atenção o fato de a principal patrocinadora de eventos da capital mineira, naquela época, conhecida por trazer nomes de fama internacional para se apresentarem, apoiar o concerto de um grupo recém-criado. Entendemos que mais do que um incentivo ao novo coro se tratava de uma aposta e investimento na potencialidade do mesmo, assumindo-o como único coro capaz de realizar eventos de qualidade suficiente para serem apoiados e patrocinados pela Cultura Artística. Como não nos é possível verificar qual, de fato, era a qualidade do conjunto naquele primeiro ano, já que não nos chegaram gravações de apresentações, temos que inferir, baseados nas críticas de jornais da época, que a produção do Madrigal Renascentista estava acima daquilo produzido em Belo Horizonte no momento. O direcionamento do coro para se apresentar nos principais teatros do Brasil e, como veremos, o apoio de Clóvis Salgado, ministro da educação e nativo da terra e ligado ao movimento musical mineiro, podem nos conduzir à mesma conclusão.

Ainda analisando este concerto, é possível observar como o repertório do coro paulatinamente se torna variado, extrapolando o estudo inicial de peças da Renascença.

²²⁹ *Revista Alterosa*, agosto de 1956. (ARMR, livro 1, p. 18)

²³⁰ DENIS, Carlos. Madrigal Renascentista. *Estado de Minas*, 20/10/1956. (ARMR, livro 1, p. 5)

Ao longo do tempo em que Karabtchevsky esteve à frente do Madrigal, os programas de concertos eram divididos em três partes: uma dedicada à música renascentista; uma ao repertório erudito internacional, englobando os séculos XIX e XX; e uma terceira ao repertório folclórico e tradicional nacional e internacional, executado a partir de harmonizações para coro.²³¹

O *Estado de Minas*, edição do dia 24/12/1956, destacou:

(...) o ano de 1956 caracterizou-se, antes de tudo, pelo grande número de manifestações no setor musical e, neste, deve-se salientar como um acontecimento sem dúvida marcante o aparecimento do conjunto coral Madrigal Renascentista, dirigido pelo jovem maestro Isaac Karabtchevsky. Em todas as suas apresentações o Madrigal conseguiu se impor como um conjunto harmonioso e de bom rendimento vocal.²³²

Com a intenção de se fazerem conhecidos em outras cidades, além de Belo Horizonte, os cantores do Madrigal Renascentista iniciaram a divulgação do novo coro através de correspondência com jornais, como pode ser observado no trecho de carta enviada por Carlos Alberto Pinto Fonseca:

Sabedor do entusiasmo com que estimula, através da sua conhecida coluna de crítica musical, as iniciativas dos jovens, venho por esta chamar sua atenção para uma obra que, embora recente, tem alcançado grande repercussão nos meios culturais e artísticos de Belo Horizonte. Trata-se do Madrigal Renascentista, composto, administrado e regidos por jovens estudantes de música. (...)

Vemos assim, frutificar o trabalho idealista de jovens que demonstraram que, em Minas, no Brasil, a mocidade pode se unir, fazendo algo de bom no campo da arte e da cultura, quando há, à frente do movimento, uma orientação segura e competente, um entusiasmo como o do jovem regente Isaac Karabtchevsky.²³³

Muito bem estabelecida por Fonseca, a ideia do engajamento até então inédito, conjugada com o aspecto de novidade e de capacitação técnica explicitado pelo Madrigal Renascentista, será a marca do conjunto nos primeiros anos, explorada não só por seus componentes, mas pela sociedade belo-horizontina, bem como pelo poder estabelecido da época, o qual enxerga no Madrigal o símbolo de um novo tempo, conjugado seja com a realidade mineira, seja com a esfera federal. O retrato é eloquente: uma juventude que consegue se organizar, produzindo um instrumento de qualidade,

²³¹ Programa 19561026. (APMR)

²³² S/ AUTOR. O setor de teatro, com reduzido número de espetáculos, nada de novo apresentou. *Estado de Minas*, 24/12/1956. (ARMR, livro 1, p. 7)

²³³ FRANÇA, Eurico Nogueira. Criado em Belo Horizonte o “Madrigal Renascentista”. *Correio da Manhã*, 1º. Caderno, p.13, 30/03/1956.

com a possibilidade de propagação de uma arte “nova” e direcionada por um regente jovem, competente e carismático. Sem dúvida era um produto a ser explorado pelas forças mineiras, que incluíam, é claro, o próprio presidente da república, o qual enxergava, talvez, o Madrigal como um fruto de sua política modernista, iniciada nos anos 1940, quando era prefeito de Belo Horizonte.

A solista

Com todo respeito aos solistas que o Madrigal Renascentista conheceu nos seus primeiros momentos, pode-se afirmar que nenhum teve tanta importância para o coro quanto Maria Lúcia Godoy. Diferentemente de alguns outros, a cantora não se fez no Madrigal, mas foi chamada especialmente para assumir o papel de solista, pelo qual já era conhecida em 1956, tendo vencido concursos e cantado em óperas apresentadas pela Sociedade Coral de Belo Horizonte.

Maria Lúcia Godoy, nascida em Mesquita (MG), em 1924, mudou-se ainda criança para Belo Horizonte, onde iniciou seus estudos musicais com Honorina Prates. Aos 15 anos, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro onde estudou canto com Pasquale Gambardela.²³⁴ Posteriormente, foi aluna de Margueritte von Winterfeld, na Alemanha. No Rio de Janeiro, ganhou cinco concursos consecutivos, entre os quais os famosos Lorenzo Fernandez e Vera Janacopoulos. Suas gravações de Villa-Lobos criaram um novo padrão na interpretação vocal da obra do maior compositor brasileiro de todos os tempos. Além de renomada cantora de ópera e recitalista de câmara, sempre teve como um dos principais objetivos a divulgação da música brasileira em todas as suas manifestações, tanto em âmbito nacional como nos países da Europa e do Oriente Médio e no Japão. Construiu uma carreira que mereceu a admiração unânime de toda uma geração, além de diversos prêmios da crítica especializada e condecorações, como a Grande Cruz da Inconfidência, conferida pelo Governo de Minas Gerais a seus mais altos expoentes e dignitários.²³⁵ Em 1975, Carlos Drummond de Andrade escreveu em sua homenagem:

²³⁴ Tenor napolitano (?-1968) que na juventude conviveu em Nova York com Caruso. Casou-se com uma brasileira e se mudou para o Brasil nos anos 30.

²³⁵ Responsável pela estreia mundial de autores brasileiros e pela estreia nacional de autores estrangeiros participou de inúmeras primeiras audições, tais como: *Let's make an Opera*, de Benjamin Britten; *Romeu*

Lembrar das serras demolidas
de Minas como dói
Mas me consolo se escuto
Maria Lúcia Godoy

Foi-se o ferro de Itabira?
O ouro não se destrói:
Está na voz da mineira
Maria Lúcia Godoy.²³⁶

Godoy se apresentou, ao longo de sua carreira, nas melhores salas da Europa: sua estreia internacional foi no Carnegie Hall, em New York, acompanhada pelo maestro Leopold Stokowski, tendo assegurado, na plateia, audiência de personalidades como a do maestro Leonard Bernstein.

Maria Lúcia tinha um papel no coro que ultrapassava o de simples solista. O convite para que ela participasse da primeira formação intencionava dar à apresentação um aprimoramento que não seria conseguido somente com os coristas, o que não tem a ver com a qualidade vocal dos cantores, mas com a condição de engrandecer o grupo que, à época, a solista já possuía. Além disso, conforme relato de colegas de naipe, Godoy tinha uma qualidade que nem sempre se encontra em outros cantores solistas, que é a de moldar as outras vozes à sua, aumentando os harmônicos do naipe em que canta e propiciando uma qualidade sonora mais homogênea e ampla. Acrescente-se a isso a paixão que a cantora tomou pelo coro, o qual, e ao longo dos anos, ela procurou tornar profissional, empenhando-se ainda para que conseguisse mais apoio dos poderes públicos.

Ela formava com Isaac Karabtchevsky um par carismático que “conquistava” a plateia por onde quer que o coro passasse. Entendemos que o Madrigal Renascentista não era somente um conjunto de excepcionais cantores, mas um coro estruturado em um formato que funcionava integrantes capazes, um maestro qualificado e uma solista preparada, sendo que o tripé, à parte as suas qualidades musicais, sabia realizar o jogo de fruição musical de maneira a conquistar os que os ouviam.

e *Julieta e Infância de Cristo*, de Hector Berlioz; *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso; *O Canto Multiplicado*, de Marlos Nobre (dedicado à cantora); *Canto Ants*, de Rufo Herrera; *Heterofonia do Tempo*, de Fernando Cerqueira; *Poesia em tempo de Fome*, de Willy Corrêa de Oliveira; *Canticum Naturale e Romance de Santa Cecília*, de Edino Krieger; *Agrupamento em 10*, de Cláudio Santoro; e *A Floresta do Amazonas*, de Villa-Lobos. (GODOY, 2014, p. 54)

²³⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Maria Lúcia Godoy*. In: GODOY, 2014, p. 17.



Figura 9: Maria Lúcia Godoy (foto internet²³⁷)

Ao encontro de Juscelino Kubitschek

Seguindo o interesse de introduzir o Madrigal Renascentista ao Rio de Janeiro, Isaac Karabtchevsky e Maria Lúcia Godoy foram à capital do país, em dezembro de 1956, para ultimarem entendimentos com o Ministério da Educação e Cultura (MEC) a respeito da apresentação “do conjunto coral ‘Madrigal Renascentista’, no janeiro seguinte, no Teatro Municipal, a convite daquele ministério.”²³⁸ Vale salientar que era então Ministro da Educação e Cultura o ex-governador de Minas Gerais, Clóvis Salgado,²³⁹ um dos grandes incentivadores das artes em Minas, político que, certamente,

²³⁷ Extraída do site <http://filmow.com/maria-lucia-godoy-a92607/>. Acessada em 17/02/2015.

²³⁸ S/ autor. No Rio o “Madrigal Renascentista”. *Estado de Minas*, 12/12/1956. (ARMR, livro 1, p. 7)

²³⁹ O médico, professor e político brasileiro Clóvis Salgado da Gama (1906-1978) foi eleito vice-governador de Minas Gerais, em 1950, em chapa formada com Juscelino Kubitschek. Assumiu o governo mineiro em 31 de março de 1955, quando Juscelino renunciou ao mandato para disputar a presidência da República. Com a vitória de JK, Clóvis Salgado tornou-se seu ministro da Educação e Cultura, cargo que ocupou em três ocasiões. Como governador, criou o Conservatório Estadual de Música, o Departamento

ajudou o conjunto, com poucas referências artísticas, a conseguir se apresentar no principal palco do país na época: o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O concerto aconteceu em 12 de janeiro de 1957, fora da temporada normal de eventos artísticos, quando muitos daqueles acostumados a frequentar concertos ausentavam-se do Rio de Janeiro por motivos de férias. No entanto, isso não desmereceu a estreia do Madrigal Renascentista na capital federal, que foi enormemente valorizada e divulgada pela imprensa mineira.²⁴⁰ Para os cantores, isso significou a afirmação do coro perante a comunidade de Belo Horizonte. Para Karabtchevsky foi o início de sua exposição como regente, em formação e ascensão, mediante a visibilidade na imprensa mais importante do país.

Foi nesse concerto que o coro recebeu sua primeira crítica jornalística, vinda de Renzo Massarani,²⁴¹ crítico conceituado do *Jornal do Brasil*. Este chamava a atenção para algumas informações equivocadas no programa, relativas aos compositores, suas nacionalidades e escolas de origem musical; ressaltava a inexperiência e o pouco domínio técnico de Isaac Karabtchevsky; e a ausência de qualidade dos solistas, com exceção de Maria Lúcia Godoy; e alertava para uma qualidade inferior no naipe de sopranos com relação ao conjunto. No entanto, na parte final de sua crônica, prevê o futuro do coro:

Quero apontar tudo isso, justamente por se tratar de um conjunto que merece o máximo respeito e que tem preciosíssimas possibilidades. Com efeito, na primeira e na terceira parte o Madrigal mineiro demonstrou possuir já hoje qualidades admiráveis, iguais – ou até maiores – às dos melhores grupos estrangeiros do gênero que nos visitaram nos últimos anos. (...) Um conjunto excepcional, que as nossas sociedades concertísticas (sic) não devem esquecer.²⁴²

de Saúde Pública e o Departamento Social do Menor e iniciou a construção do Hospital do Câncer e da Escola de Saúde Pública. Como ministro da Educação, criou o Teatro Nacional de Comédia e o Museu Villa-Lobos e participou da elaboração e viabilização da Universidade de Brasília. Foi um dos idealizadores do Palácio das Artes de Belo Horizonte, inaugurado em 1971. Criou o Teatro Marília e presidiu a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

²⁴⁰ “Coroou-se de pleno êxito a excursão do Madrigal Renascentista ao Rio”; “Oito vezes chamado ao palco o Maestro Isaac Karabtchevsky; O povo aplaudiu de pé o excelente coro belorizontino”. (*O Diário*, 24/01/1957) – “Vocês estão lembrados do formidável sucesso que o conjunto vocal Madrigal Renascentista (...) alcançou recentemente no Rio, tendo sido aplaudido durante meia hora no Municipal.” (*Diário da Tarde*, 07/02/1957).

²⁴¹ Renzo Massarani (1898-1957) nasceu em Mântua, Itália, e realizou sua formação musical em Parma, Viena e Roma. Em 1939 transferiu-se para o Rio de Janeiro, vítima das perseguições políticas e raciais do fascismo italiano. Aqui, confessando-se decepcionado e traumatizado com a proibição de suas obras em seu próprio país, abandonou a composição, dedicando-se, contudo, ao ensino da música, à elaboração de arranjos e principalmente à crítica musical. Extraído de: <http://www.abmusica.org.br/html/sucessor/sucessor15.html>, com modificações. Acesso em 14/12/2014.

²⁴² MASSARANI, Enzo. Música: O Madrigal Renascentista. *Jornal do Brasil*, 1º. Caderno, p.8, 15/01/1957.

É possível observar, por esse evento, como o repertório já se modificara com relação ao apresentado, um ano antes, na formação do coro, ou seja, passou a incluir não somente músicas da Renascença, mas também obras do romantismo musical e do folclore nacional e internacional, o que seria uma marca dos programas montados por Isaac Karabtchevsky no decorrer dos anos em que o Madrigal Renascentista esteve sob sua regência.

Compunha-se a 1^a. parte das seguintes peças: da Renascença italiana: *Adoramus*, de Francesco Rosselli, e *Matona Mia Cara*, de Orlando di Lassus; da Renascença espanhola: *Ave Maria*, de Tomás Luis de Victoria, e *Mas Vale Trocar*, de Juan del Encina; da Renascença Inglesa: *What if I never speed*, de John Dowland, e *My Bonny lass*, de Thomas Morley; da Renascença alemã: *Innsbruck, ich muss dich lassen*, de Heinrich Isaac, e *Es wollt ein Jäger jagen*, de Mathias Greiter; da Renascença francesa: *Languir me fais*, de Claude de Sermisy, e *Il est bel et bon*, de Pierre Passereau.

Na 2^a. parte executou-se a *Cantata n.º. 105*, de Johann Sebastian Bach. Finalmente, na 3^a. parte, o coro cantou: *In Stiller Nacht*, de Johannes Brahms; *Dieu, qu'il la fait bon regarder!*, de Claude Debussy; *En hiver*, de Paul Hindemith; *Joshua fit the battle* e *Old folks at home* (folclore norte-americano); *Xangô*, de Heitor Villa-Lobos; *Irene no Céu*, de Camargo Guarnieri.²⁴³ Essas peças e aspectos musicais por detrás da seleção do repertório serão analisados adiante, no terceiro capítulo desta investigação.

²⁴³ Programa 19570112. (APMR)



Figura 10: Madrigal no Municipal do Rio, 1957. (Acervo Madrigal Renascentista)

Cabe salientar uma importante apresentação que se deu em 11 de janeiro de 1957, um dia antes do concerto no Municipal. Estudantes participantes do 1º. Festival dos Amadores Nacionais foram recebidos, no Palácio do Catete, pelo presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. Nesta ocasião, o Madrigal Renascentista se apresentou para o chefe da nação. Karabtchevsky faz o seguinte comentário:

O Juscelino era muito identificado com o coro. Lembro da gente fazendo serenata para ele, cantando “É a ti flor do céu” e diversas canções do folclore mineiro. Foi ele que patrocinou, por intermédio do Ministério das Relações Exteriores, várias turnês internacionais do Madrigal. No governo JK nós viajamos para o Uruguai, a Argentina, o Chile, os Estados Unidos e a Europa. Também percorremos o Brasil.²⁴⁴

Durante essa viagem ao Rio de Janeiro, foi feito o primeiro convite ao coro para uma excursão à Europa. Um representante da Pró-Arte,²⁴⁵ Escola Livre de Música do Rio de Janeiro, segundo depoimento de membro do grupo, teria proposto a temporada no estrangeiro ao Madrigal:

²⁴⁴ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 30.

²⁴⁵ Os Seminários de Música Pró-Arte do Rio de Janeiro foram criados em 1957 por um grupo de músicos e professores, liderados por H. J. Koellreutter, que tinham como objetivo criar um tipo novo de Escola de Música, que se opusesse ao padrão, então vigente, de ensino acadêmico. Em mais de 50 anos de vida, milhares de estudantes puderam experimentar esse novo sistema de ensino de música, sob a orientação de professores, tais como Homero de Magalhães, Guerra-Peixe, Esther Scliar, Roberto Schnorremberg, entre outros. Extraído de: <http://www.proarte.org.br/proarte/> em 19/05/2014.

“... entusiasmado com a primorosa apresentação do coral mineiro, convidou-o a retribuir oficialmente, em Barcelona, a visita que um grupo vocal daquela cidade fez em 1956 ao Rio. (...) ao fazer tal convite aos belorizontinos (sic), foi categórico ao afirmar que o Madrigal Renascentista poderia apresentar-se em qualquer parte do mundo artístico sem ficar devendo a nenhum conjunto similar.”²⁴⁶

Ao que parece, exceção feita a Maria Lúcia Godoy, cuja carreira artística exitosa já havia permitido que ela cantasse em diversas ocasiões para o antigo presidente de Minas, essa foi a primeira vez que JK ouviu o Madrigal. Não encontramos nenhum registro de que no, ano anterior, 1956, ele tivesse estado em algum concerto do coro em Belo Horizonte. Mas o que nos interessa é o fato de que a partir daquele momento se estabeleceu uma relação entre o político mineiro e o Madrigal Renascentista. No nosso tempo, empiricamente se afirma que o Madrigal só se tornou um sucesso por causa do apoio do presidente da república e de outros políticos da época. No entanto, cremos antes que o chefe da nação percebeu naquele momento que os jovens mineiros poderiam, simbolicamente, representar o que ele projetava como modelo cultural do país. O que acontecerá a partir desse encontro, como pretendemos mostrar, será um jogo entre um excelente promotor da imagem brasileira e um coro disposto a se mostrar como um representante da cultura do nosso país.

Após a apresentação no Municipal, o coro realizaram audições em Niterói (Teatro Municipal), na Rádio MEC, na Rádio Nacional, na Agência Nacional,²⁴⁷ na Rádio Mauá, TV-Rio²⁴⁸ e viajaram para Petrópolis (Museu Imperial) e Teresópolis (VII Curso Internacional de Férias Pró-Arte). Além disso, gravaram as obras apresentadas no concerto para a Sinter,²⁴⁹ a qual produziu um LP (*long-play*) do coro, sendo essa a primeira gravação do Madrigal Renascentista. Foram dez concertos num período de 11 dias, o que já estabelecia a maneira de trabalho imposta por Isaac Karabtchevsky ao grupo, ou seja, ensaios constantes e agendas repletas de apresentações.

Em pouquíssimo tempo o Madrigal Renascentista conseguiu sua inserção no cenário da capital do país, não só como um conjunto que passou a ser convidado amiúde para concertos e apresentações em rádios e emissoras de televisão, mas também nos

²⁴⁶ GODOY, Mauro. Um dos mais significativos acontecimentos artísticos do Rio. (Entrevista) *O Diário*, 24/01/1957. (ARMR, livro 1, p. 14)

²⁴⁷ Programa “A Voz do Brasil”.

²⁴⁸ Programa “Audições do Metrô Carioca”, dia 14/01/57.

²⁴⁹ Sociedade Interamericana de Representações (Sinter). Companhia de gravação de discos inaugurada em 1945. Primeira fabricante de LPs no Brasil. Passou a se chamar Companhia Brasileira de Discos, CBD, em 1955.

ambientes políticos, como é possível concluir do fato de uma outra apresentação ter sido requisitada já para o dia 20 de fevereiro daquele mesmo ano, quando o Madrigal Renascentista retorna ao Rio de Janeiro, nos jardins do Palácio Guanabara, patrocinada pela Sociedade Teatro de Arte do Rio de Janeiro e pela primeira-dama, Sara Kubitschek.

Saindo de Belo Horizonte pela primeira vez para outro estado, o Madrigal Renascentista ocupou um espaço outrora vago. Não havia, naquela época, nenhum coro com as suas características, ou seja: organizado; com um corpo de cantores jovem e com uma boa qualidade vocal; dirigido por um regente que, apesar de moço, se mostrava competente; apresentando um repertório *a cappella* bem escolhido e capaz de manter um concerto completo. Daí em diante, o grupo passará a ser solicitado para apresentações em várias cidades e estados, o que fará com que se apresente cada vez menos em Belo Horizonte a partir de então, pelo menos em grandes concertos. Em vários momentos, uma ou duas grandes apresentações por ano será a média de concertos nesta capital. No entanto, cada concerto será disputado, sendo o coro constantemente obrigado a se apresentar na Secretaria de Saúde e Assistência, cujo teatro, não tão propício a apresentações musicais, comportava aproximadamente três mil pessoas.

Num período de três anos, com uma ligação informal, mas inequívoca, com o governo do presidente Juscelino Kubitschek, o Madrigal Renascentista se tornará um símbolo da proposta de cultura elaborada pelo governante mineiro, que aliava a juventude do conjunto com uma série de predicados da própria gestão, estabelecidos com base no que a historiadora Helena Bomeny, referindo-se ao tom que o presidente buscou imprimir ao país, resumiu nos pilares “dinamismo, pioneirismo desbravador, coragem, tenacidade e audácia”. Se essa escolha foi consciente, não nos é possível confirmar peremptoriamente, mas uma série de coincidências nos direciona para uma afirmativa positiva quanto a uma intenção clara.

Notemos, em primeiro lugar, que o ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, foi presidente da Cultura Artística de Minas Gerais, e sua ligação com os movimentos culturais de Belo Horizonte continuou ativa, principalmente no direcionamento da carreira de sua esposa, a cantora Lia Salgado. Se a Cultura Artística mineira patrocinou eventos do Madrigal no final de 1956, é certo que o ministro já conhecia o coro desde então, pois lembremos que matéria do *Estado de Minas* de janeiro daquele ano dizia que o maestro e a solista estavam em entendimentos para uma

próxima apresentação no Teatro Municipal. Como não é possível preparar uma apresentação artística com tão pouco tempo, não entendemos a visita como uma busca de apoio, mas, sim, como destinada aos acertos finais para uma apresentação.

Com a afirmação do Madrigal no cenário artístico do Rio de Janeiro e de São Paulo, o coro será inserido em eventos internacionais articulados com a política de relações exteriores do governo brasileiro, como veremos a seguir, no próximo capítulo. Nos dizeres de Celso Furtado:

Juscelino Kubitschek era um homem de ação, mas não um improvisador. Ele gostava de ter uma visão geral das coisas, de ter diante de si objetivos claros. Mas, ao mesmo tempo só se preocupava com aquilo que pudesse dar resultados. Não era um homem de meditação, de contemplação, era alguém que assumia plenamente a ação, visando objetivos que tinha perfeitamente diante de si, que antevia com clareza.²⁵⁰

No próprio ano de 1957, o Madrigal Renascentista se dedicou prioritariamente a uma série de excursões para outros estados, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo. Quer tenha sido um interesse em buscar novos espaços de valorização, quer tenha sido a necessidade externa de um preenchimento no ambiente musical, já que não havia no Brasil coros com as qualidades apresentadas naquele momento pelo Madrigal, o conjunto, muito rapidamente, deixa de ser um coro puramente belo-horizontino para ocupar um espaço nacional. Há que se salientar, ademais, os atrativos de exhibir-se em outras cidades: teatros melhores, uma valorização profissional do conjunto e perspectiva de ampliação da carreira do maestro Karabtchevsky.

Além disso, como pudemos observar nas entrevistas com ex-cantores, não se pode descartar o idealismo com que os primeiros cantores, e mesmo os que os substituíram, revestiram a existência do Madrigal Renascentista. Ainda hoje, os cantores formadores do Madrigal Renascentista citam, com orgulho, o lema criado por eles para representar o coro: *Sequar ubiquaque cantando*, ou seja, “Cantando seguiremos por toda parte”. Longe de parecer mais um moto criado para ser exposto em programas e cartazes, para os cantores do Madrigal tais palavras significavam o que todos realmente entendiam como seu direcionamento como artistas daquele conjunto. Tanto isso é importante que todos os membros ativos rememoram a citação em latim, sem necessidade de qualquer anotação ou lembrete.

²⁵⁰ FURTADO, Celso. In: OLIVEIRA, Márcio. Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília. 2004/2005.

Tornando ao ano de 1957, em setembro, o Madrigal se apresenta em São Paulo, no Teatro Cultura Artística, em concerto patrocinado pela comunidade judaica daquela cidade. O evento foi organizado pela Comissão de “Amigos de Bror Chail”²⁵¹ e da Organização das Pioneiras Brasileiras dos Estudos Hebraicos. No repertório constava uma parte de canções hebraicas e judaicas.²⁵² Sobre esta apresentação, é interessante a crônica escrita por E.F. (assim se identificava o autor):

Esperávamos, e vamos ser sinceros, apenas mais um grupo de “gritantes”, tão comum em coros; apesar de termos ouvido algumas referências elogiosas, era com ceticismo que aguardávamos o início do recital, receosos ante a dificuldade que apresentava o programa. Já na execução da 1ª. parte, a mais difícil, sentiu-se a segurança da direção e a confiança do conjunto. O jovem Maestro Isaac Karabtchevsky, demonstrou que aprendeu bem as lições dos seus mestres, a sua batuta era uniforme e consciente, as vozes obedeciam ao seu comando com uma sensibilidade de espantar. (...) É inegável o esforço da direção e a boa educação vocal do conjunto para que fosse possível conseguir tal efeito. Dificilmente um conjunto de amadores poderá ultrapassá-los.²⁵³

Já em 2 de setembro, estavam no Rio de Janeiro, onde se apresentaram no Palácio do Catete, além de participarem de solenidade de entrega dos prêmios aos vencedores de Concurso Internacional de Piano.²⁵⁴ Retornaram imediatamente a São Paulo para um concerto, no dia 5, no Teatro João Caetano, repetindo o programa do Cultura Artística. De lá se dirigiram para Piracicaba, cidade onde Isaac Karabtchevsky trabalhou na Escola Livre de Música, regendo um coro de 50 vozes, antes de fundar o Madrigal Renascentista. Além dessas, também se apresentaram na Associação Paulista de Imprensa, nas Rádios Cultura e América, e na TV Record.²⁵⁵ Na apresentação realizada na Associação Paulista de Imprensa, cantando para vários críticos e maestros do exterior, o Madrigal Renascentista é convidado e estimulado, mais uma vez, a fazer sua primeira excursão internacional à Europa. Vários músicos assistiram o concerto, dentre os quais é possível destacar alguns estrangeiros que aconselharam e incentivaram

²⁵¹ O Kibutz Bror Chail foi fundado na década de 40 por judeus oriundos do movimento juvenil Hechalutz, do Cairo. Três anos depois, até a década de 80, recebeu jovens judeus brasileiros de movimentos sionistas socialistas como Dror, Gordônia, Ichud Habonim, Ichud Hanoar Hachalutzi e Habonim Dror. Ao chegarem a Israel, abraçavam a cultura local, mas não se esqueciam de suas origens. Os Amigos de Bror Chail enviavam do Brasil auxílio para aqueles que partiram para o novo Estado de Israel. Site: <http://www.conexaoisrael.org/arnesto-em-bror-chail/2014-03-07/nelson>. Extraído em 25/04/2014.

²⁵² O convite para o concerto enfatizava que, “além do folclore nacional e internacional, haveria uma parte dedicada a Israel.”

²⁵³ E.F. Acerca da apresentação do “Madrigal Renascentista”. *O Novo Momento*, 06/09/1957. (ARMR, livro 1, p. 22) Infelizmente não encontramos referências que nos permitissem inferir sobre a identidade do cronista.

²⁵⁴ Sobre a importância desse concurso, falaremos no capítulo seguinte.

²⁵⁵ Programa 19571122. (APMR)

o coro a se dirigir para a Europa, para uma temporada, e se fazer conhecido lá, onde poderiam “mostrar seu valor artístico e, apresentando peças folclóricas brasileiras, fazer magnífica propaganda da arte nacional.”²⁵⁶ Para Isaac Karabtchevsky, isso significou a perspectiva de exposição internacional como regente, além da oportunidade para estabelecimento de contatos fundamentais para o início dos seus estudos na Alemanha, onde buscou, posteriormente, sua formação como regente de orquestra. Concentrando-se nos convites feitos a partir de São Paulo, o novo objetivo dos jovens idealistas passou a ser uma viagem ao exterior, especificamente para a Europa.



Figura 11: Madrigal Renascentista em 1957. (Acervo Madrigal Renascentista)

²⁵⁶ S/ autor. Fará temporada no exterior o Madrigal Renascentista. *Estado de Minas*, 24/10/57. (ARMR, livro 1, p. 24)

Capítulo 2

EMBAIXADOR CULTURAL DO BRASIL

Estabelecidos o ambiente artístico e musical – a paisagem sonora – da cidade de Belo Horizonte nos anos 1950 e o modo como se deu a criação do Madrigal Renascentista nesse cenário, bem como sua rápida inserção nos meios artísticos da capital mineira e do país, passaremos a focar a trajetória do coro no período do governo do presidente JK (1956-1961). Empiricamente, pode-se constatar que, na comunidade musical, de uma maneira talvez simplista, se acredita que o Madrigal se fez conhecido pelo fato de Juscelino Kubitschek ter laços de amizade com alguns cantores, familiares de coristas e/ou apoiadores do coro. E em especial, afirma-se frequentemente que o diamantinense cultivou o plano de projetar o grupo como representante de Minas Gerais no cenário nacional e internacional e que isso deu celebridade ao Madrigal Renascentista. É esta imagem de um grupo musical favorecido basicamente por suas conexões políticas que tentaremos desconstruir ao longo deste capítulo, buscando o que de fato significou a inequívoca participação do coro nos meandros do governo do político mineiro.

A partir dos anos 1950, o Brasil passaria por mudanças significativas em sua estrutura produtiva com uma maior diversificação da atividade fabril, que sofreu um impulso ao longo da Segunda Guerra Mundial devido à necessidade de substituição das importações. Ao mesmo tempo, o Estado implementou políticas de desenvolvimento econômico que fortaleceram a indústria. Esse processo, iniciado por Vargas (1951-1954) e acelerado no governo JK, correspondeu, em certo sentido, ao surgimento de novos segmentos intelectuais com perfis diferentes daqueles de formação essencialmente humanística, muitos deles engajados na formulação de políticas de desenvolvimento. Paralelamente, intensificava-se a formação de uma sociedade que reclamava bens não só de consumo, mas também culturais, e o espírito do novo e a vontade de mudança, transcendendo as esferas econômica e política, contaminaram o

domínio das artes e da cultura.²⁵⁷ Buscavam-se novas formas de expressão artística, capazes de integrar cultura, modernidade e desenvolvimento.

Em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek assumiu como dirigente prometendo banir do país o subdesenvolvimento, o atraso e a pobreza. O mineiro propunha a transformação da realidade nacional através do traçado do Plano Nacional de Desenvolvimento, que ficou conhecido como Plano de Metas. As 30 diretrizes que o compunham prometiam promover avanços em um ritmo vertiginoso, o que ficou resumido no famoso *slogan* “50 anos em 5”. As metas foram agrupadas em cinco setores, ordenados conforme a prioridade: energia, transportes, indústrias de base, educação e alimentos. Mas foi fundamentalmente a criação da imagem do Brasil como país do futuro que deu vazão ao anseio de modernização da sociedade.²⁵⁸ Os anos JK, compreendidos aqui como o decurso dos mandatos sucessivos do político como prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas Gerais e presidente da República, foram marcados pela valorização do novo e do moderno e pela tentativa de incorporação dos elementos que se associassem a essas noções. Nesse programa, o desenvolvimento e a importância simbólica de estradas e hidroelétricas eram quase equivalentes a aspectos culturais como a arquitetura moderna e a música.²⁵⁹ Ainda que o surgimento do coro não fosse consequência direta da situação política que então se instalava é oportuna, portanto, a aparição de um grupo como o Madrigal Renascentista. Nos dizeres de Helena Bomeny:

Mais do que referência historiográfica, os anos JK acabaram se transformando em uma expressão popular no Brasil. Tempo de cultura, do teatro de revista, dos bailes e do otimismo ao redor de uma ideia de nação, os "anos dourados", fonte de nostalgia, inspiraram até seriados de TV. (...) Os anos JK certamente tiveram esse privilégio na cultura brasileira. Passaram para a memória social como expressão de liberdade, de humor, de florescimento cultural, de desenvolvimento nacional, de democracia. Tempos de boa recordação – a despeito de todas as acusações que envolveram o acelerado processo inflacionário –, especialmente pelo que a eles se seguiu, com o cerceamento da liberdade política e intelectual decorrente do autoritarismo imposto ao Brasil e a outros países da América Latina pelos sucessivos golpes militares de direita. Os anos

²⁵⁷ FERREIRA; MESQUITA, 2001.

²⁵⁸ ROMANELLO, 2006.

²⁵⁹ Durante o governo de Juscelino Kubitschek, surgiu a bossa nova, um estilo musical representativo na classe média do Rio de Janeiro e que se tornará um sucesso comercial transcendendo as fronteiras do país e afirmando-se como uma de suas identidades até hoje. Nomes representativos do período passarão a ser vistos como figuras emblemáticas do Brasil à época, tais como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Nara Leão, Carlinhos Lira, Roberto Menescal, entre outros.

sombrios da ditadura acabaram realçando, por contraste, o brilho dos anos JK.²⁶⁰

Presente nos principais eventos políticos da época, o Madrigal Renascentista rapidamente passou a ser um símbolo da modernidade e do *desenvolvimentismo* do governo JK, firmando-se como modelo de eficiência e qualidade, transformando-se num coro que virá a ser chamado, em uma de suas excursões, o “Coro do Brasil”. Essa adoção do grupo por parte dos dirigentes pode ser compreendida por meio das já citadas reflexões de Bourdieu, que explica bem como se dá a conversão de uma instituição em um símbolo do poder estabelecido. O fomento ao Madrigal se fundamentou na compreensão de que, uma vez que se erigisse símbolo, o coro poderia funcionar como um dispositivo por meio do qual não apenas se desse o conhecimento, pelo público, de uma ideia de Brasil moderno, erudito e competente, como se efetivasse a comunicação do poder constituído com interlocutores internos e externos. Além disso, como objeto de um consenso – o Madrigal era um produto da terra, do qual todo brasileiro poderia se orgulhar –, o coro promovia a integração de diferentes segmentos sociais e representava a coletividade, investindo indivíduos comuns, jovens com os quais era possível criar diferentes tipos de identificação, de uma mensagem de superioridade intelectual e artística.

Longe de pensarmos que o coro tinha uma intenção deliberada no sentido de se acercar das lideranças políticas ou sequer a consciência de que aquela cooperação reiterada significava, na prática, apoio ao governo da época, estamos de acordo com a afirmação de Bourdieu sobre essa correlação quando o intelectual francês diz que “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.²⁶¹

Conforme Gerson Moura, os estudiosos do período do governo JK concordam, de um modo geral, em que a chave maior de sua compreensão encontra-se no *desenvolvimentismo*, entendendo-se por esse conceito tanto os planos de ação governamental voltados para o crescimento econômico acelerado como as formulações que procuravam explicá-los e justificá-los. O programa nacional de desenvolvimento de JK consubstanciou-se no já citado *Plano de Metas*, um conjunto de medidas que visavam ao aumento contínuo da capacidade de investimento do país, mediante a

²⁶⁰ BOMENY, 2002, p. 201.

²⁶¹ BOURDIEU, 1989, p. 8.

conjugação de esforço do capital privado (nacional e estrangeiro) com a assistência do setor público. Juscelino pretendia fazer com que o Brasil, tido como uma potência subdesenvolvida, evoluísse de forma rápida, de modo que se justificasse o *slogan* da sua campanha presidencial. Papel muito importante nesse esquema caberia ao capital estrangeiro, que se procurava atrair de vários modos.²⁶² A necessidade de recorrer aos recursos externos era determinada, por um lado, pela insuficiência da poupança interna para atender ao grande volume de investimentos preconizados pelo *Plano de Metas*, o que gerou um crescimento da inflação, e, ao mesmo tempo, por desequilíbrios estruturais na balança de pagamentos, devido à queda permanente nas receitas de exportação, o que forçava o país a recorrer ao endividamento externo de curto e médio prazo para assegurar a continuidade do processo de crescimento econômico e industrial.²⁶³ Até hoje, esses são, com efeito, os aspectos mais criticados da administração JK.

No nosso entendimento, após ter se posicionando rapidamente como o principal coro de câmara do país, o Madrigal Renascentista passou a ser utilizado como um cartão de visitas cultural do governo JK, que objetivava mostrar, através do coro, uma série de qualidades que demonstravam ser o Brasil um país desenvolvido no que concernia ao progresso humano intelectual e criativo. Conceitos como modernidade, progresso, educação, disciplina e cultura estavam embutidos na visão musical exposta pelo Madrigal, não apenas no interior do país, mas muito especialmente fora dele. Como veremos, à época, apesar de o Itamaraty ter direcionado sua política cultural no exterior principalmente para a música popular, para demonstrar os conceitos citados, a música erudita era um objeto mais efetivo, e o Madrigal Renascentista se constituía como o mais eficiente, e talvez o único, grupo capaz de representar a imagem objetivada pelo governo federal. Observaremos, desta forma, como o Madrigal foi introduzido nos programas de intercâmbio cultural estruturados pela política de relações exteriores da gestão do político diamantinense.

A confluência de interesses que resultou na parceria (se é que podemos chamar assim o entendimento tácito com o mandatário) entre o novo coro surgido em Minas Gerais e o presidente mineiro deveu-se a uma série de eventos políticos que demandavam do governo federal símbolos de confiabilidade e que representassem o

²⁶² MOURA, 2002, p. 49.

²⁶³ SILVA, 1992, p. 15.

modelo *desenvolvimentista* do governo de Juscelino. À parte as qualidades artísticas do conjunto, também habitualmente enfatizadas, a estratégia de divulgação do coro realçava sua juventude e ousadia, de modo que a imagem do Madrigal, o qual, num curtíssimo espaço de tempo, se mostrava convincente e poderosamente a toda a sociedade musical do país, vinha ao encontro de uma política que apregoava um país voltado para o futuro, com ênfase na pretensão de obter, num prazo breve, de cinco anos, o que deveria ser realizado em meio século.

No que toca aos governos, é importante salientarmos a proximidade existente entre os âmbitos estadual e municipal em Minas Gerais, para compreendermos o papel de instituições culturais como o Madrigal Renascentista. Na Belo Horizonte de 1950, o contato entre políticos de ambas as esferas era corriqueiro e cotidiano, pois as administrações se situavam no espaço central da cidade. Além disso, graças ao intenso movimento de mecenato e estímulo à produção artística naquela época, os interesses de vários grupos corporativos, como comerciantes, advogados, engenheiros e outros profissionais liberais, eram similares aos dos políticos, ou seja, todos visavam a promover a vida cultural na cidade de Belo Horizonte, o que subentendia um desenvolvimento paralelo do estado, mesmo que a efervescência existente na capital não se direcionasse para o interior nem chegasse até lá instantaneamente. No caso específico do Madrigal Renascentista, no primeiro ano de sua existência podemos observá-lo imediatamente integrado na vida artística da cidade, o que é exemplificado por sua inserção na programação da Cultura Artística de Minas Gerais, e na difusão do seu trabalho em nível estadual, através da contratação do grupo pela TV Itacolomi e pela Rádio Inconfidência.

Tendo conquistado a simpatia da sociedade mineira, bem como a de importantes gestores ligados à Presidência da República, o coro podia, como um instrumento inusitado dentro do panorama artístico nacional, se aproximar de uma forma de expressão tipicamente europeia, que era a linguagem coral, executando obras musicais de caráter universal, mas também nacional, as quais faziam uma ligação entre dois mundos. E entendemos, em outras palavras, que as viagens ao exterior do Madrigal Renascentista foram planejadas como um recurso de propaganda do governo brasileiro: efetivamente a observação dos dados demonstra que, ao mesmo tempo em que determinados interesses econômicos direcionavam a política externa do Brasil, o

Madrigal excursionava a países determinados, com os quais ligações estratégicas seriam travadas, como poderemos notar ao longo do capítulo.

Com o tempo, o estabelecimento da imagem do Madrigal Renascentista como um conjunto desbravador, capaz de exhibir-se e arrancar aplausos no estrangeiro, foi propagada pelo Brasil, levando outros coros que surgiram no período (sem dúvida, motivados e beneficiados pela repercussão dos precursores) a seguir e a buscar esse mesmo resultado, fixando-o como objetivo de desenvolvimento e realização. O que normalmente não se leva em consideração é que, naquela época, talvez fosse impossível ao Madrigal realizar tais excursões se não dispusesse de subsídio oficial institucionalizado. Como veremos, em todos os países que visitou, e essa prática se manteve integralmente durante o governo JK, o Madrigal comparecia em primeiro lugar à Embaixada Brasileira, para só depois realizar eventualmente outras apresentações. Havia casos, inclusive, em que os concertos somente ocorriam nas embaixadas, não se dirigindo o coro a nenhum teatro ou igreja.

Concentrando-se nos convites feitos a partir de São Paulo, o novo objetivo do Madrigal, após sua apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no princípio de 1957, passou a ser uma viagem ao exterior, especificamente para a Europa, em 1958. Conforme pudemos observar em jornais do final de 1957, houve um convite para apresentação em Nova Iorque, para a colônia brasileira ali radicada.²⁶⁴ A matéria publicada no *Diário de Minas* não seria a primeira notícia, ao longo dos anos, dando como certa a ida do Madrigal Renascentista a um outro país ou mesmo adiantando deslocamentos dentro do Estado brasileiro depois frustrados. Esses planos acabariam não se realizando por falta de apoio institucional e, conseqüentemente, de verbas para a realização do projeto. O texto complementava que de lá, dos Estados Unidos, o Madrigal Renascentista rumaria para a Europa. Tampouco isso aconteceu, mas deu-se, sim, a ida direta ao velho continente, onde, mais do que a costumeira apresentação do repertório renascentista, a primeira ênfase do grupo, inovadora em terras pátrias, a opção do coro foi cantar prioritariamente música brasileira folclórica, com a intenção de lograr a divulgação imediata da nossa cultura.

O Diário chamava a atenção para a necessidade de patrocínio e colaboração para que o Madrigal, “embaixador de nossa arte no Velho Mundo”, pudesse ir à Europa, num

²⁶⁴ AMORIM, Osvaldo. Um conjunto artístico de criação recente e já com expressão mundial. *Diário de Minas*, 27/10/1957. (ARMR, livro 1, p. 25)

“empreendimento que deverá encher de orgulho todos quantos com eles colaboram”.²⁶⁵ A viagem realmente aconteceria. No entanto, no final de 1957 e mesmo após a viagem à Europa, os jornais belo-horizontinos chamavam a atenção para o fato de o Madrigal continuar sendo um grupo financiado sem recursos públicos. Num primeiro momento, apenas o prefeito de Belo Horizonte, Celso Melo Azevedo, se prontificou a auxiliar o coro, mas, sem o suporte imediato do governo federal, o foco dos apelos passou a ser o empresariado mineiro, que também não se mostrou disposto a apoiar uma excursão de tamanha envergadura.

Uma história repetida por vários dos ex-integrantes do Madrigal Renascentista é como uma das coralistas, a qual posteriormente passaria a ser uma das principais molas impulsionadoras do grupo, conseguiu apoio do governo federal para a viagem. Rosa Alice Godoy, conhecida por todos como Pitucha, sabendo que Juscelino Kubitschek estava em Belo Horizonte, e não tendo conseguido uma audiência com ele, dirigiu-se ao Aeroporto da Pampulha e ficou aguardando a comitiva do dirigente. Ao se encontrarem, como não podia se atrasar em sua ida para a velha capital, JK convidou-a para mostrar-lhe os detalhes da empreitada no avião presidencial, o que ela fez indo com o político para a capital federal. Retornou do Rio com a certeza das passagens e do apoio do chefe da nação para a excursão do coro.

Pode-se, portanto, supor que o presidente, que provavelmente já conhecia o Madrigal Renascentista, ainda que exclusivamente por meio de seu Ministro da Cultura, Clóvis Salgado, que apresentou o coro a JK, tenha vislumbrado um potencial no apoio oferecido e na ligação que os próprios cantores então não discerniam, preocupados que estavam apenas com a divulgação de seu trabalho e com o contato com outros músicos e públicos. Podemos inferir que mais do que uma concessão, ou um simples favor, sua intenção era claramente a de apresentar o Madrigal como um conjunto competente, formado em terras brasileiras, digno de ser exibido como um símbolo de um Brasil culto, jovem, audacioso e disciplinado. A avaliação de JK, no nosso entendimento, não deve ser vista apenas como um *insight* político, mas como uma apreciação feita por alguém que teve uma vivência humanista e boa formação intelectual, um homem acostumado a viver em ambientes musicais, seja durante a infância em Diamantina, cercado por manifestações musicais, seja durante o período em que estudou e estagiou

²⁶⁵ S/ autor. Divulgação pela Europa e América do Norte a genuína música brasileira. *O Diário*, p. 11, 29/10/1957. (ARMR, livro 1, p. 26).

fora do Brasil, em Paris e Berlim. Se não levarmos esses aspectos em consideração, devemos recordar não só sua atuação frequente como incentivador das artes durante os períodos em que ocupou os cargos de prefeito e governador de Minas como o seu envolvimento com renomados artistas de Minas, o que leva a crer que o presidente não era alheio às indicações e críticas feitas por conhecedores das diversas áreas artísticas.

Apesar do personalismo que essa conquista inaugural evidencia, longe de entendermos a excursão do Madrigal à Europa como um fato isolado, em que cantores realizaram a proeza de partirem para o velho continente sem recursos suficientes, numa época em que viagens internacionais eram muito complicadas, principalmente envolvendo um grupo de mais de 20 pessoas, temos que salientar que a turnê do coro, a qual durou quase dois meses, foi constantemente patrocinada pelas embaixadas brasileiras, ou seja, apoiada pelo governo federal.

Ao observarmos as matérias jornalísticas do final do ano de 1957, todas davam conta de que o planejamento do coro objetivava o início da excursão em Nova Iorque e o término em Israel, algo que certamente parece a expressão da vontade do maestro Karabtchevsky. No entanto, posteriormente, o percurso estabelecido foi de Portugal até a Itália, passando por mais seis países. Alguns fatores políticos e econômicos podem explicar a intenção do governo brasileiro de apoiar e direcionar essa excursão cultural, mostrando a determinados países europeus um produto artístico de uma nova geração brasileira, capaz de impressionar através de um instrumento notadamente europeu, o coro, e que certamente se enquadrava na política de demonstração de um Brasil competente, culto e que mirava o futuro.

Diplomacia musical

Quando um Estado se vale de seu aparato de difusão cultural com o intuito de abrir uma via facilitadora aos demais objetivos da agenda internacional, dizemos que este país está se valendo de uma diplomacia cultural.²⁶⁶ O uso da diplomacia cultural como instrumento de política externa colabora para o reconhecimento dos Estados por meio do estabelecimento do intercâmbio cultural entre os países, de forma a aproximar esses atores e, a partir daí, lograr vantagens em acordos comerciais, de cooperação ou

²⁶⁶ MACHADO, 2012.

políticos. A França foi pioneira ao incorporar a cultura em favor de sua política externa, mesmo antes do século XIX, quando criou uma divisão específica em seu Ministério dos Negócios Estrangeiros com vistas a coordenar o trabalho de difusão da língua e cultura francesas no exterior. Seu projeto de inserção internacional por meio da cultura só seria seguido por outros países a partir do século XX, como foi o caso da Grã-Bretanha e da Itália, entre as duas Grandes Guerras, e, mais tarde, dos Estados Unidos da América²⁶⁷ e do Canadá ao fim da Segunda Guerra.²⁶⁸ Nos dizeres de Bijos e Arruda:

A cultura cria elos antes inexistentes entre os diferentes povos, ela independe de origens, localização geográfica, economia etc., ela possui um caráter universal, pois seu alcance é infinito. Nesse sentido, a cultura de um país representa sua identidade, aquilo que o difere de outras nações, o que torna cada país único. (...) Significa a primeira imagem do país, a apresentação para a manutenção de relações com outras nações, o cartão de boas-vindas.²⁶⁹

Na década de 1950, segundo Hélio Jaguaribe, em termos de política externa, o Brasil optava por um cosmopolitismo, ou seja, se subordinava às diretrizes norte-americanas e euro-ocidentais, por uma ação diplomática rotineira e uma retórica frequentemente destituída de conteúdos.²⁷⁰ Moura afirma que a política externa brasileira carecia de representatividade por não exprimir interesses e opiniões de vastos setores da sociedade brasileira, assim como de agências governamentais, que se viam tolhidos em sua ação pela simples reprodução do comportamento diplomático de alguns modelos e pela adesão incondicional aos EUA e às potências europeias.²⁷¹ Por outro lado, o Ministério das Relações Exteriores²⁷² (MRE) parecia acreditar que as relações culturais poderiam e deveriam favorecer os objetivos políticos e econômicos. Estabelecer uma diplomacia cultural passou a ser o foco dos adidos culturais nas diversas embaixadas do Brasil no exterior.²⁷³ O objetivo era criar uma boa imagem artística do Brasil, e também divulgar, internamente, os sucessos obtidos por nossos

²⁶⁷ Podemos citar as exitosas ações dos Estados Unidos da América, que, em meio ao conflito político, ideológico, tecnológico-militar e, cultural da Guerra Fria, conseguiram efetuar uma das propagandas mais influentes, até os dias atuais, de sua cultura, com o conhecido “*American way of life*”.

²⁶⁸ BIJOS; ARRUDA, 2010.

²⁶⁹ Idem, p. 37.

²⁷⁰ JAGUARIBE, Hélio. *O nacionalismo na atualidade brasileira*. In: MOURA, 2002, p. 62.

²⁷¹ MOURA, 2002, p. 62.

²⁷² O Ministério das Relações Exteriores – comumente designado por Itamaraty, em alusão à sede do ministério – é o órgão político da administração direta do poder executivo nacional brasileiro que tem função auxiliar a Presidência da República na elaboração e execução de nossa política externa, além de ser o responsável pelo contato diplomático de nossa nação com os demais países do globo e organizações e foros internacionais. (MACHADO, 2012)

²⁷³ Edgar Ribeiro define diplomacia cultural como “a utilização específica da relação cultural para a consecução de objetivos nacionais de natureza não somente cultural, mas também política, comercial ou econômica”. (*Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira*. In: SOUZA, 2009).

grupos artísticos no exterior. Através de seus relatórios mensais, os adidos culturais colocavam o Itamaraty a par das ações culturais empreendidas e de sua eficácia.

Tal preocupação acompanhava uma tendência interna brasileira, pois, nos anos 1950, aumentou o interesse do governo em formular uma política cultural com o fim de instruir a população para que esta pudesse contribuir com o projeto modernizador do país. Elena Pájaro Peres, em seu trabalho sobre as populações moventes e a cultura na cidade de São Paulo demonstra, através de diversas fontes, que a elite dirigente do país imaginava haver uma carência cultural que

seria suprida mediante a execução de uma série de projetos que visam a colocar a população em contato com uma fração da arte e do pensamento moderno, em particular aquela que mais interessava enquanto elemento disciplinador.²⁷⁴

Mas antes de focarmos essa década e o que o Madrigal Renascentista, a partir de 1958, representou nela, é necessário comentarmos o papel da cultura nas relações do Brasil com outros países, e a maneira como o Itamaraty entendia as artes, sobretudo a música, nessas relações. Durante muito tempo, o Brasil foi considerado um simples receptáculo das políticas culturais europeias e norte-americanas, sendo um alvo privilegiado das políticas culturais desenvolvidas pela França – por meio da ação do Serviço de Obras Francesas no Exterior, que participou especialmente da criação da Universidade de São Paulo em 1934 – e pelos Estados Unidos, a partir da Política da Boa Vizinhança, e depois no quadro da “guerra fria cultural”.²⁷⁵ Os intercâmbios, porém, não podem ser pensados como via exclusiva de mão única:

desde sua independência, o Brasil desenvolveu uma diplomacia ativa, que integrou a dimensão cultural. Limitada ao campo literário e às visitas oficiais de estudiosos estrangeiros até o final do século XIX, a diplomacia cultural brasileira se consolidou no período posterior à Primeira Guerra Mundial e experimentou diversos desdobramentos ao longo do século XX, fazendo do país um pioneiro e colocando-o à frente das demais nações do continente latino-americano.²⁷⁶

Foi a partir da segunda metade do século XIX que os músicos brasileiros começaram a ser considerados paradigmas de representação do país no exterior e a atuação de compositores e intérpretes brasileiros na Europa passou a ser celebrada na imprensa nacional com entusiasmo patriótico, a ponto de esses artistas serem chamados, oficiosamente, de “embaixadores”, quando faziam sucesso em terras estrangeiras. O

²⁷⁴ SOUZA, 2009, p. 224.

²⁷⁵ DUMONT; FLÉCHET, 2014.

²⁷⁶ Idem, p. 204.

primeiro músico a entrar nesta lista foi Carlos Gomes, seguido, depois de sua estreia em Milão na era do Império, de outros nomes importantes como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, o já mencionado Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, entre outros, que difundiram a música erudita brasileira pelo mundo, ao mesmo tempo em que Alfredo da Rocha Vianna Filho, Ernesto Joaquim Maria dos Santos, Maria do Carmo Miranda da Cunha, Ary de Resende Barroso, Antônio Carlos Jobim e João Gilberto Prado de Oliveira, citando somente alguns poucos expoentes, abriram novos caminhos para a expressão musical popular ao longo do século XX. Para aqueles que não reconheceram esses representantes notáveis, valham os nomes artísticos pelos quais ficaram conhecidos: Pixinguinha, Donga, Carmen Miranda, Tom Jobim e João Gilberto. Todos eles, além de desenvolverem suas carreiras nos âmbitos nacional e internacional, colaboraram ativamente na intensificação dos intercâmbios culturais entre o Brasil e os países visitados.²⁷⁷

Uma boa política de relações culturais é, sem dúvida, uma dos expedientes mais eficazes para tornar influentes as relações internacionais de um país.²⁷⁸ Podemos dizer que esta política pode ter, em princípio, duas vertentes: uma interna que consiste em criar condições propícias que permitam que manifestações culturais estrangeiras entrem no país sem obstáculos; e uma externa que, através de uma boa organização, possibilitasse a exportação de valores literários, artísticos e culturais do país com a intenção de criar uma opinião pública internacional – comercial, política e social – conformadora. Essas duas modalidades constituem o intercâmbio ativo. Eduardo Vásquez, que analisou a política cultural da Segunda República espanhola, considera que, para a efetivação desta política externa, os países usualmente buscam “o estabelecimento (no estrangeiro), de instituições docentes e instituições culturais, a organização de conferências, cursos, exposições, concertos, representações dramáticas e cinematográficas e a difusão de livros e revistas”.²⁷⁹

Visando a promover a imagem oficial do Brasil no exterior, o Ministério das Relações Exteriores não ficou insensível ao charme da música tornando-se presente, mesmo que de maneira discreta, na escolha de compositores e intérpretes que pudessem difundir, em condições ótimas, aquilo que de melhor se produzia no país.

²⁷⁷ FLÉCHET, 2011.

²⁷⁸ Juliette Dumont e Anaïs Fléchet fazem um apanhado bastante interessante sobre a diplomacia cultural brasileira em DUMONT; FLÉCHET, 2014. Sobre a política cultural brasileira e as relações culturais internacionais, sugerimos a leitura de BIONDO, 2012.

²⁷⁹ SOUZA, 2009, p. 223.

De acordo com Paulo Fagundes Vizentini,

O Itamarati (*sic*) desenvolveu, a partir de 1951, uma campanha cultural e propagandística visando a divulgar informações sobre o Brasil no exterior. O instrumento prioritário dessa política foi o estabelecimento de adidos culturais nas embaixadas.²⁸⁰

A dita campanha teve início com a criação da Divisão Cultural do Itamaraty (DCI), que deveria coordenar a divulgação musical envolvendo tanto a criação erudita quanto a popular, e se constituiu como a “primeira ação integrada do ministério em favor da música e serviu de pedra angular para a elaboração da diplomacia musical brasileira na segunda metade do século XX.”²⁸¹

Conquanto o Itamaraty já contasse com “embaixadores musicais”, ou, nos termos de Anaïs Fléchet, com “diplomatas músicos” desde o século XIX, quando, como já dissemos, Carlos Gomes estreou, e sobretudo, quando se tornou um compositor reconhecido pelo sucesso de *Il Guarany*,²⁸² foi com Brazílio Itiberê da Cunha, pianista, compositor e embaixador, que a música entra de maneira oficial no corpo diplomático. Depois de trabalhar na Embaixada em Berlim, Itiberê foi transferido para Roma, na qualidade de adido de primeira classe da legação do Brasil no Reino da Itália. Nessa cidade, fez cursos de aprimoramento musical, trabalhou como auxiliar musical de Carlos Gomes e criou uma rede de sociabilidade que o ajudou a divulgar não somente sua obra, mas também composições de outros músicos brasileiros. Em 1883, Itiberê, já reconhecido como artista de primeira categoria na Itália, foi promovido a secretário de legação em Bruxelas, onde permaneceu até 1892, antes de ser enviado para Bolívia, Peru e Paraguai. Voltou à Europa, em 1906, como delegado do governo brasileiro nos congressos internacionais de expansão econômica, antes de ser nomeado embaixador em Lisboa (1907) e em Berlim (1908), onde morreu às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Em todas as cidades em que atuou, o paranaense teve sempre a preocupação de dar visibilidade à música brasileira através de recitais e concertos.²⁸³

Sob certo aspecto, a exemplo do que aconteceu com o músico Hostílio Soares, citado no primeiro capítulo, Itiberê é mais um daqueles artistas brasileiros que em sua carreira lutou para o estabelecimento de um terreno profícuo para outros que vieram

²⁸⁰ VIZENTINI *apud* SOUZA, 2009, p. 224.

²⁸¹ FLÉCHET, 2011, p. 231.

²⁸² Ópera-balé em quatro atos, em italiano, com libreto de Antonio Scalvani baseado no romance de José de Alencar, *O Guarani*. A obra foi apresentada pela primeira vez na famosa casa de ópera Scala, em Milão, em 19 de março de 1870.

²⁸³ NEVES, 1996. FLÉCHET, 2011.

posteriormente, sem gozar das glórias reservadas a alguns poucos que depois se tornaram os principais referenciais das artes brasileiras. Hoje conhecido particularmente pela composição de uma obra para piano intitulada *A Sertaneja*, que era baseada no tema popular “Balaio, meu bem, balaio”, Itiberê deixou uma grande quantidade de outras obras, as quais, pouco tocadas, são por isso, desconhecidas do público. No entanto, como citamos, ele foi responsável pela divulgação de outros músicos de nossa terra, além de ter suscitado, mediante esforços pessoais, compreensão, no âmbito das relações internacionais, da importância da difusão da música brasileira. Se compararmos o semi-obsuro Itiberê próceres como Villa-Lobos, constatamos que este último se preocupou principalmente com a divulgação e apresentação de sua própria obra, mesmo que como pano de fundo estivesse a valorização da música brasileira como um todo. Essa reflexão, que está de acordo com o entendimento de que a construção de uma cultura musical é necessariamente coletiva e com depoimentos de outros musicistas, confirma a necessidade de uma investigação mais aprofundada sobre as variadas contribuições que possibilitaram a integração (até hoje relativamente precária) da música erudita ao panorama brasileiro.²⁸⁴

A partir do exemplo de Itiberê, um número crescente de diplomatas brasileiros incluiu a música na definição da missão de representação do país no exterior durante as primeiras décadas do século XX. Conforme Anaïs Fléchet:

O estudo da correspondência entre a legação de Paris – cidade que se tornara o centro artístico do mundo durante a *Belle Époque*, oferecendo grande potencial de salas de concertos, salões musicais e centros de formação musical internacionalmente reconhecidos – e a Secretaria do Estado no Rio de Janeiro testemunha uma conscientização progressiva – ainda que tímida – do ministério.²⁸⁵

Desta forma, o Itamaraty, através de suas embaixadas, iniciou uma série de ações a fim de promover as artes brasileiras na Europa. Villa-Lobos, por exemplo, em sua ida à França, em 1924, teve o apoio do embaixador Luiz Martins de Souza Dantas, que ajudou na organização dos primeiros concertos do compositor em março e abril daquele

²⁸⁴ Em comunicação por correio eletrônico ao autor, em 21 de fevereiro de 2015, seu ex-professor, Manuela Barbosa, graduada em fagote pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), comentava que a facilidade com que certas personalidades são investidas de relevância singular acaba negando a indivíduos atuantes um papel destacado no desenvolvimento de um ambiente propício ao estudo e às artes: “Acho que o caminho de gênios propriamente musicais como o Villa foi aplainado e pavimentado por ‘mediocridades’ e ‘convencionabilidades’ que batalharam para abrir espaço, pesquisar, apoiar outros talentos. Elas deveriam ser valorizadas, porque aquelas unanimidades nunca teriam sido o que foram sem o trabalho de formiguinha dos músicos ‘menores’. É uma justiça histórica que quase não se faz no Brasil.” (BARBOSA, 2015)

²⁸⁵ FLÉCHET, 2011, p. 233.

ano, os quais lançaram a carreira internacional do músico. Esse mesmo embaixador ajudou orquestras de música popular que realizavam suas primeiras turnês na Europa, como os *Oito Batutas*,²⁸⁶ liderados por Pixinguinha e Donga, contratando-os para animar recepções oficiais. No entanto, apesar de essa vontade de fomentar e propagar a música brasileira já estar presente no corpo diplomático no início do século XX, não havia ainda, por parte do Itamaraty, uma política musical, ou seja, “as medidas respondiam ao engajamento pessoal de diplomatas de carreira, que aproveitavam seus postos no exterior para promover uma sensibilidade artística própria, sem continuidade nem coordenação central”.²⁸⁷

Somente a partir do Estado Novo houve uma evolução da política cultural do Brasil visando ao exterior com a criação de instituições específicas, encarregadas de definir uma diplomacia cultural brasileira de fato, em relação direta com a Secretaria do Estado: o SEI – Serviço de Expansão Intelectual (1934), que se tornou posteriormente o SCI – Serviço de Cooperação Intelectual (1937) e a DCI – Divisão de Cooperação Intelectual (1938). Os órgãos tinham dois objetivos principais: favorecer os intercâmbios científicos, técnicos e artísticos, e construir uma propaganda inteligente e oportuna do Brasil no exterior. Seguindo este último objetivo, o Serviço de Cooperação Intelectual elaborou uma política de “divulgação” cultural a partir de 1937, incluindo as esferas de letras, artes plásticas e música. No domínio musical, a primeira tarefa foi reunir o material necessário para promover a difusão de obras brasileiras, contatando o Instituto Nacional de Música, denominado a partir desta data Escola Nacional de Música, para realização de uma série de discos de composições nacionais a serem distribuídos no estrangeiro, como propaganda, e, no ano seguinte, solicitar a seleção de peças sinfônicas e de câmara, de autores nacionais, para também serem gravadas para distribuição. O convênio incluía também a impressão de exemplares suplementares da *Revista Brasileira de Música*, editada pelo referido centro de ensino, para serem encaminhados às missões diplomáticas e consulados brasileiros no estrangeiro.²⁸⁸ Com isso, o SCI buscava estar habilitado para propagar, por meio da boa música, uma imagem positiva do país no exterior.

²⁸⁶ *Oito Batutas* foi um conjunto musical brasileiro criado em 1919 no Rio de Janeiro e formado por Pixinguinha na flauta, Donga e Raul Palmieri no violão, Nelson Alves no cavaquinho, China no canto, violão e piano, José Alves no bandolim e ganzá e Luis de Oliveira na bandola e reco-reco. O repertório do conjunto incluía choros, maxixes, canções sertanejas, batuques e cateretês. (ALBIN, versão digital, extraído de: <http://www.dicionariompb.com.br/oito-batutas>. Acessado em 20/01/2015.)

²⁸⁷ FLÉCHET, 2011, p. 235.

²⁸⁸ FLÉCHET, 2011.

Entre 1939 e 1940, a DCI financiou a publicação de um ensaio em francês sobre música brasileira, assinado por Mário de Andrade, e a organização de conferências musicais na sede do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, em Paris, apresentadas a um público restrito de especialistas. Em consequência, ao contrário do que acontecera antes no Brasil, quando o governo Getúlio Vargas adotou o samba como símbolo musical de unificação do país, o Itamaraty buscava divulgar no exterior aquilo que de melhor havia no país no âmbito da chamada “boa música”. Como opção clara, até o final dos anos 1950, o Itamaraty privilegiou aquela música que dialogava mais flagrantemente com a tradição europeia, investindo na difusão do nacionalismo musical brasileiro, representado por intérpretes e compositores eruditos, como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Em uma circular emitida em dezembro de 1945, o ministro das Relações Exteriores, Pedro Leão Veloso, adotava medidas destinadas a todas as missões diplomáticas e aos consulados de carreira do Brasil, no contexto de redefinição da ação cultural do Itamaraty com relação à propaganda da música brasileira no exterior. Uma das medidas era a criação de uma “discoteca mínima”: exemplos de música erudita e popular foram selecionados para serem remetidos a diversos públicos:

A Secretaria de Estado roga a todas as missões diplomáticas e consulados de carreira, que, levando em consideração as razões acima, comuniquem, com a possível urgência, o número de coleções que julga (*sic*) conveniente distribuir, com os nomes e endereços das emissoras e entidades respectivas.²⁸⁹

Os eleitos foram Heitor Villa-Lobos, Frutuoso Vianna, Oscar Lorenzo Fernandez César Guerra-Peixe, José Siqueira e Radamés Gnattalli, todos músicos eruditos. A música popular só passará a ser valorizada, como produto de exportação cultural, a partir da década de 1960.²⁹⁰

No mesmo período, a Divisão de Cooperação Intelectual (DCI) se tornou a Divisão Cultural do Itamaraty com a adoção do Decreto-lei nº. 9.121, em abril de 1946. Apesar da aparente continuidade, ligada à manutenção da sigla DCI, houve uma mudança na perspectiva de propaganda através da música: ao invés de uma “cooperação intelectual”, a nova DCI buscava, efetivamente, uma “ação cultural” em que, além dos acordos de cooperação científica e técnica, se fizesse a divulgação da língua, das artes, da literatura e da música brasileira no exterior. Em 1961, uma segunda reforma

²⁸⁹ MUNIZ, 2007, p. 200.

²⁹⁰ FLÉCHET, 2011, p. 246-247.

aumentou ainda mais o peso do setor cultural no ministério, quando a DCI foi substituída pelo Departamento Cultural e de Informações (DCInf), dirigido por Vasco Mariz, um importante nome da musicologia brasileira.

A estruturação da “máquina diplomática brasileira”²⁹¹ permitiu o desenvolvimento de políticas musicais durante a segunda metade do século XX. A DCI começou por definir uma discografia de música brasileira contemporânea, solicitando aos compositores escolhidos a liberação dos direitos autorais para a divulgação de suas obras no estrangeiro. Além disso, a DCI financiou a edição de partituras e de monografias sobre música brasileira para enviar a algumas embaixadas (principalmente a França, Portugal, Argentina, México, Estados Unidos e União Pan-americana). Subvencionou temporadas e viagens de estudos de jovens músicos nas capitais europeias e norte-americanas, promoveu a participação de musicólogos em encontros científicos internacionais, e participou ativamente das novas instituições internacionais criadas na esteira da UNESCO.²⁹²

Além disso, a partir do final dos anos 1950, o Itamaraty promoveu dois tipos inéditos de manifestação, que contribuíram para renovar o painel da ação diplomática no campo musical. Por um lado, financiou programas de rádio sobre a música brasileira para serem divulgados nas ondas estrangeiras. Por outro, patrocinou os encontros internacionais de música, cujo número aumentou de maneira exponencial a partir dos anos 1950. Além de financiar a participação de músicos brasileiros em concursos e festivais no exterior, a DCI promoveu encontros internacionais no Brasil. Citamos como exemplo deste tipo de empreendimento a primeira edição do Concurso Internacional de Piano do Rio de Janeiro, ocorrido em 1957, quando o MRE, junto com o MEC e a prefeitura do então Distrito Federal, promoveu um certame que contou com um júri internacional e intérpretes de alto nível, granjeando, desta forma, grande repercussão na mídia imprensa internacional. Conforme Fléchet,

Em termos de divulgação cultural, [o concurso] ajudou a promover a música brasileira para piano, incluindo-a no circuito de pianistas estrangeiros, bem como demonstrou a excelência dos artistas brasileiros na execução dos repertórios clássicos e românticos.²⁹³

²⁹¹ FLÉCHET, 2011, p. 239.

²⁹² FLÉCHET, 2011.

²⁹³ FLÉCHET, 2011, p. 241.

Como afirmamos no capítulo anterior, o Madrigal Renascentista participou como convidado especial do encerramento desse concurso, o que demonstra a colaboração efetiva do coro junto ao MRE já em 1957, menos de um ano antes da excursão à Europa.

Resumindo, podemos entender que o Itamaraty adotou diferentes medidas para promover a música brasileira no exterior a partir de 1945, distinguindo cinco formas de ação diplomática: 1) o financiamento de turnês de músicos brasileiros; 2) a criação e distribuição de material musical (discos, partituras e livros) através da rede de embaixadas e consulados; 3) a contribuição ativa às organizações culturais internacionais, principalmente através da UNESCO; 4) a produção de programas de rádio para emissoras estrangeiras; 5) a organização de manifestações musicais de caráter internacional no Brasil.

A primeira excursão ao estrangeiro

No início de seu mandato como presidente do Brasil, JK procurou manter as alianças com os governos norte-americanos, com o objetivo de colocar em prática seu projeto desenvolvimentista, o qual era fortalecido por um discurso político que enfatizava a necessidade de um diálogo construtivo com os Estados Unidos. Com a intenção de buscar parcerias econômicas, e como ele próprio explicita, ausentando-se do país para que a conturbação política do pós-eleição de outubro de 1955, que o elegera, se acalmasse sob a ação anti-golpe que o sucedeu, Kubitschek empreende uma viagem, antes mesmo de sua posse, em janeiro de 1956. Ele vai aos EUA e a alguns países da Europa (Portugal, Espanha, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Alemanha, França, Itália e Vaticano), onde contata, como futuro mandatário brasileiro, os governos e instituições oficiais e empresariais dos países visitados. Pelas palavras do próprio presidente, depreendemos o objetivo da viagem:

não era apenas afastar-me da cena política nacional, de forma a permitir que as paixões serenassem²⁹⁴ mas, sobretudo,

²⁹⁴ Após a eleição de JK, a UDN (União Democrática Nacional) tentou impugnar o resultado, alegando que Juscelino não obteve vitória por maioria de votos. A posse do mineiro só foi garantida com um levante militar liderado pelo ministro da guerra, general Henrique Teixeira Lott, que depôs o presidente interino Carlos Luz. Assumiu a presidência o presidente do Senado Federal, Nereu Ramos, que concluiu o

estabelecer contatos diretos com os Chefes de Governo e com os capitães da indústria e do comércio daqueles países, para apresentar-lhes, em termos concretos, a política de desenvolvimento econômico que instalaria no Brasil, de forma a interessá-los naquela arrancada.²⁹⁵

A visita do presidente eleito à Europa, em 1956, sinalizava a tendência do Brasil de valorizar, nas relações internacionais, alianças alternativas no continente, uma vez que, desde o segundo governo Vargas, já se constatara que o apoio irrestrito aos EUA não se revertia em benefícios econômicos efetivos para o Brasil. Em meados da década de 1950, segundo Monica Hirst, a ilusão de um alinhamento automático com os Estados Unidos “perde sentido como premissa orientadora da política internacional do país”.²⁹⁶ Durante o governo de JK, negociações com os EUA esbarraram em impasses de difícil resolução, contribuindo para que a política externa brasileira ampliasse seu vínculo com a Europa Ocidental. A visita do presidente brasileiro e os discursos cordiais de ambos os lados expressavam os interesses comuns de estreitamento dos laços comerciais e culturais.²⁹⁷ A excursão realizada pelo Madrigal Renascentista à Europa, em 1958, seguiu os passos do presidente brasileiro, quando daquela visita. Parece-nos claro que o interesse diplomático de manutenção de laços foi o motivador para um apoio governamental às intenções do coro.

A partida do Madrigal Renascentista para a Europa, por meio da qual o coro visitou Portugal, Espanha, França, Bélgica, Holanda, Suíça, Alemanha e Itália, deu-se no dia 7 de fevereiro de 1958. Trabalhando até o momento final para acumular recursos, os cantores e o regente viajaram sem um montante financeiro abundante, mas com a promessa de amparo por parte dos consulados brasileiros na Europa e o apoio do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Antes de seu embarque, no Rio de Janeiro, cuidaram de providenciar os devidos agradecimentos àqueles que de alguma forma facilitaram a sua saída: o presidente Juscelino Kubitschek; o ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado; e seu chefe de gabinete, Celso Brant, que, efetivamente, atuou para a realização da excursão junto ao Ministério e ao Gabinete da Presidência.²⁹⁸ A visita protocolar ao MEC pode ser interpretada como uma visita ao patrocinador, pois o Itamaraty, apesar de ser o principal difusor da cultura brasileira no exterior recebia

mandato do presidente Getúlio Vargas. O Brasil permaneceu em estado de sítio até a posse de JK em 31 de janeiro de 1956.

²⁹⁵ JATOBÁ, 2006, p. 138.

²⁹⁶ HIRST *apud* SOUZA, 2009, p. 208.

²⁹⁷ SOUZA, 2009, p. 208.

²⁹⁸ S/ autor. Com música também se faz diplomacia. *O Globo*, 05/02/1958. (ARMR, livro 1, p. 66)

pouquíssima verba para o setor cultural, o que era resolvido por meio da divisão de competências, ou seja, pela participação de outros ministérios, sendo o da Educação e Cultura, através do apoio financeiro, um dos principais responsáveis por, em conjunto com o MRE, definir a política cultural brasileira por meio de campanhas nacionais e intercâmbios internacionais.²⁹⁹

Mauro Godoy, um dos dirigentes do coro, declarou em entrevista a um jornal da época que o objetivo do Madrigal ao viajar para a Europa era “difundir ao máximo a música brasileira, tanto a de câmara como a de caráter folclórico, pois temos muito em ambos os setores para encantar os ouvidos do público mais exigente em qualquer parte do mundo.”³⁰⁰ Tratava-se de um discurso afim aos já descritos objetivos do Itamaraty. Como veremos adiante, conforme testemunha uma correspondência oficial citada em um periódico português, a capacidade do Madrigal Renascentista de “encantar ouvidos em qualquer parte do mundo” é reforçada de maneira oficial.

O apoio institucionalizado para a excursão do Madrigal Renascentista à Europa serviu para a concretização dos planos de viagem, mas, ao que parece, não houve um planejamento antecipado para o estabelecimento de roteiros de apresentação: tanto que, logo ao chegar a Lisboa, em 8 de fevereiro de 1958, o coro foi recebido de maneira não oficial, ainda que tenha sido acolhido por Nicolau Firmino, “uma das figuras de maior destaque no mundo cultural do grande país peninsular, latinista consagrado, autor de gramática oficialmente adotada por elevado número de estabelecimentos de ensino de Portugal, editor e livreiro de alto conceito, (...) um dos maiores amigos dos brasileiros na Europa”.³⁰¹ Firmino soube da ida do coro por Antonio Augusto de Carvalho, pai do jornalista Hélio Adami de Carvalho, e imediatamente comunicou a chegada ao primeiro-ministro de Portugal, Oliveira Salazar,³⁰² que lhe recomendou demonstrar “proteção e carinho aos brasileiros, embora não trouxessem as devidas credenciais”.³⁰³

²⁹⁹ DUMONT; FLÉCHET, 2014, p. 212.

³⁰⁰ S/ autor. Viaja para a Europa o “Madrigal Renascentista”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º. Caderno, p. 13, 07/02/1958.

³⁰¹ S/ autor. Madrigal Renascentista honra na Europa a arte brasileira. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 06/03/1958. (ARMR, livro 1, p. 38)

³⁰² Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970), estadista nacionalista português, foi o político que por mais tempo governou seu país, de forma autoritária e em ditadura, de 1933 a 1968. Além disso, foi professor catedrático das disciplinas de Economia Política, Ciência das Finanças e Economia Social da Universidade de Coimbra.

³⁰³ S/ autor. Madrigal Renascentista honra na Europa a arte brasileira. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 06/03/1958. (ARMR, livro 1, p. 38)

Num primeiro momento, até o então embaixador do Brasil em Portugal, Álvaro Lins, foi informado pelo próprio Nicolau Firmino, mas recebeu, posteriormente, carta do Brasil aconselhando tratar o assunto com interesse.

Comunicando também este assunto a um funcionário da Embaixada do Brasil, o Sr. Embaixador Dr. Álvaro Lins, sabedor, mandou-me chamar à Chancelaria, onde secundou a minha intervenção, prometendo dar uma recepção e um *cocktail* ao Madrigal, ainda que não tivesse recebido qualquer comunicação do Brasil, dando-me liberdade para eu convidar para tal recepção as entidades que entendesse convenientes, o que fiz aumentando a lista usual da Embaixada. No dia seguinte, porém, já tinha recebido uma carta do Brasil, que me leu, recomendando interesse pelo assunto em que eu já estava iniciado.³⁰⁴

Embora não tenha sido possível identificar ao certo de quem partiu a instrução enviada às embaixadas na Europa, é provável que sua origem tenha sido o próprio JK, o que explicaria o atraso na oficialização da excursão do coro. Segundo Alexandra Silva, em 1958 ocupava o Ministério das Relações Exteriores o chanceler José Carlos de Macedo Soares, que não era partidário de uma série de posicionamentos do presidente quanto à política exterior, o que levou a que, em mais de uma situação, a presidência realizasse contatos exteriores diretamente, sem passar pelo MRE. A questão só foi resolvida quando Macedo Soares, alegando motivos de saúde, pediu exoneração e foi substituído por Francisco Negrão de Lima, um partidário de Kubitschek.³⁰⁵

Anúncios em jornais portugueses foram feitos antes da chegada do Madrigal. O *Diário de Notícias*, de Lisboa, dizia tratar-se “de um orfeão intérprete da música vocal desde a Renascença até a atualidade e que segundo a própria imprensa brasileira está apto a representar o seu país em qualquer parte do Mundo.”³⁰⁶ Já *O Primeiro de Janeiro*, da cidade do Porto, anunciava – equivocadamente – que se encontrava

em Nova Iorque, onde foi cantada a missa de natal, celebrada por um bispo brasileiro, na Catedral de São Patrício, o afamado orfeão mineiro Madrigal Renascentista. De Nova Iorque, o Madrigal virá para a Europa e visitará Portugal, Espanha, França e Alemanha, em cujas cidades se fará ouvir, pois vem credenciado para mostrar no exterior a música folclórica do Brasil.³⁰⁷

³⁰⁴ FIRMINO, Nicolau. Prestigiou o Brasil em Portugal o magnífico grupo coral “Madrigal Renascentista” de Belo Horizonte. *CARETA*, n. 2594, ano L, p. 19, 15/03/1958.

³⁰⁵ SILVA, 1992, p. 21.

³⁰⁶ S/autor. O grupo coral Madrigal Renascentista de Belo Horizonte estreia-se (*sic*) na segunda-feira no Monumental. *Diário de Notícias*, Lisboa, 06/02/1958. (ARMR, livro 3, p. 3)

³⁰⁷ S/ autor. Visitará brevemente Portugal o orfeão Madrigal Renascentista, de Belo Horizonte. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 31/12/1957. (ARMR, livro 3, p. 3)

Essas notas são especialmente interessantes, ainda que não nos tenha sido possível determinar a qual imprensa ou a que meios de comunicação os jornais, os noticiários portugueses se referiam, pois, à parte o que foi dito de forma elogiosa por alguns maestros europeus que assistiram ao Madrigal no ano anterior, nenhuma distinção de oficialidade que sugerisse o coro estar habilitado a representar artisticamente o Brasil no exterior foi encontrada. Além disso, o credenciamento requerido para ingresso previamente autorizado não existiu, pois, como vimos, a correspondência oficial relativa à visita só chegou às mãos do embaixador brasileiro em Portugal um dia após o coro. Sem dúvida, notícias foram produzidas para dar ênfase à presença do Madrigal na Europa, e não acreditamos que sua finalidade fosse exclusivamente artística, mas principalmente de criação e apresentação de um símbolo do desenvolvimento cultural brasileiro. Note-se que a informação do *Primeiro de Janeiro* sobre o itinerário do coro é imprecisa, uma vez que alude a passagem pelos Estados Unidos que, embora desejada, não aconteceu.

Podemos inferir que, seguindo sua prática habitual de divulgação, o coro enviou *releases* antecipando a ida do conjunto a Lisboa, porém num momento em que o planejamento de excursão do Madrigal ainda previa uma ida aos EUA. Lembremos também que o apoio conseguido a partir do encontro de Pitucha Godoy e Juscelino Kubitschek antecedeu em apenas alguns meses à viagem do conjunto, o que nos leva a crer que, a princípio, o planejamento não intencionava um apoio do governo brasileiro, mas antes o êxito na tentativa, por parte dos cantores, de angariar recursos próprios para a excursão.

Em Lisboa, graças à influência do professor Nicolau Firmino, um concerto foi marcado no maior e mais moderno teatro de Portugal, o Monumental,³⁰⁸ e houve, além disso, apresentações na Televisão e Emissora de Rádio Nacional. A condição do conjunto, ao chegar à Europa, era a de um grupo que intentava realizar concertos em lugares a serem determinados durante sua viagem.

³⁰⁸ “O Cine-Teatro Monumental foi projetado pelo arquiteto português Raúl Rodrigues Lima e inaugurado em 1951 com uma sala para cinema com 2710 lugares e outra para teatro com 1182. O edifício era impressionante não só pela sua dimensão, mas também pela imponente decoração dos interiores. Foi exemplo dos grandes teatros de Lisboa, representando um dos marcos da arquitetura desta tipologia em Lisboa e em Portugal. Foi demolido em 1984. No mesmo local ergue-se hoje um moderno edifício, também chamado Monumental, com escritórios e lojas e quatro salas de cinema, a maior das quais com 378 lugares.” (Extraído de: http://rr.sapo.pt/vozes_detalle.aspx?did=17541. Acessado em 21/01/2015; e <http://guedelhudos.blogspot.com.br/2009/07/cinema-monumental.html>. Acessado em 21/01/2015.

É o que depreendemos da narrativa de Firmino, que conta que o Madrigal Renascentista, para poder se apresentar no Teatro Monumental, teve que fazer “às pressas” um programa, que foi apresentado à Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses,³⁰⁹ para pagamento dos direitos autorais, pois sem essa autorização não seria possível o coro cantar, já que o teatro não permitia apresentações gratuitas. Como em Portugal amadores não podiam dar espetáculos, a não ser para fins de filantropia, o concerto foi convertido em favor da Sociedade de Beneficência Brasileira em Portugal.³¹⁰

Antes do principal concerto no país, o Madrigal Renascentista³¹¹ foi recebido e se apresentou na Embaixada Brasileira, em Lisboa, em 9 de fevereiro de 1958, e foi apresentado pelo *Jornal de Notícias* como um conjunto que “chegou a Lisboa e vem à Europa em missão cultural e de difusão do folclore clássico brasileiro”.³¹² Esse, aliás, passou a ser um mote do Madrigal após a viagem inaugural ao estrangeiro, pois em várias ocasiões o coro era efetivamente o representante cultural do Brasil em eventos culturais. Cumprindo bem o seu papel como “embaixador cultural”, o Madrigal assim foi descrito pelo *Diário de Notícias*:

O grupo coral que o Brasil irmão nos enviou agora numa bela afirmação, tanto da pujança da sua capacidade artística e das possibilidades da sua exteriorização, como da determinação firme no divulgar conveniente da sua música e dos seus cultores e até como demonstração de quanto se pode realizar quando um querer forte se movimenta na direção devida – no caso presente o de um punhado de jovens no qual a cultura se alia à sensibilidade -, e sem dúvida uma ilustração viva de princípios de formação e uma verdadeira embaixada. Magnífica lição e esplêndido exemplo que a apresentação do Madrigal Renascentista nos veio oferecer sob diversos aspectos.³¹³

Para além da qualidade artística apresentada pelo grupo, convém ressaltar a valorização dada ao Madrigal pela sua força de conjunto e pela vontade que seus integrantes tinham

³⁰⁹ Hoje, a denominada Sociedade Portuguesa de Autores.

³¹⁰ FIRMINO, Nicolau. Prestigiou o Brasil em Portugal o magnífico grupo coral “Madrigal Renascentista” de Belo Horizonte. *CARETA*, n. 2594, ano L, p. 19, 15/03/1958.

³¹¹ Assim se constituía o Madrigal naquela época:

Maestro: Isaac Karabtchevsky / Diretora: Suzy Piedade Chagas Botelho / Vice-Diretor: Mauro Godoy / Secretária: Rosa Alice Godoy / Tesoureiro: Amin Abdo Feres. / Sopranos: Edith Haseck / Hilda Fonseca / Maria Amélia Martins / Neide Lambert / Waldemira de Oliveira / Zinda Oliveira Santos. / Contraltos: Ana Maria Godoy / Rosa Alice Godoy / Maria Amália Martins / Maria Lúcia Godoy (solista) / Terezinha Miglio / Dora Martins. / Tenores: Afrânio Lacerda / Cláudio Ribeiro de Castro / Fábio Lúcio Martins / Francisco Magaldi / Ildeu de Oliveira Santos / José Aurélio Vieira. / Baixos: Wilson Bergo Duarte / Amin Abdo Feres (solista) / Edival Trindade / Gilberto Godoy / Jonas Travassos / Laudelino Meneses. (Programa 19580210 – Acervo de Programas do Madrigal Renascentista - APMR)

³¹² *Diário de Notícias* (Porto), 31/12/1957, ARMR.

³¹³ S/ autor. Espectáculos. *Diário de Notícias*, Lisboa, 11/02/1958. (ARMR, livro 3, p. 4)

de, através da arte, transmitir a imagem de um Brasil moderno e capacitado. A identidade do grupo é construída segundo essa premissa, ou seja, empreende-se um esforço coletivo em nome da arte que se torna uma “verdadeira embaixada”.



Figura 72: O Madrigal no Teatro Monumental, em Lisboa. 1958. Regente Isaac Karabtchevsky. Da esquerda para a direita, primeira fila: Rosa Alice (Pitucha) Godoy, Maria Amália Martins, Maria Lúcia Godoy, Hilda Fonseca, Edith Hasseck, Norma Augusta Pinheiro Graça; segunda fila: Terezinha Miglio, Ana Maria Godoy, Maria Auxiliadora Lima Martins, Maria Amélia Martins, Neide Lambert, Waldemira Oliveira, Zinda de Oliveira Santos; terceira fila: Edival Trindade, Amin Abdo Feres, Jonas Travassos, Ildeu Oliveira Santos, Fábio Lúcio Martins, Afrânio Lacerda; quarta fila: Laudelino Menezes, Wilson Bergo Duarte, Gilberto Godoy, Francisco Magaldi, Cláudio de Castro Ribeiro, José Aurélio Vieira. (Acervo Madrigal Renascentista)

Guiados pelo professor Nicolau Firmino, os músicos visitaram algumas cidades portuguesas durante o seu trajeto em direção à Espanha. Em 12 de fevereiro de 1958, o Madrigal se apresentou no Santuário de Fátima, em Portugal. Chegando os artistas à Basílica, logo antes de uma missa pontifical pelo Primeiro Centenário das Aparições de Lourdes,³¹⁴ Firmino solicitou ao Reitor permissão para que o Madrigal cantasse a *Ave Maria*, de Victoria.³¹⁵

Com relação a essa apresentação, cabe observarmos a importância política da visita do Madrigal Renascentista à Basílica de Fátima. À parte o fato de que a maioria

³¹⁴ Conforme a crença católica, a Virgem Maria teria aparecido a uma jovem, Bernadette Soubirous, na cidade francesa de Lourdes, no dia 11 de fevereiro de 1858.

³¹⁵ S/ autor. Madrigal Renascentista honra na Europa a arte brasileira. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 06/03/1958. (ARMR, livro 1, p. 38)

dos cantores era católica, como pudemos constatar nas entrevistas realizadas e a exemplo da parcela majoritária da população brasileira naquela época (ainda que existisse, nessa e em outras profissões de fé, um grau variável de envolvimento pessoal), o coro jamais nutriu grande preocupação em se apresentar, ou sequer visitar, outros templos religiosos ao longo de sua turnê pela Europa. Mesmo no caso da Itália, onde o coro se apresentou em igrejas, não há registros de participação em cultos: em Milão, na Igreja de São Marcos, foi realizado um concerto, e no Vaticano, como veremos abaixo, a apresentação feita ao Sumo Pontífice teve cunho oficial, e não religioso.

Conforme Waldir Rampinelli, manteve-se, durante o governo conduzido por Salazar, uma ajuda mútua entre a Igreja Católica e o Estado Novo português, num pacto de dominação cívico-religiosa,³¹⁶ nesse contexto, a ida ao principal santuário de Portugal significava uma visita oficial por parte daqueles que representavam o Brasil.³¹⁷ A oficialidade de que se revestiu o fazer musical do Madrigal Renascentista nessa ocasião não pode, portanto, ser descartada, pois, como já citamos, jornais portugueses faziam questão de considerar o grupo como um embaixador cultural do Brasil.

Entendemos que a visita do Madrigal Renascentista a Portugal deve ser vista como mais do que simplesmente um fato notável nas relações culturais entre os dois países, uma vez que tinha também um valor especial dentro das relações políticas cultivadas pelo governo de Juscelino Kubitschek. Ao passar por terras lusas durante a viagem que realizou à Europa, em 1956, o brasileiro foi recebido pelo presidente Antônio Salazar como Chefe de Estado.

Até o final da década de 1950, Portugal se viu compelido a responder a uma série de acusações da comunidade internacional referentes à sua dura política colonial para com os países africanos e asiáticos, que então buscavam sua liberdade e independência. Como parte dos entendimentos dos quais a acolhida ao Madrigal é um reflexo, estabeleceu-se, em 16 de novembro de 1953, o Tratado de Amizade e Consulta, o qual “dava forma jurídica à comunidade luso-brasileira”.³¹⁸ Por esse acordo, o Brasil se comprometia a apoiar Portugal em suas resoluções internacionais, já que o país

³¹⁶ RAMPINELLI, 2007, p. 92.

³¹⁷ Representava a Igreja Católica o cardeal patriarca de Lisboa, Dom Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977), que apoiava Salazar afirmando ser ele o escolhido para governar Portugal. O mesmo cardeal Cerejeira celebrará a missa de inauguração de Brasília. (RAMPINELLI, 2007)

³¹⁸ RAMPINELLI, 2007, p. 84.

européu não tinha assento na Organização das Nações Unidas (ONU) por ser uma ditadura.

Juscelino Kubitschek, em seu governo, adotou uma sistemática política internacional de apoio ao império colonial português, tanto que, na Quarta Comissão da ONU, em que se travava o debate sobre a colonização, o representante brasileiro, Donatello Grieco, afirmou que “tocar em Portugal era tocar no Brasil”.³¹⁹ Embora o Tratado de Amizade e Consulta tivesse como objetivo fundamental harmonizar as políticas externas dos dois países, ele foi largamente utilizado pela diplomacia portuguesa também como mecanismo de pressão no apoio à manutenção de suas colônias.

A duplicidade do governo JK em face do colonialismo é tanto mais difícil de entender quando se considera que o projeto desenvolvimentista achava-se em jogo também nesse caso; e estaria ainda mais bem servido com a remoção definitiva dos vínculos coloniais e a criação de nações independentes na África, como observaram, à época, não apenas os estudiosos, mas também diversos atores do processo político-diplomático.³²⁰

Por apoiar a política portuguesa, o Brasil teve que arcar com uma série de questões internacionais com potenciais aliados e parceiros, mormente porque também buscava, naquela época, expandir o comércio, sobretudo com países africanos. No nosso entendimento, o apoio a uma visita do coro a Portugal simbolizava um pacto e consistia numa maneira de o governo brasileiro demonstrar suas intenções de manter relações não só culturais, mas também políticas com aquele país, o que se pode deduzir do já mencionado pedido do próprio presidente Salazar para que o coro fosse recebido com “proteção e carinho”. A despeito dos prejuízos às pretensões brasileiras na África, as boas relações entre o presidente JK e o governo salazarista foram mantidas mesmo após o término do mandato do diamantinense. Prova disso foi a concessão de asilo dada ao mandatário e à sua família, em seu exílio voluntário, após o golpe militar de 1964 no Brasil.

O Madrigal Renascentista chegou a Madri em 13 de fevereiro de 1958, sendo recepcionado na sede da Embaixada Brasileira pelo embaixador João Pizarro Gabizo de Coelho Lisboa, irmão da escritora Henriqueta Lisboa, o qual teria se comovido ao ouvir

³¹⁹ GRIECO *apud* RAMPINELLI, 2007, p. 83.

³²⁰ MOURA, 2002, p. 56.

canções oferecidas ao público pelo coro.³²¹ Os músicos encontraram ali, também, o escritor mineiro e ex-diretor da Rádio Inconfidência, Murilo Rubião, que estava na Espanha como chefe do Escritório Comercial do Brasil naquele país e, anos mais tarde, em 1971, se tornaria presidente do Madrigal Renascentista. Os coralistas se apresentaram, em 14 de fevereiro, nos salões da Embaixada do Brasil, e realizaram, no dia seguinte, um concerto no Instituto de Cultura Hispânica de Madri (hoje Instituto de Cooperação Ibero-americana),³²² ao qual também compareceu o embaixador Coelho Lisboa, que ofereceu um coquetel ao coro na Embaixada, no dia 17.

A visita tinha, efetivamente, uma função predominantemente política, pois, ao longo da década de 1950, as relações culturais, políticas e comerciais com a Espanha transformaram-se em alvos mais definidos para a diplomacia brasileira. Ambas as nações viam como necessário o estabelecimento de acordos nas áreas de comércio, cultura e imigração. No entanto, o processo para a efetivação de acordos nas duas últimas áreas se estenderia até a década de 1960.³²³

Quando da visita de JK à Europa, em 1956, a inclusão desse compromisso na agenda e as preparações para a recepção do novo presidente pelo governo de Franco³²⁴ foram um dos pontos altos nas relações bilaterais entre Brasil e Espanha nos anos 1950.³²⁵ Naquela ocasião, Kubitschek, mesmo não tendo sido empossado ainda, recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* pela *Real Academia Española*. Em seu discurso, ele não deixou de celebrar, apoiado na tradicional importância da religião na Península Ibérica, a aproximação entre os dois países, acentuando, estrategicamente, a nosso ver, o valor da Igreja nessa união:

Esta homenagem cordial e carinhosa autoriza-me a falar em nome do Brasil da simpatia e afeto que ali se sente pela Espanha, e a afirmar que nos dois países existe um ideal comum, já que temos a mesma filosofia e o mesmo sentido cristão das cousas, seguros de que assim nos salvaremos todos. A realidade é que o Brasil e a Espanha se encontraram

³²¹ BOTELHO. O “Madrigal Renascentista” na Europa. (Carta publicada) *O Diário de Minas*, 12/03/1958. (ARMR, livro 1, p. 187)

³²² APMR, programa 19580215.

³²³ SOUZA, 2009, p. 197.

³²⁴ Francisco Franco Bahamonde (1892-1975) foi um militar, chefe de estado e ditador espanhol. Conhecido como “Generalíssimo”, Francisco Franco ou simplesmente Franco, integrou o golpe de estado na Espanha em julho de 1936 contra o governo democrático da Segunda República, que culminou na Guerra Civil Espanhola. Foi nomeado como chefe supremo da tropa sublevada em 10 de outubro de 1936, exercendo função de chefe de estado da Espanha do final do conflito até seu falecimento em 1975, e como chefe de governo entre 1938 e 1973.

³²⁵ SOUZA, 2009, p. 204.

no caminho com os mesmo vínculos, a mesma cultura e porque nossas tarefas, em definitivo, são presididas pela cruz.³²⁶

Anos depois, com o golpe militar de 1964, Juscelino encontrou no governo espanhol uma rápida receptividade, embarcando para Madri na qualidade de refugiado político. A Espanha, mesmo não tendo acordo de asilo político com o Brasil, deu anuência para que o embaixador espanhol Jaime Alba Delibes acolhesse o então ex-presidente, perseguido pelos militares brasileiros no poder. Segundo a historiadora Elena Pájaro Peres, Franco preservou em destaque, no salão do Palácio *El Pardo*, um retrato de JK com a faixa presidencial, mesmo após o término do seu mandato.³²⁷

De volta à estrada, cantores e maestro desembarcam em Paris em 19 de fevereiro, onde ficam até o dia 24. No dia 21, realizaram um concerto no *Institut des Hautes Études de L'Amérique Latine*. É grande, novamente, o sucesso, segundo informe jornalístico da época, que relata que o coro recebeu “calorosos aplausos, tendo a plateia repleta exigido a apresentação de mais sete ‘extras’ que não constavam da programação”.³²⁸ O crítico musical Eurico Nogueira França, presente nessa apresentação, declarou:

No Rio, uma surpresa colheu-me: o admirável conjunto Madrigal Renascentista, de Belo Horizonte, regido por Isaac Karabtchevsky. Era de tal ordem a revelação constituída por esse conjunto que não tive dúvidas em vaticinar-lhe sucesso internacional.³²⁹

Estava nesse concerto, ainda, o maestro, compositor, pianista e escritor francês Pierre Boulez,³³⁰ desde aquela época e até hoje um dos músicos contemporâneos mais respeitados em sua área, representante indiscutível do que havia de mais avançado em pesquisas relacionadas à música eletroacústica, e que convidou o grupo para ir à sua casa, onde proferiu uma palestra sobre suas pesquisas naquele momento. Isaac Karabtchevsky sustentou, em carta escrita da Europa ao *Diário de Minas*, que estava “satisfeito por saber que já existia em Belo Horizonte pelo menos um grupo, pequeno, mas bem representativo, que compreendeu e assimilou uma nova corrente na expressão

³²⁶ Relatório do mês cultural (janeiro de 1956). Madri. In: SOUZA, 2009, p. 206.

³²⁷ SOUZA, 2009, p. 208.

³²⁸ S/ autor. Vozes de Minas alcançaram o maior sucesso em vários países da Europa. *Estado de Minas*, 25/03/58. (ARMR, livro 1, p. 70)

³²⁹ SILVEIRA, Ariosto. Cantando, mineiros transmitem arte ao mundo. *Revista Alterosa*, Belo Horizonte, nº. 318, p. 70, 15/11/1959.

³³⁰ Pierre Boulez (1925-), um dos principais compositores do movimento serialista pós-Webern também utiliza de elementos da música aleatória e eletrônica. Um dos mais influentes regentes do século XX, é conhecido por suas performances precisas de obras contemporâneas de Béla Bartók, György Ligeti, Olivier Messiaen e Edgar Varèse, entre outros.

musical”.³³¹ Trata-se, naturalmente, de um exagero do maestro e de uma declaração que deve ser entendida acima de tudo como uma vontade de se mostrar avançado em termos musicais para a imprensa belo-horizontina, o que é possível constatar a partir do comentário algo jocoso, acerca de fato, narrado pela ex-coralista Maria Amália Martins:

houve um mal-entendido na conversação com o mestre francês, que entendeu ser o grupo um representante das universidades brasileiras, o que o levou a proferir a palestra para todos. No entanto, esta foi pouco assimilada, pois todos os cantores estavam com fome e não entendiam praticamente nada do que Boulez dizia.³³²

No restante dessa estada na França, os membros do Madrigal foram recepcionados na Embaixada do Brasil, em 22 de fevereiro, pelo embaixador Carlos Alves de Souza Filho, e no dia seguinte realizaram uma pequena audição na residência do secretário da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), Luiz Heitor Correia de Azevedo,³³³ também musicólogo e historiador, que ofereceu aos integrantes do coro “um apetitoso arroz de forno, para matarem as saudades do Brasil”.³³⁴ No dia 24 eles se apresentaram em audição na Televisão Francesa.

As relações culturais com a França foram intensas desde o século XIX, não só advindas do interesse desse país em difundir sua cultura e língua, mas também por parte do Brasil na busca de conhecimento musical, haja vista uma quantidade de bolsas dadas a jovens compositores brasileiros para estudos naquele país no final do século XIX e início do século XX. No entanto, até 1930, não houve políticas sistemáticas de difusão da cultura brasileira para o exterior, apenas iniciativas esparsas e pontuais. Uma delas, porém, teve um desdobramento interessante: a participação e colaboração do Brasil nas ações do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI),³³⁵ que começou em

³³¹ KARABTCHEVSKY, Isaac. A temporada do “Madrigal Renascentista” na Europa – Bélgica e Holanda. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, mar. 1958. (ARMR, livro 3, p. 7)

³³² Entrevista com Maria Amália Martins em gravação de programa sobre Maria Lúcia Godoy, exibido em março de 2014 pela TV Alterosa de Belo Horizonte.

³³³ Em 1949, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foi nomeado primeiro secretário do Conselho Internacional da Música criado na sede da UNESCO em Paris. Ocupou esse posto até 1952, sendo responsável pelas relações entre a entidade e as ONGs culturais, de 1953 a 1973, e membro honorário a partir de 1979. Ao longo de sua carreira na UNESCO, criou uma rede de sociabilidades musicais que o ajudou a promover artistas brasileiros na arena internacional – com apoio constante do Itamaraty. (FLÉCHET, 2011) Para um maior aprofundamento sobre Azevedo, sugerimos também a leitura de CAVALCANTI, 2011.

³³⁴ KARABTCHEVSKY, Isaac. A temporada do “Madrigal Renascentista” na Europa – Bélgica e Holanda. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, mar. 1958. (ARMR, livro 3, p. 7)

³³⁵ O Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI) foi criado em Paris em 9 de agosto de 1925, para atuar como uma agência executora para o Comitê Internacional de Cooperação Intelectual (CICI), órgão consultivo da UNESCO.

1925, com a criação de uma Comissão Brasileira de Cooperação Intelectual, colocada paulatinamente sob a tutela do Itamaraty.³³⁶

O Ministério das Relações Exteriores nomeou Élysée Montarroyos como intermediário entre o organismo internacional e o Ministério. Montarroyos, que participou dos vinte anos de vigência do IICI (1925-1946), logo compreendeu a oportunidade que representava sua missão junto ao Instituto e, principalmente, o papel propagandístico da cultura nas relações internacionais. Ele entendia que, “judiciosamente conduzida, a propaganda intelectual de um país abre-lhe novos caminhos para sua propaganda econômica”.³³⁷ O delegado Montarroyos propôs ao MRE, em 1932, instituir um serviço que tivesse como missão desenvolver essa “propaganda”, e daí surgiu o Serviço de Expansão Intelectual, em 1934, já citado anteriormente, que se propunha a “fazer discretamente, a propaganda dos valores literários do Brasil no estrangeiro, tirando-se, o mais que possível, o caráter ostentatório de ‘propaganda oficial’ aos trabalhos”.³³⁸

Desta forma, a presença de representantes brasileiros na Cidade Luz, ligados à UNESCO e aos seus desmembramentos, se tornou um dos principais elementos de divulgação de uma imagem brasileira. Como um exemplo de um investimento do tipo, à época da visita do Madrigal, o DCI financiava um programa de rádio, *Aquarelles du Brésil*, que apresentava, “através da música popular e folclórica, os diversos aspectos da paisagem do homem brasileiro”³³⁹ e que foi transmitido aos ouvintes da Radiodifusão Francesa entre 1957 e 1975.

³³⁶ RESENDE, 2013.

³³⁷ MONTARROYOS *apud* DUMONT; FLÉCHET, 2014, p. 208.

³³⁸ RIBEIRO *apud* DUMONT; FLÉCHET, 2014, p. 206.

³³⁹ DUMONT; FLÉCHET, 2014, p. 214.



Figura 13: Karabtchevsky rege apresentação na TV Francesa (Acervo Madrigal Renascentista)

De Paris os artistas seguiram para Bruxelas, na Bélgica, chegando no dia 27, onde estiveram apenas de passagem, pois estavam sendo aguardados na Holanda como convidados oficiais. Ao fazerem uma visita protocolar à Embaixada Brasileira, conheceram o deputado federal Carlos de Lima Cavalcanti, que se interessou pelo coro e organizou uma audição especial no *Salon de Beaux-Arts*, um dos principais centros culturais do país, construído entre 1922 e 1929 pelo arquiteto Victor Horta. Entre os ouvintes, estavam Marcel Cuvellier, presidente e fundador das *Jeunesses Musicales*, e mais alguns críticos locais que se impressionaram com o coro e o convidaram para se apresentar em um congresso de representantes das *Jeunesses Musicales* de todo o mundo, que se realizava naquela mesma época na capital belga.³⁴⁰

³⁴⁰ Criada em Bruxelas, na Bélgica, em 1945, com a missão de “capacitar os jovens a desenvolverem-se através da música além de todas as fronteiras”, a *Jeunesses Musicales International* (Juventudes Musicais Internacional - JMI) é a maior ONG de música jovem do mundo. Com uma vasta gama de atividades, a JMI estabeleceu quatro áreas prioritárias de atuação: jovens músicos; o público jovem; delegação de autoridade dos jovens (*empowerment*); e orquestras e conjuntos jovens. Atinge mais de 5 milhões de jovens entre 13-30 anos de idade por ano através de algo em torno de 36.000 atividades, que abrangem todos os estilos de música, e coordena as oportunidades de intercâmbio transfronteiriço em nível internacional. A JMI coloca a delegação de autoridade, com sua ênfase na inclusão e coesão social, em seu núcleo. Por mais de 60 anos, tem “feito a diferença através da música”, usando o poder da música como ponte entre as divisões sociais, geográficas, raciais e econômicas e criando uma plataforma para o diálogo intercultural. Adaptado do site do JMI em <http://www.jmi.net/>, extraído em 10/04/2014.

Sobre aquela apresentação, aplaudida ao extremo, Maria Amália Martins assim a descreve:

Eram 100 músicos de toda a Europa. De todo o mundo! O melhor pianista, o melhor cantor... Maravilhoso. E nós fomos convidados pra cantar pra eles. Pra mim foi a coisa mais impressionante que eu já vi, porque a gente estava chegando na Europa. Ninguém sabia qual recepção a gente ia ter. Foi assim uma coisa tão entusiástica... Eles fizeram a gente voltar, assim, umas 15 vezes ao palco. Exigiam que a gente cantasse... A gente ia cantar umas 4 ou 5 músicas. Eram umas 15 músicas que nós cantamos, se não foi mais, não é? E o pessoal, mas eles urravam. Eles não batiam palmas (imita o som) batia pé, batiam palma. Não deixavam a gente sair do palco. Foi uma coisa assim...³⁴¹

Na ocasião, conforme registros jornalísticos, Marcel Cuvellier teria dito: “Fiquei impressionado pela mestria e técnica de seu regente, que muitos corais europeus poderiam invejar. Sua *tournée* pela Europa trará a este conjunto os sucessos de que todos são merecedores.”³⁴²

De todos os países visitados, só na Holanda o Madrigal tivera um convite oficial já ao sair do Brasil, o que, conseqüentemente, fazia dos Países Baixos o único local onde uma agenda de apresentações foi cuidadosamente preparada. Os músicos chegaram a Amsterdã e cantaram na Embaixada do Brasil, na Universidade das Nações Unidas e em uma igreja presbiteriana, onde se congraçaram com corais holandeses. Em Haia, foram recebidos no Instituto Cultural Holanda-Portugal-Brasil pelo embaixador Joaquim Sousa Leão, Filho; depois, se apresentaram em Utrecht, onde foram acolhidos oficialmente pelo burgomestre da cidade (cargo político equivalente ao de prefeito) e realizaram um concerto na sede do Centro Cultural Holandês-Hispano-americano. Em carta ao *Diário de Minas*, Karabtchevsky, chama a atenção para a evolução da prática do canto coral naquele país, onde “cada lugarejo conta com quatro ou cinco corais”.³⁴³

A passagem pela Alemanha foi rápida, tendo o coro passado quatro horas em Frankfurt e um dia e meio em Freiburg, onde se apresentaram na *Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau* e na Rádio Freiburg. Quem os recebeu no território germânico foi o maestro Arthur Hartmann, diretor da referida Escola Superior de Música da Universidade de Freiburg e um dos incentivadores da excursão, um ano antes. Ao que parece, um problema no recebimento de correspondência por parte deste

³⁴¹ MARTINS, Maria Amélia. Entrevista com ex-cantoras realizada pelo autor em 02/03/2012.

³⁴² S/ autor. Em Belo Horizonte um dos melhores corais das Américas. *Revista Ave Maria*, São Paulo, ano LXIII, n.º. 6, p. 87-89, 19/11/1961.

³⁴³ KARABTCHEVSKY, Isaac. A temporada do “Madrigal Renascentista” na Europa – Bélgica e Holanda. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, mar. 1958. (ARMR, livro 3, p. 7)

atrapalhou uma boa parte da programação de concertos para o Madrigal. De qualquer forma, a passagem por Freiburg foi importante para que Isaac Karabtchevsky, Maria Lúcia Godoy e Amin Feres recebessem bolsas de estudo do governo alemão e estudassem na Escola de Música daquela cidade. Sobre uma apresentação no centro de ensino, Hartmann comentou:

O Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, Brasil, é um conjunto que se pode comparar aos melhores europeus pela sua harmonia, seu respeito ao espírito da obra e a sua alta classe artística.³⁴⁴

Karabtchevsky havia iniciado os contatos com a Escola de Freiburg no ano anterior, quando conheceu o maestro Hartmann, vindo a receber uma bolsa do governo alemão através da *Deutscher Akademischer Austauschdienst*.³⁴⁵ A escolha dessa instituição não se prendia somente ao conhecimento prévio com este professor em particular, mas também por ela ter sido a base de formação do mestre de Karabtchevsky: Hans-Joachim Koellreutter. Aqui nos parece oportuno observar como a trajetória do maestro brasileiro tende para uma reprodução do pensamento e da trajetória do mestre alemão. Tendo sido estimulado a seguir o caminho musical, a formação inicial do paulista o conduz ao campo da experiência coletiva, ponto fundamental do movimento *Música Viva*, direcionando sua linha de atuação para a performance, mais do que para a criação musical. Fundando o Madrigal Renascentista, participa dos principais movimentos de formação musical criados por Koellreutter nos anos 1950 – os já referidos Seminários Internacionais de Música da Bahia e Festival de Música de Teresópolis – onde terá contato com professores europeus, aprimorando sua capacitação. Ainda que Karabtchevsky faça apenas uma pequena menção, em seu livro, ao seu contato com o compositor alemão, nos parece óbvio que a escolha de Freiburg tenha sido senão franqueada, pelo menos facilitada ou influenciada pelo mesmo.

A temporada na Suíça começou em 7 de março. A experiência em Zurique, contudo, foi frustrante para o Madrigal, como narra Suzy Botelho, em carta escrita por ela ao *Diário de Minas*:

³⁴⁴ SILVEIRA, Ariosto. Cantando, mineiros transmitem arte ao mundo. *Revista Alterosa*, Belo Horizonte, nº. 318, p. 70, 15/11/1959.

³⁴⁵ O *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), mais conhecido pelo acrônimo DAAD, é a maior organização alemã no campo de intercâmbio acadêmico. Oferece uma grande quantidade de bolsas de estudos para alemães e estrangeiros para estudo, pesquisa e ensino dentro e fora da Alemanha. (Extraído de [http://pt.wikipedia.org/wiki/Deutscher Akademischer Austauschdienst](http://pt.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Akademischer_Austauschdienst). Acessado em 02/05/2015)

Bem, e agora estamos já nos despedindo de Zurich (*sic*). Aqui foi o único lugar onde nada fizemos, do ponto de vista artístico, por não termos conseguido estabelecer contatos a tempo. Procuramos o Cônsul daqui para sabermos se poderíamos fazer qualquer coisa, mas pela primeira vez durante nossa viagem à Europa, não somos bem recebidos por um diplomata. Não sei o nome dele ainda, mas vou saber. Mas foi bom que não tivéssemos compromissos, pois descansamos um pouco. Partiremos amanhã muito cedo para Milão.³⁴⁶

Como podemos observar pela inexpressiva passagem pela Suíça, a oficialidade dada ao Madrigal Renascentista permitia à diretora-geral do grupo considerar quase uma afronta o cônsul brasileiro não se entusiasmar pela presença do coro na cidade de Zurique. Essa oficialidade, como pretendemos mostrar, facultava ao Madrigal, inclusive, alterar planos prévios de viagem, se isso fosse do interesse de embaixadores brasileiros ou do Itamaraty. Ainda em Paris, dias antes, o Madrigal havia sido convidado para uma nova apresentação naquela cidade, dentro da programação de um congresso latino-americano que aconteceria na Sorbonne. A Embaixada se empenhou junto ao Itamaraty para que uma “verba extra” fosse enviada e o coro pudesse retornar à França após os compromissos nos demais países, mas isso não aconteceu em função da falta de tempo hábil para os trâmites burocráticos.³⁴⁷

Na Itália, cujo solo pisaram em 9 de março, os jovens músicos visitaram Milão, onde deram audições no Palácio dos Doges. Seguiram para Veneza, onde cantaram na Igreja de São Marcos, e daí para Florença, onde fizeram uma audição radiofônica. No dia 18 de março, quando de sua passagem por Roma, o Madrigal foi recebido em audiência pelo Papa Pio XII. Para ele, cantaram a *Ave Maria*, de Victoria, a qual, segundo Suzy Botelho, ele muito apreciou, tendo comentado: “Nunca poderia imaginar que em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, houvesse um coro de qualidade tão excepcional como o Madrigal Renascentista”.³⁴⁸

³⁴⁶ BOTELHO, Suzy C. O “Madrigal Renascentista” na Europa. (Carta publicada) *O Diário de Minas*, 12/03/1958. (ARMR, livro 1, p. 187)

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Idem.



Figura 14: Devidamente ornadas com véus, tradição nas audiências papais, as cantoras do Madrigal Renascentista com Pio XII – 1958. Da esquerda para a direita: Maria Auxiliadora Lima Martins, Maria Amália Martins, Terezinha Miglio, Rosa Alice Godoy, Norma Augusta Pinheiro Graça, Ana Maria Godoy, Maria Lúcia Godoy, Papa Pio XII, Hilda Soares Fonseca, Suzy Botelho, Maria Amélia Martins, Edith Hasseck, Waldemira Oliveira, Neide Lambert e Zinda de Oliveira Santos. (Acervo Madrigal Renascentista)



Figura 15: Mais circunspectos, os cantores do Madrigal Renascentista posam com Pio XII – 1958. Da esquerda para a direita: Francisco Magaldi, José Aurélio Vieira, Cláudio de Castro Ribeiro, Isaac Karabtchevsky, Laudelino Menezes, Papa Pio XII, Fábio Lúcio Martins, Amin Abdo Feres, Edival Trindade, Afrânio Lacerda, Gilberto Brandão, Ildeu Oliveira Santos, Wilson Bergo Duarte, Jonas Travassos. (Acervo Madrigal Renascentista)

O par de fotos fornece algumas informações interessantes. É possível que a divisão em grupos menores atenda somente à necessidade de demarcar com clareza quem esteve presente, mas a separação por gênero pode ter sido uma concessão ao rígido protocolo do Vaticano, que até hoje estabelece normas, como vetar o uso de determinadas cores (vermelho e branco, por exemplo, por seu significado litúrgico) e o aconselhamento de outras, de preferência escuras (preto, cinza, azul ou marrom).

Além do véu, prescrito pelo artigo 1720 do Código de Direito Canônico de 1917,³⁴⁹ (o qual foi revogado em 1983, pelo papa João Paulo II), as mulheres trajam um uniforme de viagem (o das apresentações, então, era vermelho) que obedece às recomendações: sem decotes ou adereços exagerados, escondem os ombros e os braços e inclui saias abaixo dos joelhos. A visita, apesar de oficial, com cunho principalmente político, não previa um concerto; de fato, os músicos executam apenas a *Ave Maria*, de Victoria. É visível ainda que muitas cantoras se mostram à vontade, sorridentes, embora a postura pelo menos da primeira fila seja um pouco forçada, reproduzindo o gesto do pontífice.

Já o bloco masculino, no qual se nota maior diversidade na pose e na coloração e no corte do traje, a despeito da homogeneidade do terno. Karabtchevsky posiciona-se perto do Papa, em primeiro plano, mas encara o fotógrafo, voltando-se para a direção oposta à do olhar de Pio XII, que se dirige a algo fora do quadro. O regente é um dos poucos a sorrir (salvo o jovem ao lado do pontífice) e um dos que se mostra mais relaxado, apesar da contenção geral dos movimentos, a qual ele compartilha com os seus cantores.

O conjunto das imagens coletivas do Madrigal Renascentista, nesse momento de nossa pesquisa, também já permite assinalar outro aspecto do empenho do coro de distinguir-se dos demais: o vestuário, diversificado, projetado para atender a diferentes públicos e circunstâncias, difere homens e mulheres, indo dos tons sóbrios ao vermelho vibrante.

Cantaram também, naquele mesmo dia, na Grande Sala Palestrina do Palácio Doria Pamphilj, sede da Embaixada do Brasil na Itália, em concerto patrocinado pelo então embaixador Adolpho Cardoso de Alencastro Guimarães. Figuravam entre os

³⁴⁹ “Can. 1270. Particulae consecratae, eo numero qui infirmorum et aliorum fidelium communioni satis esse possit, perpetuo conserventur in pyxide ex solida decentique matéria, eaque munda et suo operculo bene clausa, cooperta algo velo sérico et, quantum res feret, ornato.” Disp. em <http://www.jgray.org/codes/cic17lat.html>. Acesso em 29/04/2015.

convidados para esta apresentação “vários membros do corpo diplomático, altos funcionários do *Palazzo Chigi*,³⁵⁰ conhecidos críticos de arte e as personalidades mais evidentes da sociedade romana”.³⁵¹

De Roma, a maior parte dos músicos regressou para Lisboa, de onde embarcou em 21 de março para o Brasil. Permaneceram na Europa: Isaac Karabtchevsky, Maria Lúcia Godoy e Amin Abdo Feres, todos os três estudando como bolsistas no Conservatório de Freiburg, e Ana Maria Godoy, que acompanhou a irmã.

Defendemos que, ao fim da temporada europeia, uma nova modificação acontece na maneira de a imprensa brasileira enxergar o Madrigal Renascentista, pois a partir de então ele não seria mais apenas um coro que já havia feito sucesso em outros estados brasileiros, ou que tinha apoio do presidente da República, ou do Itamaraty, mas um conjunto de jovens belo-horizontinos que ousaram ampliar os seus horizontes pessoais no velho continente, levando até lá a arte realizada por eles próprios, com um repertório bem executado que poderia ser uma mescla de obras nacionais e internacionais. Sendo os seus membros capazes de se apresentar em importantes teatros, recebidos por embaixadores brasileiros e apresentados aos corpos diplomáticos europeus como destaques artísticos do seu país, o Madrigal Renascentista não retornará ao Brasil somente como um corpo coral que buscava uma projeção, mas como um verdadeiro representante das artes do país, amadurecido pela experiência de conquistar plateias de maneira inusitada e competente.

Consideramos importante enfatizar o apoio governamental dado ao Madrigal nessa viagem, o que, com certeza, foi fator determinante para o sucesso da excursão. À parte o fato de o coro já ter recebido apoio do governo português antes de se processar uma correspondência oficial do governo brasileiro ao embaixador em terras lusitanas, nos outros países a recepção por parte das embaixadas e embaixadores foi essencial para a realização de apresentações destacadas, em locais especiais: recuperando o que já foi mencionado, na Bélgica os artistas se apresentaram no encontro das *Jeunesses Musicales*; na Itália, em Roma, para o Papa; na França, para a Televisão Francesa, etc. Não é possível afirmar com segurança que eles não teriam essa acolhida caso não

³⁵⁰ Sede do governo italiano desde 1961. À época do referido concerto do Madrigal Renascentista, abrigava o Ministério das Relações Exteriores da Itália. (Informação extraída de http://www.governo.it/Presidenza/storia_chigi/. Acessado em 02/05/2005)

³⁵¹ COUTINHO, Edilberto. Madrigais e “Irene no Céu” fizeram subir conceito da música do Brasil na Europa. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19/03/1958. (ARMR, livro 1, p. 187)

tivessem o apoio oficial, mas acreditamos que, nessas circunstâncias, uma turnê bem-sucedida teria sido pouco viável.

Desde a chegada a Portugal, o Madrigal Renascentista foi recebido em caráter oficial, apresentando-se nas Embaixadas e sendo patrocinado nos concertos que aconteceram fora das residências oficiais pelos representantes diplomáticos brasileiros em cada país. A única exceção aconteceu na Suíça, onde o coro não foi bem recebido pelo Embaixador, como relata a presidente do coro, Suzy Botelho, em nota de jornal anteriormente citada, que afirma que lá os cantores “não fizeram nada, do ponto de vista artístico”. Parece-nos, portanto, improvável que o Madrigal Renascentista tivesse conseguido cantar nos locais onde se apresentou se não fosse pela chancela oficial que levou consigo para a Europa. Mesmo com sua qualidade técnica sendo consistentemente confirmada e reconhecida durante a excursão, antes da viagem, o Madrigal ainda era tão somente um coro recentemente montado e quase completamente desconhecido, que, incentivado por maestros que haviam estado no Brasil no ano anterior, pretendia realizar uma temporada de apresentações na Europa como uma forma de divulgar e aprimorar o seu trabalho. Uma maneira de isso acontecer seria tentando conhecer outros cantores e regentes. No entanto, tal propósito só se concretizou na Holanda, onde o Madrigal participou de uma reunião com outros coros. Por conseguinte, é lícito reconhecer que, sem o patrocínio do governo, a escalada do grupo ao sucesso teria sido muito mais lenta.

No âmbito do senso comum, no nosso tempo, quando viagens internacionais são tão corriqueiras e o estabelecimento de contatos com indivíduos ao redor do globo é potencializado por tantos recursos tecnológicos, talvez não seja possível precisar a dimensão do que, à época, significou esta ida de um coro brasileiro à Europa. No entanto, o conhecimento histórico pode evidenciar a natureza dessa aquisição. Instituições profissionais como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) só realizaram excursões internacionais anos mais tarde, na década de 1970. E como é possível observar por um comentário feito pelo professor Nicolau Firmino, quando da passagem do coro por Portugal, o Madrigal Renascentista não só o fez, mas teve o privilégio de desfazer a imagem preconcebida de que só existiam no Brasil grupos desqualificados e que abusavam de elementos folclóricos para chamar a atenção. No caso do Madrigal, tratava-se de uma turnê que salientava as virtudes musicais desenvolvidas por jovens brasileiros utilizando-se de um instrumento de tradição europeu, que era o coro.

Os cantores retornaram ao Brasil em abril, enquanto Isaac Karabtchevsky permaneceu na Europa, iniciando seus estudos na Escola de Música de Freiburg. A partir daquele momento, o Madrigal Renascentista teve que se adaptar às idas e vindas do regente, que seguiu estudando na Alemanha até 1962, e, posteriormente a essa data, deu início a sua carreira ascendente na música orquestral brasileira e internacional. Embora presente nos principais eventos do grupo vocal até 1971, o maestro ausenta-se, paulatinamente, por períodos que se ampliam ao longo dos anos. Sua manutenção no cargo se inviabiliza formalmente, quando ele se torna o regente titular da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), no Rio de Janeiro, em 1970. Durante cada uma dessas ausências, ou o coro suspendia temporariamente o seu funcionamento, ou era regido por maestros e professores de Belo Horizonte, ou de outros estados e países.

Foram várias exposições até uma nova viagem a Salvador, naquele mesmo ano, onde o Madrigal Renascentista se apresentou como destaque no V Seminário Internacional de Música (Festival de Música do Século XX e Festival Johannes Brahms), promovido pela Universidade da Bahia. O concerto ocorreu no dia 14 de julho, no Salão da Reitoria, sob a regência de Carlos Eduardo Prates.³⁵² Todos os cantores receberam bolsas de estudos para participar integralmente do Seminário.³⁵³

³⁵² Carlos Eduardo Prates nasceu em Belo Horizonte, em 9 de setembro de 1934, onde também faleceu em 28 de outubro de 2013. Pertenceu à geração de músicos formados por Hans-Joachim Koellreutter, tendo em sua juventude estudado piano, violoncelo e canto. Na Europa, estudou com maestros como Herbert von Karajan (1908-1989), Karl Ueter (1900-1985) e Franco Ferrara (1911-1985). No Brasil, foi regente titular da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, do Coral da Rádio MEC, membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e colaborador do Projeto Minerva Cultural, da Orquestra Sinfônica Brasileira, além de ter sido diretor artístico do Centro de Produção Lírica do Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

³⁵³ S/ autor. Madrigal Renascentista obtém sucesso na Bahia. *O Diário*, 20/07/1958. (ARMR, livro 3, p. 7)



Figura 16: Maestro Carlos Eduardo Prates, Terezinha Miglio, Maria Lúcia Godoy e Edith Hasseck no Seminário Internacional de Música da Bahia, em 1958. (Acervo Madrigal Renascentista)

Carlos Eduardo Prates foi um dos principais fundadores do Madrigal Renascentista e esteve à frente do coro no segundo semestre de 1958 e no início de 1959, quando dividiu a batuta com os maestros Sergio Magnani e Carlos Alberto Pinto Fonseca. Diferentemente de Karabtchevsky, Prates, naquele momento, buscava sua afirmação como regente, o que o levou a assumir o Madrigal em um momento importante da trajetória do conjunto, já que ele se apresentaria em julho em um evento já célebre, os Seminários Internacionais de Música de Salvador. À parte as considerações jornalísticas da época, que afirmavam que Prates teve “oportunidade de reafirmar suas magníficas qualidades para a regência, recebendo elogiosas referências dos diversos professores presentes e da crítica especializada”,³⁵⁴ cabe destacar que, naquele momento, a imprensa já via o Madrigal Renascentista como o protagonista, o instrumento principal, que, para além da capacidade de um maestro, se definia como um conjunto de referência, capaz de dar sequência à própria trajetória, independentemente de quem estivesse à sua frente, ainda que igualmente habilitado a não se deixar distrair, justamente, por eventuais falhas técnicas de quem quer que o conduzisse. Além disso, cumpre chamar a atenção para o fato de que uma significativa quantidade de regentes brasileiros se formava naquela época, alguns deles inclusive buscando um

³⁵⁴ Idem.

aprimoramento na Europa, o que comprovava, de uma vez por todas, a importância de haver profissionais qualificados para a condução não só dos instrumentos corais, mas também orquestrais.³⁵⁵

Ao longo de sua carreira, o maestro Prates se manteve ligado ao repertório vocal, sendo um conceituado regente operístico e de música sinfônico-coral, além de conduzir repertórios exclusivamente sinfônicos. Sua atuação como regente de coro, por outro lado, aconteceu muito pontualmente, e com destaque, quando de sua participação à frente do Madrigal. Não conjecturamos se o conjunto sofreria uma paralisação caso o jovem músico não assumisse sua direção, pois, como já dissemos, o grupo contava com alternativas, uma vez que tanto Magnani quanto Pinto Fonseca participaram de apresentações do Madrigal durante o período em que Karabtchevsky esteve na Alemanha.

Baseando-nos em conversas com ex-cantores, podemos sustentar que Karabtchevsky só comunicou aos cantores a intenção de permanecer na Europa pouco antes da viagem, o que criou uma incerteza com relação à continuidade do Madrigal Renascentista. Naquele momento, Prates não só abraça a responsabilidade da condução do coro, mas também mantém a qualidade de suas apresentações, que poderia ser ameaçada pela apreensão com a probabilidade de Karabtchevsky não retornar para conduzir o Madrigal. O próprio paulista explicita, em sua autobiografia, que o chamado para a condução de orquestras se fez mais forte naquele momento, e que ele passou a reger o Madrigal em seus momentos de férias, tanto que, em 1962, embora se esperasse o seu retorno a Belo Horizonte, ele se dirigiu ao Rio de Janeiro e assumiu trabalhos com orquestras de lá, ao invés de buscar uma maior ampliação de seu trabalho com o Madrigal. Assim ele se pronuncia sobre sua relação com o Madrigal e orquestras

Acredito que, se eu não tivesse talento para outras formas de regência, teria permanecido até hoje como regente de coro, trabalhando com o Madrigal Renascentista. Mas eu sentia que o apelo da orquestra era maior. (...) Alguns outros regentes teriam se sentido perfeitamente satisfeitos em ter fundado o melhor coral do Brasil. Mas não foi o meu caso. Eu era um insatisfeito. Eu sentia que havia esgotado plena e completamente os recursos como regente de coral. Eu me sentia incompleto na parte sinfônica.³⁵⁶

³⁵⁵ Citando alguns dos maestros surgidos nos anos 1950: Isaac Karabtchevsky, Júlio Medaglia, Carlos Eduardo Prates, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Benito Juarez, Walter Lourenção e Samuel Kerr, entre outros. Com exceção de Juarez, todos os outros regeram o Madrigal Renascentista.

³⁵⁶ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 35-36.

É claro que essa informação se torna trivial hoje, depois de vários anos de atividade do maestro. O fato é que ele ainda regeu o coro por muito tempo, até 1971, adaptando-se a diversas situações e integrando-o, inclusive, às programações da OSB, no Rio de Janeiro. No ano de 1963, houve também, por iniciativa de Karabtchevsky, uma tentativa de montagem de uma Orquestra do Madrigal Renascentista, o que poderia ter mudado planos do maestro caso tivesse sido efetivada, mas não aconteceu por falta de patrocínio.

No início de 1959, Karabtchevsky reassume o seu papel como regente do Madrigal, a partir de agora com o título de “regente titular”, transferindo a todos os demais que passaram pelo coro até 1971 o estatuto de convidados, ou substitutos. Não há dúvidas de que a relação do coro com o maestro principal era complementar, pois a coordenação de ideias, que se refletia em repertórios, era a marca do conjunto. Também nas relações do Madrigal com o governo, algo era patente: o grupo só se apresentava oficialmente se fosse com Isaac Karabtchevsky. Uma única exceção aconteceu em um concerto para o presidente do México Adolfo López Mateos, em 1960, quando Carlos Alberto Pinto Fonseca regeu. Podemos inferir que, apesar da qualidade do coro e de sua afinidade com o maestro, a complementaridade era exigida e de certa forma imposta, pois, em 1960, o presidente Juscelino fez questão da presença de Isaac quando da visita do presidente norte-americano Dwight Eisenhower ao Brasil, como veremos adiante. De qualquer forma, o exercício, à frente do coro, do maestro Prates, justamente em um *interregno* da participação de Karabtchevsky, foi bastante competente e não representou deslustre nem diminuição do grupo.

A fim de dirigir os espetáculos no ano de 1959, a direção do Madrigal Renascentista pagou as despesas da viagem de retorno da Alemanha do maestro titular, que, no princípio de março – chegou no dia 3 – deveria começar os ensaios para a temporada do coro naquele ano.³⁵⁷ De acordo com os jornais da capital mineira, Karabtchevsky foi recebido com pompa pelos cantores, que foram aguardá-lo na rodoviária. Os artistas logo se apresentaram para o público belo-horizontino na Secretaria de Saúde e Assistência, exatamente um mês depois, em concerto conjunto

³⁵⁷ S/ autor. Regente do Madrigal chega hoje. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 03/03/1959. (ARMR, livro 1, p. 75)

com o coro da Sociedade Coral de Belo Horizonte, promovido pela Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos e repetido em 5 de abril no Teatro Francisco Nunes.³⁵⁸

Aqui se apresenta o início da configuração de Isaac Karabtchevsky como um símbolo extremamente importante no cenário da cidade. Apesar de ainda jovem, o paulista envergou as características de uma figura indispensável à representação musical de Belo Horizonte, tanto no ambiente interno quanto externo. Sua posição como um músico que rapidamente transpôs os limites da cidade e do país era muito valorizada, pois, ao se tornar um estudante de música num país europeu, o que naquela época significava um futuro mais abalizado,³⁵⁹ ele abria a perspectiva de reconhecimento da capacidade de produção de um trabalho de qualidade realizado pela comunidade através de um indivíduo. Note-se que, nas reportagens e na cobertura jornalística, apesar de não ser mineiro, Karabtchevsky é tido como pertencente a essa comunidade. O fato de ser recebido apoteoticamente, além da distinção de logo realizar um concerto com três das principais instituições musicais de Belo Horizonte, já demonstra a elevada conceituação alcançada pelo jovem maestro na capital mineira.

Neste mesmo mês de abril, o Madrigal Renascentista e o maestro foram levados a Brasília, cidade que depois os receberia oficialmente por várias vezes, cantando para presidentes, chefes de estado, deputados. O coro ainda participaria ativamente na formação artística da nova capital, seja na sua inauguração, seja nos Festivais de Arte que lá aconteceram nos primeiros anos. Ali o Madrigal Renascentista realizaria dois concertos de gala no Palácio da Alvorada, atendendo a mais um convite do presidente Juscelino Kubitschek. Os contatos foram feitos pelo engenheiro Pery Rocha França,³⁶⁰ chefe do Departamento de Obras de Brasília, antigo presidente da Sociedade Coral de Belo Horizonte e incentivador do Madrigal Renascentista.

³⁵⁸ Programa: 1 – Purcell: Suíte de “Sonho de Uma Noite de Verão”; a) *Air*; b) Prelúdio; c) *Gigue*; d) Dança dos Homens Verdes; e) Dança dos Macacos; f) *Rondeaux*. / 2 – Bach – Cantata n. 105 – “*Herr, gehe nicht ins Gericht*” (“Senhor, não nos submeta ao Julgamento”). Solistas: meio-soprano Maria Lúcia Godoy, tenor Mauro Godoy e baixo Amin Abdo Feres. / 3 – Mozart – Sinfonia n. 40 em sol menor, K. 550.

³⁵⁹ As escolas de música no Brasil ainda se constituíam como conservatórios responsáveis pela boa formação de instrumentistas, os quais só se tornariam concertistas se tivessem a capacidade de ir para o exterior.

³⁶⁰ De acordo com Teresa Castro (CASTRO, 2012), Pery Rocha França nasceu em Belo Horizonte, em 1910. Além de colaborar com a criação da SCSBH, da CAMG e da SCBH, idealizou e organizou a Universidade Mineira de Arte (1954) e, como presidente da Sociedade Coral, implantou as Temporadas Líricas oficiais. Como cantor esteve em diversas óperas encenadas na cidade e chegou a ganhar, em 1958, o prêmio “Orfeu” como baixo da Temporada Lírica. Faleceu em 2000.

Uma vez aceito o convite, um avião da Força Aérea Brasileira (FAB) foi posto à disposição para levar o coro pela primeira vez a Brasília. Seus coristas apresentaram-se para o Duque e a Duquesa de Luxemburgo, os quais convidaram o Madrigal Renascentista a retornarem à Europa e a visitarem seu país. Também cantaram na fazenda de Israel Pinheiro, presidente da NOVACAP,³⁶¹ na Rádio Nacional e na missa comemorativa de 21 de abril.³⁶² Esse foi o início de uma série de importantes apresentações oficiais do coro, que transferiu o eixo de sua participação junto ao governo brasileiro do Rio de Janeiro para Brasília.

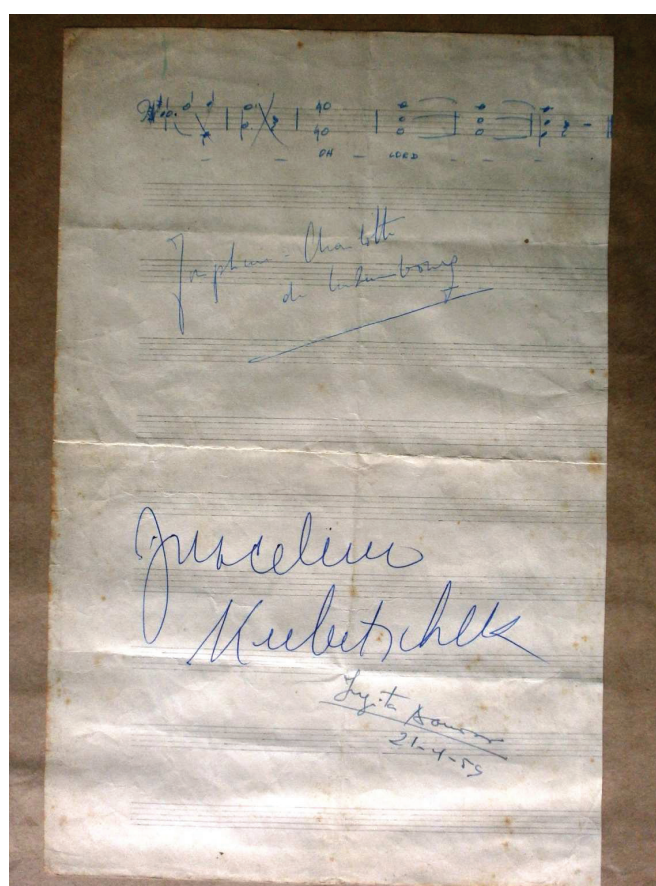


Figura 17: Registro de assinaturas do Duque de Luxemburgo e de JK – 1959 (Acervo Madrigal Renascentista)

Entre essa apresentação e uma sequência de excursões: ao Rio de Janeiro, em maio; São Paulo, em junho;³⁶³ e ao sul do Brasil, Argentina e Chile, em julho e agosto;

³⁶¹ Nome da empresa estatal criada para administrar a construção de Brasília.

³⁶² S/ autor. Mineiros conquistaram Brasília com a voz. *O Diário*, Belo Horizonte, 26/04/1959. (ARMR, livro 1, p. 80)

³⁶³ Idem.

os cantores realizaram o concerto de início de temporada da Cultura Artística de Minas Gerais, que aconteceu no dia 12, no Cine Metrópole. Segundo cr nica publicada no *Diário da Tarde*, “o cinema ficou lotado para esta apresenta o, tendo o Madrigal que bisar mais de um número, o que   incomum em apresenta es artísticas em Belo Horizonte”.³⁶⁴ Sem d vidas, a excursão realizada   Europa, no ano anterior, já fizera do Madrigal um produto de concerto concorrido. No entanto, a plateia não estava de todo acostumada a uma apresenta o coral, pois um jornal cita a indiscri o de algumas pessoas que deram gargalhadas entre uma música e outra.³⁶⁵

Nesse momento, podemos pensar na posi o simbólica assumida pelo coro e na sua representa o dentro da sociedade belo-horizontina, pois visualizar um grupo musical da cidade como um sucesso internacional fazendo com que, de maneira “bairrista”, a imprensa e uma parte do público passassem a considerar um concerto do Madrigal como um acontecimento social, sendo o comparecimento às apresenta es um sinal visível de sensibilidade, uma ostenta o de refinamento e de luxo, ao ponto em que seria de bom-tom tomar parte no evento, mesmo que o ouvinte não compreendesse bem o diferencial da interpreta o ou que não lhe fosse possível mensurar profundamente a competência do coro. Por consequência, além de um conjunto exclusivo de concertos, o Madrigal Renascentista passará a ser um instrumento musical requerido nas mais diversas cerimônias, um item visto como imprescindível nos acontecimentos sociais da alta sociedade, como   possível observar no capítulo da História em Quadrinhos abaixo:

³⁶⁴ MARINA, Anna. Gargalhadas não foram bem; bem mesmo foi o Madrigal Renascentista. *Diário da Tarde*, 15/05/59. (ARMR, livro 1, p. 82)

³⁶⁵ Idem.



Figura 18: Gurilândia – Suplemento infantil (Acervo Madrigal Renascentista)³⁶⁶

³⁶⁶ S/ autor. Godofredo em Os amores do rei. *Estado de Minas*, 1962. Caderno GURILÂNDIA (ARMR, livro 4, p. 23)

O Gurilândia é um suplemento infantil do jornal *Estado de Minas*, criado em 1948 visando a um mercado consumidor destinado às crianças, que alcançou uma popularidade entre o público mineiro testemunhada por sua longevidade, visto que ainda hoje é produzido. A peça é sem dúvida um excelente material; não podendo esgotá-la, apresentamos alguns comentários.

Em 12 de julho de 1962, a filha do ex-presidente Juscelino Kubitschek, Maria Estela, casou-se, sendo o Madrigal Renascentista convidado para cantar na cerimônia no Rio de Janeiro. Nessa ocasião o grupo atuou, pela primeira vez, com a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Foi um acontecimento social dos mais concorridos, ao qual aproximadamente 6 mil pessoas compareceram, em cerimônia realizada na Candelária. Repetidas vezes o Madrigal Renascentista teve que cantar o *Hallelujah*, de Haendel, para que se completasse um cortejo de entrada que durou quase 16 minutos. Além desta peça, cantaram o *Adoramus* de Rosselli e o *Exultate Deo*, de Alessandro Scarlatti. Maria Lúcia Godoy interpretou a *Ave Maria* de Marietta Neto. Vale recuperar o que o modernista Guilherme de Almeida,³⁶⁷ sob a assinatura “G. de A.” falou a respeito em crônica:

Se já não soubéssemos da sensibilidade e do bom gosto de Maria Estela Kubitschek, teríamos então, tomado conhecimento de mais essas suas qualidades, quando escolheu o Madrigal Renascentista, para perfazer a parte musical, da cerimônia do seu casamento com o jovem engenheiro Rodrigo Pádua Lopes.

O excelente conjunto Coral, de Belo Horizonte, que viajando pelo mundo inteiro, já mereceu os mais consagrados elogios de críticas e plateias diferentes, executou com rara maestria, lindas melodias; bem escolhidos trechos da música sacra, emprestando assim, ainda, maior e constante unção religiosa ao ato.³⁶⁸

Em recortes da época, vários dos colunistas sociais citam a presença do Madrigal em determinados enlaces como um ponto de destaque do evento.

³⁶⁷ Permitimo-nos supor tratar-se do poeta, tradutor, crítico e jornalista campinense graças a artigo de Maria Thereza Cavalheiro intitulado “Guilherme de Almeida: O poeta de São Paulo” e publicado no Jornal Diário Oficial Leitura, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em 1989: “A convite do Poeta Amadeu Amaral, Guilherme de Almeida ingressou no O Estado de S. Paulo em 1916; na volta do Rio retornou a esse jornal (1926). Aí, assinou-se ‘G’ como crítico de cinema, com a coluna ‘Cinematógrafo’; ‘Guy’, na coluna ‘Sociedade’. Assinou-se ainda ‘G. de A.’ e ‘G.A’. Como ‘Urbano’, assinou a seção ‘Pela Cidade’, no Diário Nacional (1927). Deixou O Estado de S. Paulo e passou a diretor da Folha da Manhã e da Folha da Noite (1947/57), onde escreveu ‘Ontem, Hoje, Amanhã’ (crônicas). Fundou o Jornal de São Paulo (1945), do qual depois se afastou (1947). Aí publicou ‘Folhinha’ (crônicas). Retornou a O Estado de S. Paulo (1957). Na Rádio Cruzeiro do Sul realizou dois programas semanais: ‘Momentos de Poesia’ e ‘Preview da Semana’, este de crítica de cinema.” (CAVALHEIRO, 2015) Disp. em http://literalmeida.blogspot.com.br/2009_07_01_archive.html. Acesso em 29 de abril de 2015.

³⁶⁸ *O Jornal*, 13/07/1962, ARMR.

A abordagem do autor da história em quadrinhos (o qual não conseguimos identificar), embora tenha o intuito de enaltecer o coro, mostra-se um pouco provinciana, na medida em que equipara o grupo à decoração da igreja, ao cerimonial e ao alojamento dos convidados. A opção do quadrinista evoca o famoso “fundo musical”, que compõe a cena, mas ao qual ninguém dá atenção, e evidencia que, por mais que houvesse pretensão de vanguarda, a imprensa no Estado conhecia seu público e reforçava os valores estabelecidos: a tradicional família mineira, a celebração do matrimônio na Igreja, o elogio da obediência ao poder constituído, numa defesa da “alegria” pelas conquistas dos “soberanos” por parte do “povo”, visto como súdito em pleno regime democrático. A escolha da monarquia e da realeza como características dos personagens que vão se casar tem um componente de fantasia, identificado ao discurso dos contos de fada e das fábulas, mas também carrega significados, para o leitor médio, de nobreza e sofisticação. Não dispondo dos outros capítulos, é difícil determinar o sentido da narrativa em profundidade, mas é óbvio que o texto prevê um público infantil e um adulto, capaz de captar alusões mais sutis e que demandam maior conhecimento de mundo.

É lícito pensar que os animais antropomorficamente retratados correspondem a algum código: a imprensa tem apenas ursos e um enigmático ser humano em meio ao cenário; já o apresentador televisivo é um papagaio. Os nomes usados jogam com instituições e pessoas reais, como é o caso de “Wilson Monge”, uma brincadeira com o colunista social Wilson Frade. “Lavourinha” foge ao cenário de selva e floresta, inserindo-se na esfera de ação humana: é uma referência ao Banco da Lavoura de Minas Gerais, anunciante do jornal. Por fim, a expressão “telefone vermelho”, consagrada nos anos 1960 no contexto da Guerra Fria, também poderia indicar que a comunicação com o Madrigal Renascentista era direta e estratégica.

Retomando nossa discussão, o auditório da Secretaria de Saúde e Assistência de Minas Gerais era um importante local de apresentações dos anos de 1950 ao início da década de 1980, principalmente quando havia a necessidade de comportar um grande público. Localizava-se no quarteirão entre a rua Curitiba e a avenida Augusto de Lima, no prédio onde hoje existe o Minascentro³⁶⁹, na capital do estado. O palco era utilizado

³⁶⁹ O Minascentro funciona em uma imponente construção, em estilo neoclássico, projetado em 1926 pelos arquitetos Francisco Couchet e Arquimedes Memória. Originalmente abrigou a Escola de Aperfeiçoamento da pedagoga Helena Antipoff e, de 1948 a 1982, a Secretaria de Estado da Saúde. É o mais tradicional endereço de eventos de Belo Horizonte, criado em 1981 para sediar o encontro das artes,

em grandes concertos pelas principais entidades musicais da cidade em ocasiões especiais, mas sua utilidade voltava-se prioritariamente para eventos da própria Secretaria. Segundo afirmou Maria Amália Martins, em entrevista, a acústica para a realização de concertos era muito ruim, mas o auditório não podia ser preterido já que a sua capacidade atingia aproximadamente 3 mil pessoas. Normalmente, o Madrigal utilizava aquele auditório em concertos nos quais a venda de ingressos para arrecadação visando a excursões era de suma importância; anos mais tarde, na década de 1960, o coro valeu-se da mesma casa quando seus concertos passaram a ser disputados como alguns dos principais acontecimentos musicais do ano.

Diante disso, não se pode negar: o Madrigal Renascentista foi um formador de público, em vários sentidos. Em primeiro lugar, como divulgador da música coral como um todo, sem precisarmos o estilo musical, pois não havia o hábito de assistir a corais como instrumentos únicos de concerto. Lembremos que até o advento do coral, a relação de Belo Horizonte com a música coral se fazia: em ambientes sacros, quando o coro era um complemento da liturgia através do repertório sacro; em manifestações cívicas, nas quais os orfeões se juntavam para entoar cantos patrióticos em uníssono ou a mais de uma voz; nas escolas de música, onde a disciplina canto coral ensinava a cantar em conjunto, mas sem maiores pretensões de qualidade na performance; e nas aglomerações em que se realizava alguma obra do repertório sinfônico-coral, quando cantores se organizavam para compor um grande coro.

Ao se estabelecer como um conjunto organizado e dono de um repertório elaborado e que determinava a qualidade específica do coro, o Madrigal Renascentista se tornou um modelo musical a ser seguido, além de se estabelecer como um símbolo social apreciado e incentivado como referencial para a boa formação musical da juventude. Na sua rápida ascensão no cenário municipal, estadual e federal, os concertos do Madrigal, por onde quer que passasse, eram vistos como acontecimentos de extrema importância, que eram assistidos por grande número de pessoas. É claro que, para além da experiência social, o modelo de repertório estabelecido pelo coro foi copiado por vários outros conjuntos que surgiram posteriormente.

cultura, indústria, comércio, ciência e turismo. Em seus mais de 33 mil metros quadrados, o Minascentro pode receber até 3 grandes eventos simultâneos, já que seu antigo auditório, que tinha capacidade para até 3 mil pessoas, foi dividido em outros três menores. (Extraído de: <http://www.prominasmg.com.br/pt-br/minascentro/47/>. Acessado em 03/02/2015)

O Madrigal Renascentista realizou uma nova excursão internacional em 1959. Diferentemente da turnê europeia, desta vez, os objetivos do governo brasileiro, nos quais o coro foi estrategicamente inserido, eram mais claros e, no nosso entendimento, estavam diretamente relacionados ao interesse do Brasil de se afirmar junto aos países sul-americanos dentro do contexto do movimento político vislumbrado e levado a cabo por Juscelino Kubitschek conhecido como Operação Pan-Americana (OPA). Aspirando a divulgar a imagem brasileira e a do seu presidente, e baseado no sucesso alcançado um ano antes pelo coro, o Itamaraty envia o Madrigal em uma missão artística que se assemelha à de 1958, a não ser pela circunstância de que, de maneira mais específica, visa a atrair às embaixadas a imprensa de dois países em especial, numa empreitada de civilidade e avanço artístico. Mas, antes de falarmos sobre a excursão propriamente dita, é necessário fornecer uma visão sucinta do que pretendia o governo brasileiro ao se aproximar da Argentina e do Chile.

A Operação Pan-Americana

No início do seu governo, JK deu mostras de que pretendia manter o Brasil alinhado à política norte-americana. No entanto, segundo Moura,

O que emerge do período 1956-61 é a imagem de uma política externa matizada, complexa, cheia de ambiguidades, fragilidades, descompassos e contradições, mas que, por isso mesmo, já indicava uma necessidade e um desejo de mudança em relação ao modelo proposto pelos EUA em 1945, e amplamente vigente nos anos do pós-guerra.³⁷⁰

De forma resumida, os contextos externos nos quais se situava o governo JK seriam os seguintes: a) no plano internacional, ocorriam as primeiras fissuras nos blocos comandados pelas superpotências ocidentais, EUA e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), com um movimento vigoroso de independência política reclamado por um número crescente de nações do mundo subdesenvolvido, especialmente as ex-colônias europeias. O alinhamento às grandes potências deixava de ser uma regra absoluta da política internacional; b) no plano regional, da América Latina, um rígido domínio político e a imposição de uma visão de segurança hemisférica por parte dos

³⁷⁰ MOURA, 2002, p. 40.

EUA começavam a chocar-se com uma crescente consciência latino-americana de interesses próprios, e contrários aos norte-americanos.³⁷¹

Na sua política de desenvolvimento, o governo brasileiro, ao longo de toda a década de 1950, tentou atrair o capital norte-americano, mas o governo dos Estados Unidos se manteve alheio a investimentos em programas desenvolvimentistas na América Latina. Foi para quebrar a indiferença norte-americana nesse particular que JK lançou, em maio de 1958, uma vasta ação político-diplomática denominada como Operação Pan-Americana,³⁷² que foi deflagrada após a desastrosa visita do vice-presidente americano Richard Nixon a Caracas, que demonstrava uma rejeição à política hemisférica de Washington.³⁷³ Esta foi a iniciativa de maior repercussão internacional do governo Kubitschek e representou um primeiro esforço significativo de mobilização dos países latino-americanos com o objetivo de, num quadro internacional bipolar, desenvolver uma relação com os Estados Unidos que os comprometesse com uma política de desenvolvimento regional.³⁷⁴

Pensada como iniciativa político-diplomática de largo fôlego, a OPA tinha um tríplice objetivo: combater o subdesenvolvimento econômico; assegurar as boas relações com a superpotência americana, que deveria ser, em última análise, a fonte de recursos para esse ambicioso projeto; e colocar o Brasil numa posição de liderança no continente latino-americano, ainda que o presidente Kubitschek afirmasse justamente o contrário em discurso pronunciado em 20 de junho de 1958:

Quanto à Operação Pan-Americana em vista, desejo ressaltar o que já foi por todos compreendido: o Brasil pretende apenas colaborar, na medida de suas forças, para um entendimento geral e efetivo entre os países irmãos do continente. Nada pleiteia para si, isoladamente, nem haverá, nas gestões específicas da operação iniciada, cabimento para conversações bilaterais. Não há, nesta comunidade de nações livres, pretensão a liderança, que logre resultados fecundos e duradouros.³⁷⁵

³⁷¹ MOURA, 2002, p. 48.

³⁷² MOURA, 2002, p. 51.

³⁷³ O vice-presidente americano, em missão de relações públicas ao hemisfério sul, foi insultado no Peru e atacado na Venezuela por uma multidão furiosa. Para protegê-lo, os EUA mobilizaram tropas para um possível desembarque e resgate de Nixon, o que provocou uma onda de protestos políticos em todo o continente. (MOURA, 2002)

³⁷⁴ CENTRO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DIPLOMÁTICA, 2007, p. 205.

³⁷⁵ CENTRO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DIPLOMÁTICA, 2007, p. 215. Discurso do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira sobre a situação interamericana.

Ao que tudo indica, a iniciativa surgiu do próprio Palácio do Catete, sede do governo federal, longe dos gabinetes de planejamento do Itamaraty.³⁷⁶ No entanto, a significativa condução operacional coube ao intelectual e empresário Augusto Frederico Schmidt, amigo e conselheiro do presidente Kubitschek, pois o poeta carioca responsável pela divisa de Juscelino se fez assessorar por diplomatas de carreira, o que alcançou que os processos decisórios não escapassem totalmente à esfera de influência do MRE.³⁷⁷

O governo brasileiro insistia na tese de que o verdadeiro pan-americanismo seria feito de atos de solidariedade concreta, com vistas à luta contra o subdesenvolvimento. Ao mesmo tempo, JK acentuava a natureza multilateral da iniciativa, assim como a necessidade de se dar um tratamento político aos problemas econômicos e assegurar um novo papel para a América Latina no sistema interamericano.³⁷⁸ Ao contrário do pensamento norte-americano, que entendia que a segurança seria a melhor política de investimento nos países do sul, o Brasil argumentava que o subdesenvolvimento econômico proporcionava margens para os problemas políticos existentes nas relações com os EUA. O plano preconizava a luta conjunta contra o subdesenvolvimento a partir de diagnósticos e corretivos elaborados por cada país.

Pode-se detectar claramente a ênfase da Operação Pan-Americana em três aspectos básicos: 1º.) dar ao Brasil uma postura mais atuante e autônoma na política internacional; 2º) combater o subdesenvolvimento econômico da América Latina, visto como o principal problema do continente, inclusive em termos de segurança; 3º) apresentar-se como uma iniciativa de caráter e objetivos multilaterais.³⁷⁹ Por outro lado, o aspecto multilateral da OPA evidenciava, desde logo, que o governo norte-americano não era o único interlocutor da proposta brasileira. Simultaneamente às gestões junto aos EUA, desenvolveu-se todo um trabalho de contatos políticos e diplomáticos com os países latino-americanos, tanto no nível de chancelarias como através da troca de mensagens presidenciais, buscando-se assegurar apoio para a Operação.³⁸⁰ Além disso, neste esforço de aproximação política com a América Latina, houve uma estratégia deliberada de atrair a colaboração dos países de maior peso no continente, particularmente a Argentina.

³⁷⁶ MOURA, 2002, p. 52.

³⁷⁷ CENTRO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DIPLOMÁTICA, 2007, p. 206.

³⁷⁸ MOURA, 2002, p. 52.

³⁷⁹ SILVA, 1992, p. 18-19.

³⁸⁰ SILVA, 1992, p. 19.

Objetivando uma maior independência dos estados americanos, com relação aos EUA, o Brasil conseguiu estruturar a criação do chamado Comitê dos 21, cujo nome oficial era Comissão Especial do Conselho da Organização dos Estados Americanos Encarregada de Formular Novos Meios de Cooperação Econômica, no qual todas as repúblicas americanas estariam representadas. Sua primeira reunião aconteceu em novembro de 1958, em Washington, onde foram “traçadas as linhas de ação fundamentais em torno das quais se deveria orientar a cooperação hemisférica” e a criação do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), no ano de 1959, tendo o Brasil o papel de condução, já que era um dos maiores acionistas latino-americanos da instituição. De 28 de abril a 8 de maio de 1959, foi realizada uma reunião da Comissão dos 21 em Buenos Aires na qual foi estabelecida a continuidade da OPA,³⁸¹ tendo assumido uma posição de liderança junto aos demais países participante da Comissão dos 21, o Brasil se empenhou em firmar uma relação próxima com os outros dois maiores investidores do BID: Argentina e Chile.³⁸²

Em 1959, o Madrigal realizaria sua segunda grande excursão internacional, a qual começaria em estados brasileiros e se estenderia até terras argentinas e chilenas. Essa excursão foi importante para a continuidade do coro e para a projeção do maestro Karabtchevsky, pois naquele momento o Madrigal Renascentista se afirmava como um grupo extremamente importante para a divulgação da música do Brasil, e também do estado de Minas Gerais. Prova disso é o acompanhamento dado ao coro, durante essa jornada, por um repórter do *Diário da Tarde*, Ariosto Silveira, que narrou, posteriormente, em artigos, que ocuparam as primeiras páginas do jornal, os concertos, roteiros e peripécias vividas pelo Madrigal Renascentista ao longo da excursão. Durante mais de uma semana a história da viagem foi contada, com detalhes.

Realmente, para quem não pode ver a caminhada do Madrigal Renascentista torna-se difícil acreditar em tanto sucesso e em tamanhas demonstrações de carinho, de brasileiros e de estrangeiros. No entanto, se existia ainda alguma incerteza quanto à receptividade das apresentações do coral mineiro fora do Estado e do Brasil, já não tememos incorrer em risco ao afirmar que ao Madrigal Renascentista está destinada a missão de marcar uma etapa na história dos madrigais do mundo.³⁸³

³⁸¹ SILVA, 1992, p. 33.

³⁸² SILVA, 1992, p. 30.

³⁸³ SILVEIRA, Ariosto. Na rota do coral mineiro (I). *O Diário*, Belo Horizonte, 13/08/59. (ARMR, livro 3, p. 8)

Guardadas as devidas proporções, podemos comparar o papel exercido pelo jornalista mineiro àquele normalmente exercido pelos correspondentes de guerra e diplomáticos ao acompanhar as ações militares ou atividades de comissões diplomáticas em outros países. No caso da excursão do Madrigal, narrar o dia a dia do coro era visto como algo de interesse primordial pelo jornal belo-horizontino, o que pressupõe um apelo desse tipo de informação junto ao público leitor e investimento significativo do veículo, que destaca um membro de sua equipe para uma tarefa exclusiva, em que o jornalista fica à disposição. O testemunho do repórter somente corrobora nossas impressões sobre o quão surpreendente para todos, a despeito do êxito já alcançado em terras brasileiras, foi o sucesso do coro fora do Brasil. O mesmo repórter acompanhará o Madrigal em uma turnê posterior aos Estados Unidos, em 1965.

A excursão de 1959 durou 43 dias e se iniciou em São Paulo, onde o Madrigal Renascentista realizou uma série de importantes apresentações. Mais uma vez uma temporada fora de Minas tinha uma relação direta com a política de relações exteriores do governo JK, que teve duas fases: uma interna, em que o coro representou não só o país, mas também a colônia judaica constituída no Brasil, quando da visita de Golda Meir, ministra de relações exteriores de Israel à época, que visitava o Brasil estabelecendo relações diplomáticas; e outra externa, na qual as boas relações com a Argentina e o Chile eram prioridade nas ambições do governo brasileiro quanto à Operação Pan-Americana e à criação do Banco Interamericano de Desenvolvimento.

Antes de partirem para o sul do Brasil, os músicos se apresentaram em um evento grandioso em honra de Golda Meir. A ela foi prestada uma homenagem pela grande colônia israelense daquele estado, no estádio do Pacaembu, onde o Madrigal cantou para um público de 20.000 pessoas. Naquela oportunidade de ligação entre dois países e duas culturas, o coro foi escolhido como um dos participantes indispensáveis. Segundo Maria Amália Martins, todos os cantores foram “cumprimentados um a um por Golda Meir, que pensou serem eles descendentes de judeus pela sua bela execução de peças israelitas e pela pronúncia”,³⁸⁴ já que Isaac Karabtchevsky falava o iídiche e a pronúncia do coro foi bem trabalhada. O cronista Ariosto Silveira comenta:

Não se pode dizer que simplesmente aplaudiram; por sua vontade o Madrigal Renascentista cantaria ali por todo um dia. Desta vez o sucesso foi na execução das peças hebraicas, sendo louvadas a pronúncia e a beleza da interpretação. No

³⁸⁴ MARTINS, Maria Amália. Entrevista com ex-cantoras realizada pelo autor em 02/03/2012.

final, a Ministra cumprimentou pessoalmente os componentes do coro e convidou-os para visitar Israel (sem dúvida, uma distinção de altas proporções) – o que terá lugar também no próximo ano.³⁸⁵

Foi nessa ocasião que o Madrigal Renascentista realizou um registro fonográfico que se tornou um valioso documento sonoro do conjunto. Foi gravado um LP na gravadora Chantecler (que disputou o empreendimento com a RGE e a Columbia e foi escolhida pelo próprio Madrigal). Segundo Ariosto, “foram necessárias apenas cinco horas para perpetuar as 24 músicas, mostrando-se os diretores impressionados com a disciplina e com as qualidades artísticas do coro”. Este disco se tornou um referencial para a música coral brasileira durante vários anos, apesar da reserva do maestro Karabtchevsky quanto à sua qualidade. Disse ele em sua auto-biografia:

O grande erro desse período que passei à frente do Madrigal foi o fato de só termos gravado um único disco. E, a meu ver, um disco muito mal realizado, gravado em condições bastante precárias (...). É um disco que não dá a dimensão exata de como era realmente o Madrigal Renascentista.³⁸⁶

Ainda que consideremos a crítica do maestro um exagero, podemos avaliar que, de fato, não se trata de um registro com grande qualidade de gravação. As faixas demonstram diferenças de equalização entre uma música e outra, o que sugere um trabalho realizado com tempo limitado de estúdio, sem a possibilidade de testes que melhor definissem a equalização ideal para o coro. Na nossa perspectiva, não seria o caso de um problema com microfones, então já bastante desenvolvidos, mas, talvez, da pouca qualificação de quem gravava o conjunto. Naquela época, a gravação de coros em estúdio era esporádica e não comercial. Aliás, esse também é um fator a contribuir para uma má captação do instrumento, já que as condições acústicas em um estúdio, de um modo geral preparado para pouca reverberação, não são ideais para vozes, pois atrapalham a propagação e o equilíbrio de conjuntos vocais. No entanto, quando ouvimos a gravação, tantos anos depois, ainda assim é possível mensurarmos a qualidade alcançada pelo coro apenas dois anos depois de sua criação. A capa do disco é conhecida no meio musical, além de esse ter sido um importante registro não só da sonoridade do Madrigal Renascentista no período, mas também de importantes vozes da história musical brasileira, principalmente as de Amin Feres e Maria Lúcia Godoy, ambos em sua juventude.

³⁸⁵ SILVEIRA, Ariosto. Vinte mil pessoas ouviram o coro em São Paulo. *O Diário*, Belo Horizonte, ago. 1959. (ARMR, livro 3, p. 10)

³⁸⁶ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 31.



Figura 19: Capa do Disco gravado pela Chantecler – 1959 (Foto do coro na escadaria interna do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Isaac Karabtchevsky – Acervo Madrigal Renascentista)

De São Paulo, o Madrigal Renascentista se deslocou para o Rio de Janeiro, realizando audições na Rádio Nacional, no auditório do jornal O GLOBO e no Instituto Cultural Israelita. No entanto, a principal intenção da diretoria do Madrigal ao cantar no Rio de Janeiro era estabelecer um primeiro contato com os órgãos oficiais, MRE e MEC, visando a uma possível segunda viagem à Europa no ano seguinte. Dali os cantores partiram para o Rio Grande do Sul.

O primeiro concerto do Madrigal Renascentista em Porto Alegre aconteceu no dia 19 de julho de 1959, no Teatro São Pedro, e foi patrocinado pela Divisão de Cultura do Estado. Os jornais davam conta de que o teatro estava “cheííssimo, com espectadores

dependurados pelas galerias e aplaudindo freneticamente”, e que “os solos de Maria Lúcia Godoy e Amin Abdo Feres arrebataram a plateia”.³⁸⁷

Nesse momento, já é possível falar no fenômeno Madrigal Renascentista, pois a qualquer lugar que fosse, no Brasil, o coro lotava teatros, era abordado por uma quantidade enorme de pessoas, era convidado a cantar em vários programas de rádio e televisão e recebia cada vez mais convites para apresentações. Viajava por diversas partes do Brasil em excursões que podiam durar até dois meses, recebendo o apoio oficial de governos municipais, estaduais e do poder público federal. O nome Madrigal Renascentista já era um representativo de qualidade, disciplina, juventude e sucesso, o que é possível observar quando de uma segunda apresentação no sul, em 20 de julho, novamente no Teatro São Pedro, em um concerto oferecido aos sócios participantes do IV Congresso Nacional de Folclore, que acontecia naquela capital. Ao término do evento, quando o Madrigal deveria se dirigir à Pontifícia Universidade Católica para se apresentar na sessão inaugural do congresso,

um grande número de assistentes se reuniu no palco, com o fim de cumprimentar os componentes do coro e, principalmente o maestro Isaac Karabtchevsky. Foi necessária muito boa política para afastar toda aquela gente e conseguir a retirada do coro.³⁸⁸

Esse congresso foi promovido pela Comissão Nacional de Folclore, da UNESCO, sob os auspícios da Campanha de Defesa do Folclore e da Comissão Gaúcha de Folclore. O Madrigal Renascentista foi especialmente convidado para participar, além do concerto inaugural, no teatro, da abertura oficial no salão nobre da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.³⁸⁹ Da capital gaúcha partiram para a Argentina.

O Madrigal Renascentista chegou a Buenos Aires no final de julho de 1959. Conforme os planos iniciais, o coro cantaria na Embaixada, permanecendo dois ou três dias na capital argentina, e seguiria caminho para o Chile, onde haviam sido convidados para apresentações. Foram, porém, numerosos os convites, o que implicou uma mudança dos planos do Madrigal e fez com que o coro permanecesse uma semana na Argentina, sendo que a principal e irrecusável proposta foi feita pelo embaixador

³⁸⁷ SILVEIRA, Ariosto. Gaúchos também aplaudiram o Madrigal Renascentista. *O Diário*, 26/08/1959. (ARMR, livro 1, p. 109)

³⁸⁸ SILVEIRA, Ariosto. Gaúchos também aplaudiram o Madrigal Renascentista. *O Diário*, Belo Horizonte, 23/08/1959. (ARMR, livro 3, p. 9)

³⁸⁹ Idem.

Boulitreau Fragoso. Somente na Embaixada platense realizaram três concertos, além de uma gravação na Rádio Nacional, o suficiente para que o que deveria ser uma breve estada durasse sete dias.

Nestes concertos “oficiais” foram exibidos para “representantes de corpos diplomáticos e a jornalistas argentinos convidados”³⁹⁰ filmes oficiais do Brasil que davam ênfase à construção de Brasília e ao sucesso do governo de Juscelino Kubitschek. Num dos concertos na Embaixada, o presidente da companhia Aerolíneas Argentinas se comprometeu a conduzir o coro ao Chile num dos aviões da empresa, pois até então o Madrigal Renascentista fazia o trajeto de ônibus. Isso permitiu ao coro modificar seus planos sem prejudicar os compromissos assumidos no outro país. Claro que havia, também, na oferta, um interesse de propaganda, já que em todos os jornais aparecia a referência à chegada do Madrigal Renascentista, a Santiago, a bordo do “Comet IV”, da Aerolíneas Argentinas.³⁹¹ É possível que, mais convencido de vantagens econômicas do que sensibilizado por um encantamento com o coro, o presidente da Aerolíneas Argentinas vislumbrasse num contato mais direto para ampliações comerciais com o Brasil uma propaganda muito bem-sucedida, capitalizada pelo Madrigal Renascentista. À medida que o grupo ia ganhando lugar de destaque em jornais brasileiros, divulgava-se, simultaneamente, o apoio da companhia aérea à excursão do coro brasileiro.

Convidado pela Universidade do Chile, o Madrigal desembarcou em Santiago em 31 de julho. A expectativa e os desafios eram grandes, pois, naquela época, o Chile tinha uma tradição de canto coral paradigmática na América Latina pelo desenvolvimento e pela técnica apurada, contando com grupos em praticamente todas as escolas e com um público frequente e extremamente exigente.³⁹² Foram ainda muitas apresentações em Santiago, sendo que só no dia 5 de agosto o coro se apresentou seis

³⁹⁰ SILVEIRA, Ariosto. Buenos Aires. Muito sucesso em pouco tempo. *O Diário*, 21/08/1959. (ARMR, livro 1, p. 108)

³⁹¹ O De Havilland Comet, ou simplesmente Comet, foi o primeiro avião comercial propulsado por motores a jato fabricado no mundo. As aeronaves começaram a operar em 1952 e foram um grande sucesso, pois voavam com o dobro da velocidade dos seus concorrentes da época, embora com um enorme consumo de combustível. Após uma sequência de acidentes, motivados por problemas estruturais, foram substituídos por outras gerações de jatos confiáveis no início da década de 1960. (Extraído, com alterações, de http://pt.wikipedia.org/wiki/De_Havilland_Comet. Acessado em 25/02/2015.

³⁹² SILVEIRA, Ariosto. Parou o Chile para ouvir o Madrigal. *O Diário*, 16/08/1959. (ARMR, livro 1, p. 105)

vezes, com concertos na Embaixada Brasileira,³⁹³ no Clube Círculo Israelita e na Biblioteca Nacional, entre outros locais. Numa das apresentações, no Liceo, um educandário de moças, o sucesso do coro, especialmente de Isaac Karabtchevsky e Amin Abdo Feres, foi tão avassalador que as jovens se postaram na saída do palco e foi necessária a intervenção das professoras para que os cantores pudessem sair. Longe de o assédio ter terminado, os músicos ainda foram abordados fora do teatro, tendo que distribuir autógrafos.

A mais expressiva apresentação, contudo, na opinião de Ariosto Silveira e entendemos que também dos cantores, já que ele fazia parte do grupo como acompanhante, foi realizada a seguir, na Biblioteca Nacional. Ali, conforme o jornalista, esteve presente um “público mais acostumado a ouvir apresentações corais, críticos musicais mais qualificados, (...) autoridades, principalmente no corpo diplomático de nosso País e de entidades artísticas, (...) com uma repercussão notadamente importante”.³⁹⁴ Conforme Silveira, nessa apresentação o Madrigal Renascentista executou, pela primeira vez, uma obra musical dedicada especialmente ao coro. Tratava-se da peça *Balada duma heroína*, do compositor e maestro português Fernando Lopes-Graça, que, apesar de não ter constado nos programas do Madrigal depois deste ano de 1959, foi citada em vários jornais. O Madrigal teve contato com este compositor quando de sua excursão a Portugal, no ano de 1958, e sobre ele falaremos no capítulo a seguir.

Cabe um comentário sobre a abordagem de obras contemporâneas pelo grupo, que podemos considerar, tendo em vista o contexto daquele tempo, como, muito arrojada, pois isso é algo que, até nos dias atuais, não é usual na elaboração de repertório por parte de coros mineiros nem tem aceitação fácil e irrestrita do público acostumado a ouvir esse instrumento. Por ser uma linguagem diferente da habitual – caracterizada por peças tonais, harmônicas, com ritmo regular e formas definidas e conhecidas – uma obra musical moderna, rotulada usualmente de contemporânea, não tem uma “tradição interpretativa” em que se possa apoiar, nem oferece um parâmetro de comparação, o que as torna mal aceitas e, até mesmo, malquistas, antes mesmo de serem ouvidas. Atestando que até entre apreciadores a música moderna era e é uma aposta

³⁹³ O coro foi recebido pelo secretário João Garcia Lampreia, que ocupava o lugar do embaixador Antonio de Vilhena Ferreira Braga, que se aposentara na semana anterior.

³⁹⁴ SILVEIRA, Ariosto. “Vivas ao Brasil” encerraram concerto em Santiago. *O Diário*, 18/08/1959. (ARMR, livro 1, p. 106)

arriscada, observamos que a *Balada* foi executada no Chile, para um público mais musicalizado e acostumado à linguagem coral, não sendo mantida por muito tempo no repertório do coro após o seu retorno ao Brasil.

Em Valparaíso, o coro se exibiu sob o patrocínio do alcaide, cargo correspondente a prefeito municipal, e do ministro conselheiro encarregado do Consulado Geral do Brasil. A apresentação foi no Salão de Conferências da Universidade Católica de Valparaíso, na Aula Magna, ocasião em que o Madrigal recebeu “carinhosas manifestações do público”.³⁹⁵ Os músicos retornaram a Santiago e ao Brasil em seguida.

Foi nesta viagem ao Chile que o Madrigal Renascentista, e principalmente Isaac Karabtchevsky, conheceu o maestro Marco Dusi, que dirigia o Coro da Universidade do Chile. Dusi viria, em 1960, a Belo Horizonte para reger o Madrigal por dois meses, substituindo Karabtchevsky, ainda estudando na Alemanha. Sobre a viagem ao Chile, declarou o maestro Dusi: “O Madrigal Renascentista passou a ser um modelo para nós e terá de voltar no próximo ano – é um compromisso que terá de cumprir”.³⁹⁶ Assim afirmava porque, antes de sair de Santiago, o Madrigal recebeu um comunicado da Federação de Coros do Chile, assinado pelo Presidente da Federação da Província de Santiago, Waldo Aranguiz Thompson, convidando o coral belo-horizontino para concorrer a uma premiação no Primeiro Festival Latino-americano de Coros, que se efetuará em Santiago no mês de julho de 1960, paralelamente ao Primeiro Congresso de Diretores de Coros da América. No convite, os novos apreciadores do grupo assinalavam, nos propiciando mais um comentário sobre o investimento pessoal dos músicos do Madrigal Renascentista:

A Federação de Coros do Chile quer expressar ao coro Madrigal Renascentista suas mais cordiais felicitações pelos extraordinários concertos com que nos brindaram no Chile, a par de testemunhar-lhes sua admiração pela esplêndida qualidade e elevado espírito de seu conjunto coral. O exemplo que vocês nos deram será muito difícil de esquecer. A entrega à música coral com a devoção, a honradez e a mística com que vocês o fazem, há de ser um poderoso estímulo para nossos trabalhos no Chile.³⁹⁷

³⁹⁵ SILVEIRA, Ariosto. O Madrigal passou a ser um modelo para nós. *O Diário*, 13/08/1959. (ARMR, livro 1, p. 107)

³⁹⁶ Idem.

³⁹⁷ Idem.



Figura 20: Foto do coro em momento de descontração com autoridades de Valparaíso (Chile) – 1959 (Acervo Madrigal Renascentista)

Ao analisarmos esta última parte da turnê, na Argentina e no Chile, podemos observar, mais uma vez, como os compromissos de apresentação do Madrigal Renascentista se modificavam, ou se adequavam, aos interesses da diplomacia brasileira. Uma apresentação na embaixada brasileira em Buenos Aires foi ampliada para mais duas por insistência do embaixador Fragoso. Sem menosprezarmos a qualidade do coro, insistimos em chamar a atenção para o preâmbulo dos concertos, quando eram exibidos filmes que enalteciam o governo de Juscelino Kubitschek, além de enfatizarem a construção de Brasília. Reiterando o fato de que o Brasil buscava um papel de destaque, em conjunto com a Argentina dentro do movimento da OPA, tais situações oficiais eram minuciosamente construídas pelas embaixadas para uma autopromoção do país, no caso se utilizando da cultura musical como pano de fundo, mesmo que se tentasse manter em primeiro plano a apresentação musical, para ter a atenção de diplomatas e periódicos do país vizinho.

Após regressar da excursão ao sul, o Madrigal se apresentou no auditório do Colégio Isabela Hendrix,³⁹⁸ no dia 26 de agosto de 1959, em um concerto que marcava uma nova despedida temporária de Isaac Karabtchevsky do Brasil, pois o maestro passaria mais uma temporada de estudos na Alemanha a partir de outubro. Este concerto

³⁹⁸ APMR, programa 19590826.

impressiona não pela situação em si, mas pelo fato do coro não ter empolgado de forma nenhuma, apesar do reconhecimento local ao seu valor artístico. O cronista João Marschner, do *Estado de Minas*, registrou, através de uma crítica jornalística, o fato, mostrando que nem todas as apresentações do Madrigal eram excepcionais, pelo menos em Belo Horizonte.

Não há dúvida, o Madrigal ressentiu-se desta frieza e, apesar de estar tecnicamente excelente nesta sua apresentação, no último dia 26, faltou-lhe o calor da transmissão, principal característica de seus recitais.³⁹⁹

Não se tratava ali de uma má apresentação do grupo, mas de um fato conhecido por qualquer artista, o reflexo dos intérpretes à indiferença do público da sua cidade natal, a qual só foi quebrada quando sua solista principal entrou em ação, “pois que, iniciando as peças folclóricas e a partir de *I got religion*, em solo de Maria Lúcia Godoy, partiu-se o gelo. Pudera, o misticismo vocal de Maria Lúcia tem a propriedade de comover até mesmo os minerais”. Vale dizer, a propósito, que, em mais de uma ocasião, palavras como “místico” ou “misticismo” são utilizadas em alusões ao desempenho do Madrigal Renascentista⁴⁰⁰ ou a suas apresentações, o que nos leva a considerar que, então, a experiência de ouvir um bom coro, na massa geral de performances sem apuro musical, deveria ser algo inusitado, inaudito ou quase “mágico” e fora do comum. Também podemos considerar que isso poderia ser uma referência à capacidade da música de nos tocar intimamente, o que ainda é um bom testemunho dos méritos das execuções do Madrigal Renascentista.

Também não podemos nos furtar a comentar que o repertório do Madrigal não era pensado especificamente para o público mineiro, mas para uma plateia mais acostumada a ouvir um repertório elaborado que começava por peças da Renascença, percorria compositores dos diversos períodos abordados pelo coro e só na terceira parte chegava aos compositores nacionais. Mesmo assim, a abordagem erudita destes compositores poderia ser demasiado prolixa ou árida para aqueles que não tinham o hábito, ainda, de ter um coro como um instrumento de concerto, como era o caso do Madrigal.

Mas, retornando à questão da diplomacia cultural relacionada à Operação Pan-Americana, o ano de 1960 introduziu um acontecimento novo na agenda diplomática

³⁹⁹ MARSCHNER, João. Madrigal: Concerto. *Estado de Minas*, 28/08/1959. (ARMR, livro 1, p. 114)

⁴⁰⁰ Conforme a citação de Waldo Thompson na p. 169.

brasileira, com uma visita programada do presidente norte-americano Dwight Eisenhower, que, além do Brasil, foi à Argentina, ao Chile e ao Uruguai. Com a visita, os Estados Unidos davam sinais de que adotariam uma atitude mais simpática em relação à OPA, pois se sentiram ameaçados pelo fato de Cuba e URSS terem assinado um acordo comercial pouco antes da vinda do presidente americano. Outro fato marcante que pode ter precipitado a visita de Eisenhower e que revela sua importância estratégica foi um convite feito em 1960, pelo governo cubano, para que o Brasil integrasse uma conferência de países subdesenvolvidos, que reuniria estados latino-americanos, africanos e asiáticos, em Havana. Diante da iminência dessa visita e do impacto negativo que a aceitação de semelhante convite poderia produzir perante os Estados Unidos, o chanceler Horácio Wer recusou o convite, alegando que a participação do Brasil na reunião poderia interferir no encaminhamento da OPA. Assim, entre “a preservação do apoio norte-americano ou a possibilidade de dar um conteúdo “terceiro-mundista” ou neutralista à luta contra o subdesenvolvimento, o Brasil deu uma clara preferência à primeira opção”.⁴⁰¹

O Madrigal Renascentista foi convidado oficialmente pelo presidente Juscelino Kubitschek para se apresentar em 23 de fevereiro para Eisenhower. A indicação do Madrigal para essas apresentações oficiais era sempre feita pelo diretor da NOVACAP, Israel Pinheiro, e pelo engenheiro Pery Rocha França. E assim os jornais belo-horizontinos se expressavam sobre a importância do Madrigal e de seu regente titular na composição dos eventos oficiais do governo:

Um avião da FAB foi colocado à disposição do coro para suas excursões e constantes audições são promovidas em Brasília. Qualquer visitante ilustre que chegue à futura Capital Federal, imediatamente vem o chamado dos dirigentes da NOVACAP. Compreenderam que temos coisa boa – e muito boa – para exibir aos estrangeiros. Agora chegou a vez de Eisenhower ouvir o Madrigal. Mil e quinhentos jornalistas – entre americanos e brasileiros – estarão presentes. Portanto, uma oportunidade rara. Resolveram, então, os dirigentes da Novacap que o coro deve apresentar-se com toda a sua personalidade, e mandaram buscar, na Alemanha,⁴⁰² o maestro titular do conjunto.

Isaac Karabtchevsky teve que antecipar o seu retorno ao Brasil neste ano, pois o convite feito ao Madrigal Renascentista para este evento importante insistia em que a

⁴⁰¹ SILVA, 1992, p. 35.

⁴⁰² S/ autor. Madrigal cantará para Eisenhower: Isaac chegou. *Diário de Minas*, 20/02/1960. (ARMR, livro 1, p. 149)

regência deveria ser exercida por seu “diretor titular”.⁴⁰³ O maestro regressou ao Brasil, para passar um curto período: chegou em 17 de fevereiro e retornou à Alemanha no dia 23 seguinte, pois tinha que prestar exames no Conservatório de Freiburg. Marco Dusi, que na época regia interinamente o Madrigal, acompanhou o coro até Brasília, como convidado.

Conforme pudemos apurar a partir de publicações jornalísticas da época, o Madrigal foi responsável por uma quebra de protocolo quando de sua apresentação para Eisenhower. A apresentação foi em um coquetel, no qual o presidente norte-americano deveria cumprimentar as autoridades presentes na biblioteca do Palácio da Alvorada. O Madrigal Renascentista deveria cantar 11 peças,⁴⁰⁴ mas, por um atraso na programação do dia, o mestre de cerimônias comunicou ao coral que só havia tempo para cantarem duas peças musicais, uma brasileira e uma norte-americana.⁴⁰⁵ Antes da apresentação oficial, na entrada de Eisenhower, o coro entoou o *The Battle Hymn of Republic*,⁴⁰⁶ originário da terra do dirigente norte-americano, o que, conforme os relatos, deixou Eisenhower tão emocionado que ele se limitou a cumprimentar ligeiramente os presentes, solicitando o prosseguimento da apresentação do coro.

No auge do recital, os dois presidentes não pouparam elogios à performance de Maria Lúcia Godoy, que, ao interpretar *I got religion* e *É a ti, flor do céu*, esta última a pedido de JK, arrancou “bravos” dos que assistiam. Antes de dar sequência aos compromissos oficiais da noite, que consistiam de um jantar íntimo com Kubitschek e família, o mandatário norte-americano solicitou ao coro que permanecesse na biblioteca, pois queria ouvi-los novamente, o que aconteceu após o jantar. Foi tal o agrado do presidente estadunidense que ele convidou o Madrigal Renascentista para uma audição, em junho daquele ano, na Casa Branca, sob os auspícios do seu governo. Ex-cantores do coro afirmam que, após essa segunda apresentação, sentaram-se no chão da biblioteca e conversaram durante um tempo com o presidente estrangeiro, ao final do que lhe

⁴⁰³ S/ autor. Madrigal Renascentista cantará para Eisenhower. *O Diário*, 13/02/1960. (ARMR, livro 1, p. 149)

⁴⁰⁴ APMR, programa 19600223.

⁴⁰⁵ *Estrela no céu é lua nova*, de Heitor Villa-Lobos, e *I got religion, negro spiritual* com arranjo de Noble Cain.

⁴⁰⁶ *The Battle Hymn of the Republic* é uma versão, com texto de Julia Ward Howe, de uma famosa canção norte-americana chamada *John Brown's Body*.

pediram autógrafos, o que ele concedeu, a despeito de uma negativa feita pelo cerimonial norte-americano.⁴⁰⁷

Quando chegou a Buenos Aires, Eisenhower enviou carta a Isaac Karabtchewsky, em que relatava o quanto lhe agradou a apresentação em Brasília. A entrega da carta foi feita no Consulado dos Estados Unidos, em Belo Horizonte, pelo cônsul Anthony Starcevic, com a presença da adida cultural Elinor Halle.

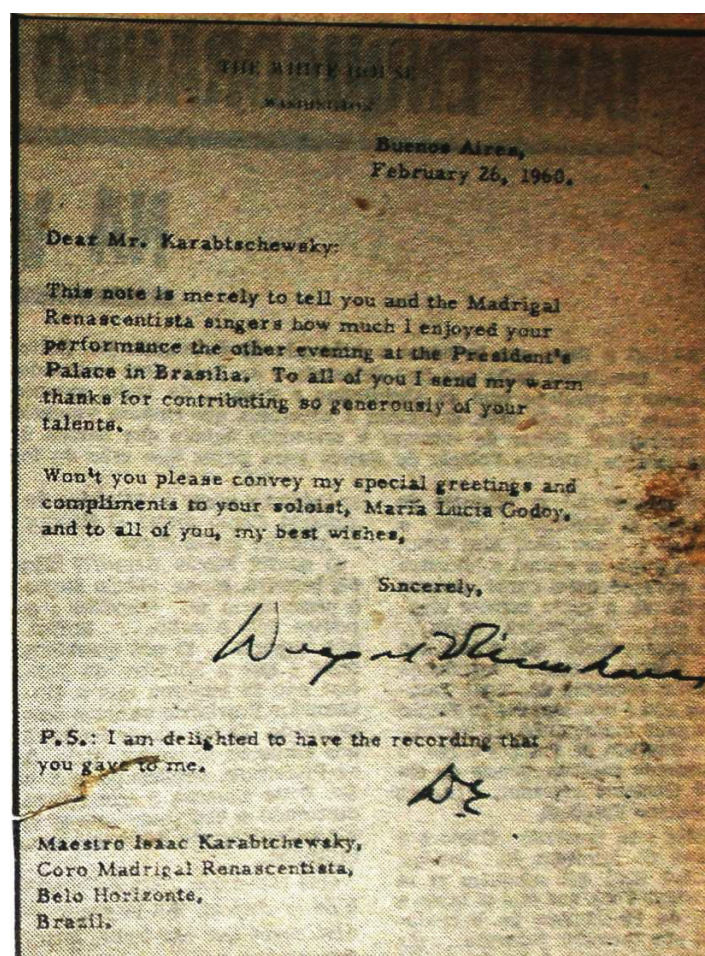


Figura 21: Carta de Eisenhower a Isaac Karabtchewsky⁴⁰⁸ – 1960 (Acervo Madrigal Renascentista)

O resultado da visita foi uma “Declaração de Brasília”, que demonstrava uma evidente mudança de postura dos EUA em relação à OPA, assinada por JK e

⁴⁰⁷ S/ autor. Madrigal fez JK e Ike quebrarem protocolo. *O Diário*, 25/02/1960. (ARMR, livro 1, p. 151)

⁴⁰⁸ “Caro Isaac Karabtchewsky; Esta carta é apenas para dizer-lhe, assim como aos cantores do Madrigal Renascentista, o quanto me agradou a sua audição aquela noite, no Palácio Presidencial de Brasília. Para todos vocês mando meus efusivos agradecimentos pela contribuição tão generosa do seu talento. Apresente, por favor, minhas especiais felicitações e cumprimentos à sua solista, Maria Lúcia Godoy, e, para todos vocês, minhas melhores saudações. Sinceramente, a) Dwight D. Eisenhower. P. S. Estou encantado com a gravação que você me enviou.”

Eisenhower. Nela, além de um apoio explícito às propostas brasileiras, por parte dos Estados Unidos da América, o documento reconhecia a necessidade de iniciativas mais fecundas no campo do desenvolvimento econômico hemisférico, deixando aberto o caminho para que fossem retomadas as atividades do Comitê dos 21.⁴⁰⁹

Intermezzo

Com a ausência de Isaac Karabtchevsky, que alternava idas e vindas da Europa por causa de seus estudos na Alemanha, o coro experimentou, no início de 1960, a vinda de um regente estrangeiro, em caráter temporário. Marco Dusi⁴¹⁰ era um dos mais conceituados musicistas residentes no Chile e sua vinda a Belo Horizonte devia-se a um convite que lhe fora feito quando o Madrigal Renascentista visitou o país vizinho no ano anterior, como já descrevemos. A intenção era, principalmente, robustecer o intercâmbio cultural e artístico entre o Brasil e o Chile, iniciado quando da viagem do Madrigal àquele país.⁴¹¹ Dusi chegou a Belo Horizonte em 18 de janeiro permanecendo por dois meses, durante os quais realizou um trabalho de apuro técnico e de ampliação do repertório do Madrigal Renascentista.

Além de comandar alguns concertos em Belo Horizonte, o italiano iniciou uma parceria com a TV Itacolomi, que incluiria o Madrigal Renascentista na sua programação regular: o coro passaria, doravante, a cantar aos sábados à noite na emissora. Dusi despediu-se da cooperação em 10 de março, com um concerto no auditório Izabela Hendrix. Os jornais chamavam a atenção para a dificuldade do repertório que foi apresentado na data,⁴¹² no qual, além da inclusão de novas peças

⁴⁰⁹ SILVA, 1992, p. 36.

⁴¹⁰ Marco Dusi (1927-) nasceu em Milão, Itália, onde estudou piano, flauta, composição e regência coral e orquestral no Conservatório Verdi. Em 1952, recebeu um convite para dirigir o coral do Teatro Municipal de Santiago do Chile e mais tarde, em 1953, foi convidado pela Universidade daquele país para fundar o Coro de Câmara de Valparaíso, onde foi professor no Conservatório Nacional e no Instituto de Música. Entre 1973 e 1980, trabalhou em San Jose, Costa Rica, onde fundou o Coro Sinfônico Nacional. Em 1981 e 1982, dirigiu o Coro do Teatro Municipal de Santiago do Chile. Retornando à Itália, em 1983, fundou o Coro Hispano-Americano de Milão, também dirigindo várias vezes a Orquestra de Câmara de Milão. Paralelamente entre 1983 e 1997, ensinou nos Conservatórios de Milão, Como e Novara. Desde 1997 vive no Chile, onde fundou o grupo independente Ensemble Vocal Jubilate, em Valparaíso, dedicado ao repertório *a cappella* antigo e moderno.

⁴¹¹ S/ autor. “Minha vinda poderá dar oportunidade a maior intercâmbio cultural entre Brasil e Chile”. *Diário da Tarde*, 18/01/1960. (ARMR, livro 1, p. 142)

⁴¹² O repertório do concerto regido por Dusi se constituía de: Primeira parte – *Ce moy de may*, de Clément Janequin (Renascença francesa); *Ojos garzos*, de Juan del Encina (R. espanhola); *Jerusalem surge*, de

renascentistas, houve a introdução de um repertório sul-americano, o que deu para o grupo a perspectiva de uma responsabilidade de conhecer e divulgar a música de outros países vizinhos, e não só dos europeus, prática aliás mantida nos programas do coro a partir de então.

Também podemos ver, a partir disso, que o Madrigal Renascentista é um ponto em que se atravessam muitas influências e tendências, por vezes antagônicas. Esse fator de ser uma encruzilhada lhes deu, talvez, o caráter único que tinham. Além disso, embora fossem de elite e tivessem apoio do governo, eles experimentaram a popularidade, o que sempre coloca um grupo que canta em contato com muitas realidades diversas. Apresentando-se frequentemente em diversos locais, ouvindo e vendo novas “paisagens sonoras”, além de ter a oportunidade de constante troca de partituras, os artistas conheciam novas formas de executar, ouvir, ensinar e aprender música, o que funcionava como uma educação prática e abria novos horizontes. Esse refinamento evitava, ainda, que as pessoas se acomodassem, pois o grupo estava sempre sendo novamente colocado à prova.

Assim se expressou Carlos Alberto Pinto Fonseca, em artigo jornalístico, sobre este regente e sua passagem frente ao Madrigal:

Belo trabalho o que o Maestro Dusi vem realizando à frente do Madrigal Renascentista. E excelente a ideia de Isaac Karabtchevsky promovendo esse intercâmbio entre os corais chilenos e o Madrigal Renascentista. Surpreende-nos o movimento musical do Chile. Só em Santiago, existem cerca de 60 corais!

(...) Agora, entre nós, demonstra sua grande musicalidade e experiência. Sua maneira de trabalhar é leve, seus ensaios não cansam. Usa um sistema que contém muito de psicologia: nunca trabalha todo o tempo do ensaio uma só peça. Toma poucos compassos de uma canção, até a primeira cadência e trabalha-os intensamente, entra já com detalhes de sonoridade, dicção, interpretação. Em vez de continuar a mesma peça, interrompe o trabalho e reinicia-o com nova obra, mas de diferente caráter. (...) Em seguida, recorda obras já mais trabalhadas e dá ao coro um intervalo para descanso. Após uns

Marc'Antonio Ingegneri (R. italiana): *Ahi, dispietata morte*, de Luca Marenzio (R. Italiana); *Riu, Riu, Chiu*, do Cancionero de Uppsala; *Bonzorno, Madonna*, de Antonio Scandello (R. italiana). / Segunda parte: *Dein Herzlein Milde e O süsßer Mai*, de Johannes Brahms; *La blanche neige*, de Francis Poulenc; *Dieu, qu'il la fait bon regarder*, de Claude Debussy; e *Un hiver*, de Paul Hindemith. / Terceira parte: *Dos canciones bolivianas* (para coro feminino), de Hans Helfritz; *Old Folks at Home*, de Steven Foster (arranjo de Isaac Karabtchevsky); *Galo Garnizé* (arranjo de Carlos Alberto Pinto Fonseca) e *Oi no colo dela* (arranjo de Karabtchevsky), do folclore mineiro; *Mi cutral*, do folclore chileno (arranjo de Hugo Villarroel); *Mi Cavallo Blanco*, de Flores del Campo (arranjo de Villarroel); e *Opa, Opa*, originário da Ilha de Páscoa (arranjo de Marco Dusi). (S/ autor. Madrigal 'reaparecendo' dará um concerto amanhã: Marco Dusi 'despedindo-se' é quem regerá o coro. *O Diário*, 05/03/1960. ARMR, livro 1, p. 152)

10 minutos, reinicia o trabalho, que não se torna monótono, mas sempre novo e interessante.

Além dos ensaios normais com o Madrigal, de duas horas diárias (que vem realizando no salão gentilmente cedido pela Associação das Professoras Primárias), está o Maestro Dusi aprimorando as vozes do Renascentista, dando aulas individuais de canto aos seus elementos. E acaba de abrir um Curso de Regência Coral que, devido à larga experiência que vem demonstrando, aliada a uma bem fundamentada formação como músico, certamente muitos frutos deixará em nosso meio artístico.⁴¹³

A partir desses comentários de Fonseca, podemos observar uma série de elementos relacionados à dinâmica empregada por Dusi naquele momento, os quais podem ter influenciado a maneira de cantar do Madrigal Renascentista. Entendemos que, se Carlos Alberto enfatiza como importantes pontos explorados pelo maestro italiano nos ensaios, é porque os conhece e valoriza, e porque os mesmos não eram utilizados até então, em trabalhos corais realizados em Belo Horizonte. Tendo conhecido o Coral Ars Nova, do qual Fonseca foi regente, conseguimos identificar uma retransmissão de vários dos aspectos que o mesmo identifica na pedagogia de Marco Dusi, e nos parecem claras a apreensão e a assimilação da maneira de ensinar do maestro italiano, a qual foi sendo aprimorada pelo compositor e regente mineiro ao longo dos anos, já que ele chegou a ser considerado um dos melhores ensaiadores de coros do Brasil. É igualmente possível que Pinto Fonseca tenha frequentado as aulas de regência ministradas por Marco Dusi.



Figura 22: Maestro Marco Dusi em ensaio do Madrigal - 1960 (Acervo Madrigal Renascentista)

⁴¹³ FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Marco Dusi e o Madrigal Renascentista. *O Diário*, 04/02/1960. (ARMR, livro 1, p. 146)



Figura 23: Marco Dusi regendo o Madrigal Renascentista em uma das apresentações na TV Itacolomi, de Belo Horizonte (1960) (Acervo Madrigal Renascentista)

A vinda do maestro Dusi só foi possível graças a uma subvenção oferecida ao coro pelo embaixador Assis Chateaubriand. E aqui cabe uma consideração acerca das dificuldades financeiras, constantemente referidas em jornais belo-horizontinos, enfrentadas pelo coro. À parte as inúmeras viagens realizadas pelo Madrigal, no país e exterior, todas custeadas pelos governos estaduais e federal, o conjunto não tinha recursos fixos ou subvenções que o mantivessem em pleno funcionamento. Os cantores eram voluntários, amadores no sentido estrito da palavra, e destinavam qualquer rendimento auferido em apresentações a uma “caixinha” que servia para pagamentos esporádicos ao maestro e a auxílios para viagens.

Como dissemos, a partir de 1958, quando o Madrigal Renascentista voltou de sua excursão à Europa, várias foram as notas e artigos de jornal sobre a necessidade de o coro ter uma sede própria. Os planos incluíam a construção de um teatro no qual o Madrigal Renascentista pudesse se apresentar frequentemente, com a possibilidade de espaço para ensaios regulares. Ao longo dos anos, como pudemos encontrar em

diversos artigos, vários cronistas chamavam a atenção das autoridades para a urgência de maior atenção e cuidado com o grupo, como é possível observar neste trecho:

Sendo pequenas as instalações da Sociedade Coral de Belo Horizonte, para conter as suas próprias atividades, por várias vezes o Madrigal Renascentista deixou de ensaiar, pois (...) não tem local próprio para seus ensaios. Talvez se esses moços batalhadores, ao invés de cumprirem sua missão, tivessem aproveitado a verba que conseguiram para sua viagem e construído sua sede, não estariam passando por esse período negro de sua existência. (...) O Madrigal está sem teto.⁴¹⁴

No entanto, em que pese a ausência de uma sede própria, o sonho ou objetivo maior do Madrigal Renascentista era mesmo a construção de um teatro, o qual permitiria ao conjunto se apresentar em condições acústicas ideais à sua formação. Além disso, tal espaço seria dividido para abrigar não apenas um local para seus ensaios como também uma futura escola de música do Madrigal Renascentista. A intenção era desbravadora e demonstrava um grau de seriedade elevado e uma noção ampla da perspectiva futura pensada pelo conjunto de cantores. Encabeçados por Karabtchevsky, o Madrigal Renascentista queria ser referência também no que concernia ao seu espaço físico. Dizia Karabtchevsky:

O problema primordial de qualquer instituição artística, seja ela teatral ou coral, é a casa em que os espetáculos devem ser representados. Em Belo Horizonte, infelizmente, não possuímos um teatro que atenda aos modernos requisitos exigidos, como por exemplo, iluminação adequada, acústica perfeita, acomodações amplas e espaçosas. O Madrigal vem desde a sua fundação lutando para que a capital seja dotada de uma casa de espetáculos digna de seu progresso e desenvolvimento. Foi assim que, em entendimentos realizados com algumas firmas construtoras de Brasília, e graças aos esforços do engenheiro Pery Rocha França, conseguimos a promessa da rápida edificação de um teatro com capacidade para 1000 pessoas, dotado de todas as exigências da técnica atual. Será, sem dúvida, acrescentou, um grande passo para o desenvolvimento cultural da capital mineira, já que teremos audições populares, óperas, música de câmara, etc.⁴¹⁵

Além da construção do teatro, os componentes do Madrigal Renascentista tinham em mente, *a posteriori*, a criação de uma orquestra de câmara com músicos de Belo Horizonte, de outros estados e mesmo do exterior, que viabilizariam a encenação

⁴¹⁴ MARSCHNER, João. O Madrigal está sem teto. *Estado de Minas*, 11/10/1958. (ARMR, livro 1, p. 72)

⁴¹⁵ S/ autor. Vai apresentar-se em Montevidéu e Buenos Aires o Madrigal Renascentista. *Estado de Minas*, 26/06/1959. (ARMR, livro 1, p. 89)

de óperas antigas. Outra iniciativa ambicionava a criação de uma escola de música que abrangeria todas as modalidades deste ensino especializado.⁴¹⁶

Somente em 1960, quando o Madrigal Renascentista foi reconhecido de Utilidade Pública Estadual, foi feito um movimento oficial para a tentativa de aquisição de uma casa que lhe servisse como sede. Naquele ano foi apresentado o anteprojeto 844/60, de autoria do deputado estadual Jorge Carone Filho, que visava a adquirir e doar ao Madrigal Renascentista a antiga casa do mecenas mineiro Carlos Vaz de Carvalho (que, em vida, foi um dos grandes incentivadores do coro) e cuidava da aprovação de uma extração junto à Loteria Estadual. A ideia principal era, com os valores arrecadados com a extração lotérica, comprar e transformar a edificação em uma sede e num teatro, com dependência para cursos e ensaios. Sobre os planos do Madrigal Renascentista, relacionados a essas pretensões, é interessante a declaração dada por Isaac Karabtchevsky ao jornal *Diário de Minas*, em 7 de junho de 1960:

A sede própria para o Madrigal é agora uma exigência histórica, e explico porque (*sic*): o grupo atingiu uma fase de estabilidade e firmou-se definitivamente no cenário musical brasileiro. Chegou, portanto, a hora de ter-se um ponto de irradiação, uma sede onde fixar-se e projetar-se para o futuro. Muitos se equivocam pensando que o Madrigal é um conjunto que apenas precisa de uma sala para ensaios e pode resolver seus problemas e atividades sem depender de uma sede. Ao contrário, somos inimigos da estagnação e do fácil acomodamento. As vitórias do Madrigal no Brasil e exterior poderiam levá-lo a tal se seus planos originais fossem imediatistas e temporais. Mas desde sua fundação ficou bem claro o propósito de fazer música no sentido mais puro, disseminá-la e renovar o ambiente musical. Por isto é que não ficaremos em apenas um conjunto de 27 elementos. Está em vias de concretização a nossa Orquestra de Câmara e um coral maior para realizações de cantatas e oratórios. Pretendemos reunir em Belo Horizonte todos os valores novos da música brasileira que ao lado de outros europeus poderão realizar esse trabalho de renovação e incremento das atividades musicais.⁴¹⁷

Durante a discussão do projeto, o deputado Murilo Badaró propôs um substitutivo, no qual parte dos valores extraídos seria destinada a outras instituições da capital mineira. Considerava o parlamentar que os valores obtidos com a extração da Loteria seriam maiores do que as necessidades previstas para a aquisição do imóvel. Segundo nota em jornal, o Madrigal Renascentista apoiou a alteração sugerida pelo deputado, e a proposta da divisão de valores era a seguinte:

⁴¹⁶ S/ autor. Novo teatro será construído em Belo Horizonte. *O Diário*, 26/06/1959. (ARMR, livro 1, p. 89)

⁴¹⁷ S/ autor. “Sede para o Madrigal é exigência histórica”, diz maestro Isaac. *Diário de Minas*, 07/06/1960. (ARMR, livro 3, p. 15)

- a) 50% para a aquisição mediante prévia avaliação de imóvel destinado à sede do Madrigal Renascentista;
- b) 35% para aquisição mediante prévia avaliação de imóvel destinado à sede da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, da Cultura Artística de Minas Gerais e da Sociedade Coral de Belo Horizonte, da Orquestra Sinfônica Mineira e da Universidade Mineira de Arte;
- c) 2% para o Coral Evangélico de BH;
- d) 2% para a Universidade Mineira de Arte;
- e) 2% para o Coro Pró-Hostia;
- f) 1% para o Coral Universitário;
- g) 1% para o Teatro Universitário;
- h) 2,5% para a Sociedade Musical Carlos Gomes, de BH;
- i) 2,5% para a Filarmônica 1º. de Maio, de BH.

Chama-nos a atenção, ao observarmos a proposta de Badaró, a intenção de fortalecer a vida cultural da capital, uma vez que parte do valor a ser arrecadado era direcionado para as artes cênicas, e não exclusivamente para a música (área a qual abrangia também expressões diversas). Certamente a partilha inicial, propondo-se a somente contemplar o Madrigal, poderia proporcionar um prejuízo para o movimento cultural visto de maneira coletiva, o que foi corroborado pela aceitação da proposta por parte do coro. Além disso, as entidades citadas no primeiro capítulo, SCBH, SCSMG, UMA e CAMG, são apontadas em um tópico único, o que enfatiza a visão do momento, que as coloca como promotoras de um trabalho integrado.

Em 28 de dezembro de 1960, o então governador José Francisco Bias Fortes, sancionou a Lei n. 2.285, a qual autorizava extração especial da Loteria do Estado de Minas Gerais para aplicação a fins culturais. No entanto, nenhuma notícia encontramos sobre o fechamento dessa questão. A ex-cantora Terezinha Miglio se lembra do projeto, mas afirmou apenas que, no ano seguinte à tramitação do projeto, nada mais foi dito a respeito, e como todos eram então muito jovens, “eles não deram bola para a questão”.

Analisando o comentário, a primeira conclusão que tiramos é que os cantores estavam mais interessados na arte musical do que propriamente na busca do seu espaço sede. No entanto, atentemos para o fato de que, na época, determinadas conquistas de

subsídios dependiam de políticos específicos, e de um corpo a corpo que talvez ninguém tenha assumido, porque, por se tratar de um coro amador em que os coristas, provavelmente, tinham de trabalhar pela sua subsistência – na maioria dos casos em outras áreas de ofício –, ou constituir família. Considerando a hierarquia de atribuições num grupo dessa natureza, o regente seria a pessoa certa para direcionar a busca pela efetivação do projeto, mas lembremos que naquele momento Karabtchevsky não estava no Brasil. Longe de entendermos que os cantores eram “jovens descabeçados”, podemos aventar que talvez simplesmente lhes faltasse a experiência para negociar com políticos. Inferimos que pode ter havido, ademais, uma certa ingenuidade da parte do Madrigal Renascentista, que acreditou nas promessas dos políticos apoiadores sem se devotar a vê-las asseguradas, donde resulta que boa parte delas não foi levada a cumprimento. Fato é que o Madrigal Renascentista continuou sem sede.

Em 1962, os Lions Clubes de Belo Horizonte – Centro, Inconfidência e Tiradentes – resolveram patrocinar a causa do Madrigal Renascentista, mobilizando esforços e a opinião pública para assegurar a continuidade do trabalho dos jovens artistas. Além disso, o secretário de educação, José de Faria Tavares, se comprometeu a apoiar o Madrigal Renascentista na construção de um imóvel, mas para isso precisava da cessão de um lote em Belo Horizonte, o que não foi atendido pelo prefeito Amintas de Barros.⁴¹⁸ Também nesse momento, malgrado a mobilização em prol do grupo, nada aconteceu.

Em 1964, o então prefeito, ex-deputado estadual Jorge Carone Filho, autorizou a doação de um terreno ao Madrigal Renascentista, no bairro Cruzeiro, em Belo Horizonte, através da Lei n. 1083, de 24 de abril de 1964. O artigo 3º. da norma legal previa que, se não fosse realizada uma construção no prazo de 4 anos, o imóvel retornaria à prefeitura, o que efetivamente aconteceu. O Madrigal Renascentista só passou a ter uma sede própria nos anos 1990, quando, através de um projeto de Lei de Incentivo Municipal adquiriu uma sala no Edifício Arcangelo Maletta, na região central da capital.

Durante os 15 anos em que Isaac Karabtchevsky esteve à frente do Madrigal Renascentista, o coro nunca teve um lugar próprio, ou definitivo, para ensaiar. A história do Madrigal, na maior parte da sua existência, foi a de nunca ter um lugar

⁴¹⁸ S/ autor. Lúcia Godoy pede casa para o Madrigal. *Correio de Minas*, 27/11/62. (ARMR, livro 1, p. 65b)

definido, tendo ensaiado em salas emprestadas, salas de visita de casa de familiares do coro e até mesmo ao ar livre. No entanto, isso criou uma situação inusitada no cenário musical de Belo Horizonte, pois o Madrigal podia ser ouvido informalmente por várias pessoas durante seus ensaios, já que os mesmos aconteciam nos mais diversos lugares. Como o Madrigal Renascentista não tinha um pouso definitivo, os ensaios do coro aconteciam nas casas de alguns cantores, como foi o caso de Carlos Alberto Pinto Fonseca em cuja residência havia um estúdio de estudo musical que foi utilizado no primeiro ano para os ensaios do grupo que se formava, e o pai dos vários Godoy do coro, Romeu Godoy, o qual chegou a construir um pequeno quarto externo em sua moradia, para que o coro não tomasse constantemente sua sala de visitas. No entanto, talvez por terem priorizado as viagens que, certamente, exigiam dispêndio muitas vezes próprio, a ideia do estabelecimento de uma sede ficou em segundo plano.

É impressionante como, com o volume de apresentações que o coro teve nos primeiros anos, os músicos conseguiram se organizar de maneira a manter um padrão de aprendizado e produção para uma multiplicidade de tipos de eventos, desde concertos a excursões. Para um coro, ou para qualquer associação musical, uma sede significa o princípio da organização de sua vida profissional. Partituras, escritório, espaço de ensaios, de reuniões, de referência para possíveis colaboradores ou patrocinadores, enfim, toda a produção de um conjunto coral é estabelecida numa sede. Por outro lado, há sempre a possibilidade de entendermos que justamente o fato de não possuírem uma sede criou para o Madrigal uma maneira diferenciada de lidar com a música e sua apresentação, pois não tendo uma “amarra” física o grupo conseguia, sem prejuízo para si próprio e sua relação com Belo Horizonte e sob o emblema da versatilidade, se colocar como um coro “embaixador”, pronto para representar musicalmente a cidade, o estado e o país em outros locais, adaptando-se, mas sempre levando consigo o nome de sua cidade natal.

A nova capital federal

O ano de 1960 foi extremamente profícuo para o Madrigal Renascentista, não só pela importância artística de uma nova excursão realizada pelo coro, mas também por sua inserção em importantes eventos políticos e históricos do Brasil. Naquele ano, o

Madrigal foi especialmente convidado para participar da cerimônia de inauguração da nova capital federal, Brasília. Seria esse o maior reconhecimento oficial atribuído ao Madrigal Renascentista até aquele momento e, de certa forma, em decorrência disso ele se torna o conjunto musical representativo do Brasil em cerimônias culturais. Prova disso foi uma apresentação realizada em 21 de janeiro, quando o Madrigal se deslocou para Brasília, onde cantou, conforme já informamos, no Palácio da Alvorada, para o presidente do México, Adolfo López Mateos, o qual visitava o Brasil. Nessa ocasião, o coro foi regido por Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Nas excursões que o Madrigal Renascentista promoveu pelo Brasil nos anos que se seguiram à sua criação, cinco cidades mereceram atenção especial, apesar de o coro ter se apresentado em muitas outras localidades de outros estados: Rio de Janeiro, o principal centro musical do país, não só por se tratar da Capital Federal antes de 1960, mas por ter uma tradição de concertos que datava do século XIX; São Paulo, que, além de ser a capital com maior crescimento à época, era também a cidade natal de Karabtchevsky, e contava com uma enorme comunidade judaica, que dava apoio a este maestro; Porto Alegre, ponto estratégico para se realizarem viagens até o Uruguai, a Argentina e o Chile; Salvador, base da Universidade da Bahia, instituição de ensino na qual Isaac Karabtchevsky estudou e onde surgiram os *Seminários Internacionais de Música*, cujo principal coordenador era o mestre Koellreutter; e Brasília, cujo cenário artístico o Madrigal Renascentista seria responsável por praticamente fundar, com algumas das primeiras e das principais apresentações do histórico desta nova cidade, inclusive na sua inauguração.

A participação do Madrigal Renascentista na inauguração da nova capital federal ganha contornos especiais se levarmos em conta o seu papel de destaque no fechamento do governo de Juscelino Kubitschek. Brasília simbolizava o cumprimento de uma promessa, podemos dizer, empenhada no início do governo do presidente, e convém lembrar que a construção de uma capital, inicialmente, não estava determinada. A ideia surgiu quando o presidente recém-empossado foi questionado, em um comício, sobre se ele cumpriria a Constituição, que previa a construção de uma nova cidade administrativa no interior do país. Assumido o compromisso, o presidente estabeleceu um programa que permitiu a conclusão das obras no término do seu mandato.

Tenha sido Brasília um projeto pessoal de JK ou fruto do convencimento, por parte do governante, da necessidade da transferência da capital e do novo centro

administrativo (exatamente por ter lhe parecido essa a melhor forma de erigir a nação a partir da realidade inacabada, subdesenvolvida e falsamente agrícola que constituía o Brasil de então),⁴¹⁹ Brasília, a 31ª meta, superaria as 30 inicialmente previstas, e seria, nos dizeres do historiador Márcio Oliveira, o veículo através do qual o político trabalharia a construção da nação.

Brasília se tornaria, para muitos, não apenas o símbolo do governo JK, mas o símbolo de um novo país. Sua realidade não se limitaria apenas a deslocar o eixo de desenvolvimento do país, mas deveria mudar toda sua história.⁴²⁰

Mas antes dos acontecimentos de 1960 referentes à ligação do Madrigal com a capital federal, em setembro de 1959, aconteceu o I Festival de Artes de Brasília, realizado entre os dias 12, aniversário de Juscelino Kubitschek, e 23 daquele mês, cabendo ao Madrigal Renascentista a tarefa de, no último dia, encerrar o evento. A organização coube, mais uma vez, ao engenheiro-músico Pery França e tinha como objetivo integrar a futura capital na vida artística do país, reunindo grandes nomes do cenário artístico nacional. Este concerto ainda foi regido por Isaac Karabtchevsky que ainda ia e voltava regularmente à Alemanha para dar continuidade aos seus estudos. Na ocasião, contudo, já havia sido feito um acordo com o maestro para que ele interrompesse seus estudos, momentaneamente, em abril do ano seguinte, para que pudesse reger o Madrigal Renascentista que cantaria na inauguração da nova capital federal. O convite, feito anteriormente ao coral, foi oficializado nesta estada em Brasília. Neste concerto, também se despediu Amin Abdo Feres que iria para a Alemanha estudar com Margarete von Winterfeldt, na época, uma das mais conceituadas professoras de canto da Alemanha. O baixo não mais tornou ao Madrigal, pois protagonizou uma longa e bem-sucedida carreira internacional como solista.⁴²¹

Graças às articulações de Pery Rocha França e Israel Pinheiro, em 21 de abril de 1960, o Madrigal Renascentista cantou na missa solene da inauguração de Brasília, a nova capital federal. A celebração aconteceu na Esplanada dos Ministérios, quando, pela primeira vez, o Madrigal Renascentista executou a *Missa da Coroação*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Seria este o maior reconhecimento oficial atribuído ao Madrigal Renascentista até aquele momento e, de certa forma, a distinção alcançou que o coro se tornasse o conjunto musical representativo do Brasil em cerimônias culturais.

⁴¹⁹ OLIVEIRA, 2004/2005, p. 269.

⁴²⁰ Idem, p. 270.

⁴²¹ S/ autor. Isaac Karabtchevsky despediu-se do Madrigal em Brasília. *O Diário*, 27/09/1960. ARMR, livro 1, p. 128)

O convite havia sido feito em 1959, pelo presidente JK, e na ocasião Isaac Karabtchevsky retornou de Freiburg para assumir o Madrigal Renascentista, assegurando-se da qualidade concernente à importância do evento. Foram feitos testes para novos cantores temporários e o coro foi ampliado para uma formação de 40 elementos. Os músicos de orquestra foram fornecidos pela Orquestra de Câmara de São Paulo. Os solistas foram: Diva Pieranti (soprano), Maria Lúcia Godoy (contralto), João Décimo Brescia (tenor) e o engenheiro e apoiador Pery Rocha França (baixo).

A expectativa era de que aquela fosse a mais importante apresentação do Madrigal Renascentista em sua curta história, que poderia projetá-lo além do plano nacional, já que a missa seria transmitida, via rádio e televisão, para todo o Brasil e filmada para exibição no exterior. Ensaizando diariamente, às vezes em três turnos, Karabtchevsky exigiu apuro máximo dos cantores para a execução da peça de Mozart, a qual seria executada pela primeira vez no Brasil.⁴²²

A missa aconteceu na Praça dos Três Poderes, tendo sido iniciada às 23 horas e 45 minutos do dia 20 de abril e celebrada pelo legado pontifício⁴²³ Dom Manuel Gonçalves Cerejeira e pelos cardeais brasileiros Dom Augusto Álvaro da Silva, da Bahia, Dom Jaime de Barros Câmara, do Rio de Janeiro, e Dom Carmelo de Vasconcelos Mota, de São Paulo.⁴²⁴ Os jornais calculavam algo em torno de 40.000 pessoas presentes na Praça dos Três Poderes, sendo que o palco para o coro e orquestra foi montado à frente do prédio do Supremo Tribunal Federal. Sobre essa apresentação, temos o registro em *O Diário*:

No mais belo momento de todos aqueles das solenidades inaugurais de Brasília o Madrigal Renascentista esteve presente cantando a Missa da Coroação, de Mozart. Sua atuação foi algo de extraordinário, tanto pela música que apresentava como pela qualidade técnica em que se distinguiu. (...) O sucesso conseguido pelo coral foi eloquentemente comprovado pelo fato de que, ao se encerrar a missa, o público o aplaudiu com entusiasmo. (...) Pode-se ter no certo que se o Madrigal Renascentista estivesse se apresentando num concerto seria grandemente ovacionado, não generosa, mas justamente.⁴²⁵

⁴²² S/ autor. Missa da Coroação foi primeira audição nacional. *O Diário*, 10/04/1960. (ARMR, livro 1, p. 165)

⁴²³ Substituto designado pelo Papa.

⁴²⁴ S/ autor. Primeira missa rezada pelo Cardeal Cerejeira. *Diário de Minas*, 22/04/1960. (ARMR, livro 1, p. 162)

⁴²⁵ S/ autor. “Missa da Coroação” foi primeira audição nacional. *O Diário*, 24/04/1960. (ARMR, livro 1, p. 165)

Era normal, nas excursões do Madrigal Renascentista, ocorrerem convites de última hora, sempre extrapolando o número de apresentações previstas. Em Brasília, mesmo com todo o esforço estando concentrado na inauguração da cidade, isso se repetiu. Em 20 de abril, por exemplo, inaugurou-se a TV Brasília, e o Madrigal Renascentista, com sua formação oficial de 23 coristas, cantou durante o primeiro programa de estúdio da tele-emissora. De resto, cabe salientar o destaque dado a outros grupos musicais mineiros na inauguração de Brasília. Além do Madrigal, que cantou no dia em que se festejava a figura de Tiradentes, a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos e a Sociedade Coral de Belo Horizonte participaram de um grande concerto, regido pelo maestro Eleazar de Carvalho, que aconteceu em 22 de abril.

Como dissemos, não é difícil percebermos o quanto o Madrigal Renascentista significava, para o governo brasileiro, enquanto símbolo da imagem do presidente Kubitschek. É claro que, como já descrevemos com base em sua curta, mas importante trajetória, esse papel de destaque não estava ligado apenas a uma propaganda feita pelo e para o coro, mas foi sustentada por sua competência e originalidade em um momento da história musical do país. Observemos que sua amostragem se relacionava a um objeto do apreço das elites políticas e culturais brasileiras, as quais entendiam que, em cerimônias de importância como aquela, nada melhor do que um grupo coral e uma orquestra que retratassem o que havia de melhor da música europeia, e não brasileira, para se apresentarem para todo o mundo. O entendimento de que uma sociedade culta e desenvolvida também se faz dessa maneira persiste como um processo atual, mesmo que, nos nossos tempos, a cultura popular tenha sido colocada em evidência em todas as mídias.

Num movimento de ascensão, também nos chama a atenção a posição de destaque dos grupos mineiros nos eventos culturais relacionados à inauguração de Brasília. Mas, mais do que isso, atentemos para o destaque dado não só ao Madrigal, mas ao maestro Karabtchevsky, que conduziu musicalmente a cerimônia litúrgica no evento. Se considerarmos que Eleazar de Carvalho, à época, à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, era o principal nome da música brasileira sinfônica, atuando fora do país com referências sempre laudatórias, foi preterido em função da necessidade de deixar sobressair o jovem maestro, já anteciparíamos um acontecimento que se desenrolaria no futuro próximo: a saída do regente cearense radicado no Rio da OSB, no final dos anos 1960, deixando o cargo que seria ocupado por Karabtchevsky.

No entanto, como acontece em muitas situações em que os músicos são relacionados a determinadas correntes políticas, o clímax atingido pelo Madrigal Renascentista nesse momento apoteótico do governo JK, com a saída desse presidente também o coro passará por um período de afastamento do cenário governamental, sendo assumido doravante mais pelo governo mineiro do que pelo federal, e, infelizmente, carregando consigo, a partir de então, a pecha de ser um coro que esteve sempre relacionado ao político de Diamantina, sendo por ele favorecido, mais do que um grupo musical que serviu bem à diplomacia e à cultura brasileira. Podemos, no entanto, nos perguntar se realmente foi o Madrigal que se aproveitou de uma chance para se elevar e divulgar como conjunto musical ou se foi o governo brasileiro que ganhou com a imagem e a competência musical daqueles músicos, que se fizeram com a intenção de se desenvolverem musicalmente e que nem sempre tinham a noção justa do seu papel dentro de uma realidade política, por vezes se vendo reféns de uma prática hesitante e irregular de subsídio. Acreditamos que a balança pende mais, efetivamente, para a segunda interpretação.

Últimas viagens oficiais

A partir de 1961, todavia, os caminhos do Madrigal Renascentista se alteraram completamente. Após uma vertiginosa ascensão, o coro manteve-se durante a década de 1960 de maneira mais ou menos estável, porém não mais com a velocidade de acontecimentos que caracterizou os primeiros anos. Dois elementos contribuíram para isso: a alteração do cenário político nacional e a carreira de Isaac Karabtchevsky, que se direcionou inexoravelmente para a regência orquestral. O maestro será cada vez mais requisitado no Rio de Janeiro, o que fez com que o Madrigal passasse meses sem o seu regente titular. Conscientes das dificuldades que a situação criava, as diretorias do coro tentaram uma solução por meio de regentes convidados, todos os quais tinham uma relação com Karabtchevsky, ou seja, a maioria deles estudou sob a orientação de Koellreutter, em São Paulo, com exceção de Magnani.

Já a modificação do panorama político e econômico brasileiro, com a queda de Jânio Quadros, em agosto, e a conturbada posse de João Goulart, em setembro de 1961, gerou uma sucessão de conflitos e problemas de ordem política que desaguaram no

golpe militar de 1964. De 1961 em diante, o Madrigal Renascentista participará pouco dos eventos político-culturais relacionados à nova capital federal, Brasília. Somente em 1964, com o apoio do governador Magalhães Pinto, o Madrigal receberá novo incentivo, que o levará aos Estados Unidos, em 1965, sob a regência de Karabtchevsky. Apesar disso, no final do governo JK e no início da administração de Jânio Quadros, o Madrigal ainda cumpriu alguns compromissos diplomáticos entabulados pelo MRE e que merecem um olhar mais detido.

Em julho de 1960, o Itamaraty incumbiu o Madrigal Renascentista de representar oficialmente o Brasil no Festival Interamericano de Coros de Buenos Aires, um certame organizado pela Associação de Concertos de Câmara de Buenos Aires, no qual se faziam presentes os mais categorizados coros das Américas e onde estiveram presentes Estados Unidos, Argentina, Chile, Uruguai, Bolívia, México e Brasil. Ali, o Madrigal teria sobre si uma responsabilidade tripla: ratificar as críticas positivas que conquistou em sua excursão no ano anterior; emparelhar-se a coros que representavam centros de saliente desenvolvimento artístico; e afirmar-se como representante oficial do governo brasileiro como modelo de desenvolvimento da música erudita no país. Na visão do governo brasileiro, esse era o conjunto que possuía credenciais como nenhum outro para ser o embaixador cultural do Brasil, mas, como já reiteramos alhures, é possível que o verdadeiro interesse do Itamaraty fosse, por meio da arte, dar continuidade à política de boas relações com os vizinhos do sul, intensificando um papel de liderança junto com a Argentina, além de colaborar com os Estados Unidos, que naquele momento viam a Operação Pan-Americana com bons olhos, como também já referimos.

No percurso para a capital da Argentina o Madrigal Renascentista se apresentou em São Paulo, em 15 de julho de 1960, na Catedral da Sé. Lá foi reapresentada a *Missa da Coroação*, de Mozart, com os mesmos solistas e instrumentistas acompanhadores membros da Orquestra de Câmara de São Paulo. A apresentação, com contornos oficiais, contou novamente com a presença da hierarquia eclesiástica: do cardeal do Rio de Janeiro, Dom Jaime de Barros Câmara; do arcebispo-coadjutor de Belo Horizonte, Dom João de Resende Costa; e do cardeal de São Paulo, Dom Carmelo de Vasconcelos Mota. Este último, aliás, que fora à missa de inauguração da nova capital, foi o idealizador e promoveu o concerto.



Figura 24: Madrigal Renascentista em concerto na Catedral da Sé - São Paulo (1960) (Acervo Madrigal Renascentista)

Como se pode observar na figura acima, apesar de a apresentação ter como destaque a apresentação da Missa de Mozart, uma atenção especial foi dada ao coro, pois uma parte de concerto foi feita *a cappella*, quando peças escolhidas do repertório foram apresentadas ao público presente. Como os jornais não divulgaram o repertório dessa parte do programa, não podemos afirmar se Karabtchevsky teria valorizado o amplo e solene espaço da Catedral de São Paulo para executar um repertório sacro na essência ou se deu prioridade à virtuosidade do coro. Ademais, podemos notar que nessa apresentação o Madrigal se apresentou com sua formação original do coro, não levando para a capital paulista os 40 cantores que constituíram a formação em Brasília.

Apesar do sucesso do evento, os jornais demandaram uma nova apresentação da missa em um local mais apropriado. Segundo os críticos, o julgamento da interpretação foi prejudicado pela excessiva reverberação e pela “deficiente acústica do imenso templo[,] que não (...) permitiu apreciar integralmente a beleza das execuções dadas na ocasião, entre elas a Missa da Coroação, de Mozart, uma Catedral de sons, obra de beleza e pureza realmente extraterrenas.”⁴²⁶

⁴²⁶ S/ autor. Música – Madrigal Renascentista. *Correio Paulistano*, 21/07/1960. (ARMR, livro 1, p. 173)

Em seguida, em 18 de julho, o coro se apresentou no Teatro Municipal, em um concerto promovido pela Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo, o qual foi um sucesso, sobretudo levando-se em conta que no mesmo dia e horário um “concorrente”, o coro norte-americano Michigan Chorale, cantou no Teatro Cultura Artística, em evento que vinha precedido de máxima publicidade.

Pois o que aconteceu foi a imprensa no dia imediato estabelecer uma relação entre os dois corais, colocando o Madrigal Renascentista numa exposição muito acima daquela em que ficou o Michigan Chorale.⁴²⁷

O grupo mineiro embarcou para a Argentina em 22 de julho, data em que, já, no Teatro Cómico de Buenos Aires, apresentou-se em concerto promovido pela Asociación de Conciertos de Cámara. Sobre essa exibição, consideramos interessante registrar uma crítica publicada no jornal *Clarín*, que destoa da maioria das avaliações do Madrigal nessa fase áurea. Apesar de não ser propriamente negativa, ela nos mostra uma outra visão do coro, que não a de um dos mais perfeitos coros existentes:

O conjunto brasileiro (...) está bem formado, com vozes de boa qualidade e atua sob uma ponderável disciplina. Não é um coro excepcional cujo trabalho transcenda excepcionalmente o âmbito do perfeito; carece, por exemplo, do refinamento que exige a estética francesa impressionista. Seu ritmo é impecável; assim o manifestou particularmente nas pitorescas páginas de Villa-Lobos que figuraram no programa. Mas, em suma, reúne qualidades que atraem pela solidez com que foram elaboradas. Há que se lamentar a ausência no programa de obras integrais para coro que configurariam uma nota de maior interesse em vez desse conglomerado de pequenas peças que, ainda que formosas, mostram escassa preocupação artística em quem conduz e guia os destinos deste conjunto.⁴²⁸

Infelizmente não nos foi possível determinar o autor desta crítica, mas os elementos discutidos neste trecho são interessantes e merecem atenção. Talvez disposto a desfazer uma imagem que antecedia o Madrigal por onde quer que o grupo fosse cantar, o crítico nos dá uma visão diferente, atestando a qualidade do conjunto, mas apontando pontos a serem desenvolvidos, ou, para sermos mais precisos, assinalando os predicados que faltavam ao grupo (com exceção do seu cuidado rítmico, devidamente elogiado). Mas o foco principal das observações diz respeito à direção artística de Karabtchevsky, a qual, segundo o crítico, busca nos efeitos provocados pela sucessão de peças curtas a montagem de um repertório amplo, mas desprezioso no realizar

⁴²⁷ SILVEIRA, Ariosto. Como representante do Brasil, segue para a Argentina o Madrigal, após consagrada acolhida em São Paulo. *O Diário*, julho de 1960. (ARMR, livro 1, p. 173)

⁴²⁸ S/ autor. Conciertos de Cámara. *Clarín*, Buenos Aires, 25/07/1960. (ARMR, livro 4, p. 14)

artístico, o que, segundo a análise, deveria ser visto como algo perigoso para a evolução e a continuidade do coro em médio e longo prazo. Trataremos mais detidamente da concepção de repertório do maestro no próximo capítulo, mas consideramos, inicialmente, que a opinião do crítico pode ter sido um pouco radical ou talvez, pouco benevolente; uma pequena peça não necessariamente carece de qualidades artísticas que a tornem uma obra-prima dentro de um estilo específico. Isso sem falar que a montagem de um conjunto de obras pequenas e significativas de um estilo e época determinado para justamente aquilo que o Madrigal tinha como a sua originalidade no que concerne à seleção das peças a serem executadas. Por fim, é preciso lembrar que o crítico não examina a massa de apresentações, mas um concerto em particular, numa amostragem que é parca para estabelecer um julgamento definitivo sobre as opções que presidem a definição de um elenco de obras musicais de um coro, já que pode haver, dependendo da situação, intenções bastante particulares ditadas pela circunstância de performance.

O grupo apresentou-se, em 28 de julho, na Embaixada Brasileira, a pedido do embaixador Boulitreau Fragoso. O jornal *Nación* chamou a atenção, em edição do dia 25, para o fato de o Madrigal ter sido conduzido à Argentina por um avião da Força Aérea Brasileira (FAB), “colocado especialmente à sua disposição pelo governo do país irmão, que desta maneira auspicia a participação do conjunto no Festival Coral da Associação de Concertos de Câmara”. Naquele momento, é notória a “oficialidade” do Madrigal, sendo não somente apoiado pelo governo, através do Itamaraty, mas também gozando de patrocínio completo na sua representação internacional, uma vez que até mesmo o seu transporte é oficial.

Em entrevista a *O Diário*, Isaac Karabtchevsky disse, naquela época, que a excursão à Argentina serviu, sobretudo, para medir as reais capacidades do grupo que foi exposto, novamente, aos severos críticos argentinos. Além disso, surgiram convites importantes para excursões imediatas do coro para Europa, Estados Unidos e América Latina. Essas oportunidades, apesar de não poderem ser aceitas, já que os cantores tinham que retornar a Minas, demonstraram a importância artística do Madrigal e o reconhecimento de seu trabalho por profissionais da área musical. Apesar disso, assim se expressava Ariosto Silveira, repórter do mesmo veículo:

E a propósito, o Madrigal Renascentista voltou cheio de glória, mas de bolsos vazios como sempre lhe acontece. Nada ganhou; pelo contrário teve prejuízo. Esse é um aspecto que

poucos conhecem; o coro faz sucesso, canta aqui e ali, mas sempre anda mãos abanando.⁴²⁹

Silveira, mais uma vez, acompanhou o Madrigal e realizou uma série de reportagens sobre a viagem. Comentou, em uma delas, sobre o assédio de pessoas ligadas ao movimento artístico de Buenos Aires e de outras cidades. De acordo com o jornalista, de todas as exposições do Madrigal, a mais importante foi a da Embaixada do Brasil, para a qual o Boulitreau Fragoso convidou diversos musicistas importantes de Buenos Aires, além de representantes dos corpos diplomáticos de diversos países.

Após esse concerto, foram feitos arranjos para que o Madrigal se apresentasse no Teatro Colón, de Buenos Aires, um das principais casas de espetáculo das Américas, no ano seguinte. A apresentação só não aconteceu em 1960 por causa do retorno marcado do coro ao Brasil. Cercado de muita curiosidade, o Madrigal Renascentista fez, em La Plata, seu concerto de despedida do público argentino, num teatro que recebeu uma assistência composta de entusiásticos admiradores da música coral. Foram oito peças reprisadas e cumprimentos que se prolongaram numa amistosa reunião de argentinos e brasileiros, na qual a “música brasileira esteve na vanguarda”.⁴³⁰

Terminada a temporada 1960, o Madrigal Renascentista vivia a expectativa de uma viagem aos Estados Unidos da América, atendendo ao convite do presidente Eisenhower, a qual já vinha sendo anunciada desde setembro e havia sido postergada por meses a fio por motivos de logística. Aumentando a expectativa, a Real Aerovias⁴³¹ ofereceu ao coro o patrocínio das passagens para uma ida também ao Japão. A companhia acabava de inaugurar o trajeto e via no transporte do Madrigal Renascentista uma chance de incremento da propaganda da cultura brasileira naquele país. Infelizmente, a viagem não se concretizaria por falta de recursos. A notícia, contudo, foi muito ventilada pela imprensa, na época, que ressaltava as qualidades do coro e via com absoluta naturalidade a sua ida ao outro lado do mundo.

Esse fato merece um comentário em especial, pois nos mostra dois aspectos interessantes. O primeiro diz respeito a uma empresa aérea brasileira que oferece um patrocínio ao coro bem ao estilo do que aconteceu com companhia argentina no ano de

⁴²⁹ SILVEIRA, Ariosto. Madrigal Renascentista retornou à capital trazendo da Argentina, como bagagem, aplausos de público e crítica. *O Diário*, agosto de 1960. (ARMR, livro 3, p. 19)

⁴³⁰ Idem.

⁴³¹ A Real Transportes Aéreos foi uma companhia aérea, fundada em 1945 pelo empresário paulista Vicente Mammana Neto, e extinta em 1961, quando passou a pertencer à Varig. Extraído com modificações de: http://pt.wikipedia.org/wiki/Real_Transportes_Aéreos. Acessado em 02/05/2014.

1959. É fácil entendermos que o Madrigal tinha visibilidade na mídia, sobretudo impressa, que permitia a propaganda institucional duplamente visível, ou seja, atrelada a um conjunto de renome internacional e ao mesmo tempo símbolo de representatividade nacional, social e política. O segundo aspecto revela o quanto o Madrigal era dependente do Itamaraty para a realização de suas viagens internacionais, ou seja, se não havia um interesse político ou econômico, o governo brasileiro entendia que não havia porque subsidiar uma viagem internacional, mesmo que fosse para o seu principal cartão de visitas.

Após mais uma temporada de estudos na Alemanha, Isaac Karabtchevsky retornou ao Brasil, em abril de 1961, para assumir o Madrigal Renascentista. Chegou ao Brasil com a notícia de que o *Deutscher Akademischer Austauschdienst* havia ampliado sua bolsa de estudos por mais um período na Escola de Freiburg. Tratava-se de um fato da maior importância, pois aquela entidade raramente renovava bolsas e o fez em caráter excepcional, ao que parece, em vista dos vários sucessos alcançados pelo maestro à frente do Madrigal Renascentista, sobretudo influenciada pela importância do convite feito por Eisenhower, no ano anterior, para que o coro fosse aos Estados Unidos da América.

A última turnê realizada pelo Madrigal, dentro do recorte temporal observado por nós, ficou na memória dos cantores entrevistados como uma viagem complexa, pois aconteceu no período em que o presidente Jânio Quadros renunciou ao governo. O Madrigal Renascentista foi contratado para realizar uma excursão à Argentina e ao Uruguai, no segundo semestre de 1961. Somente após vários contratemplos, os cantores chegaram a Buenos Aires, em 5 de setembro. Na Argentina cantariam em Buenos Aires e em mais 10 cidades do interior do país, e no Uruguai, em Montevideú.

Naquele momento, deveria tomar posse o gaúcho João Goulart, o que não foi aceito pelos ministros militares e pelas classes dominantes, que alegavam que o vice-presidente tinha tendências políticas esquerdistas. Paralelamente, setores sociais e políticos que apoiavam Jango iniciaram um movimento de resistência. O governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, destacou-se como principal líder da resistência, promovendo a campanha legalista pela posse do cunhado.

O movimento de resistência, que se iniciou no Rio Grande do Sul e se irradiou para outras regiões do país, dividiu as Forças Armadas, impedindo uma ação militar conjunta contra os legalistas. No Congresso Nacional, os líderes políticos negociaram

uma saída para a crise institucional.⁴³² A solução encontrada foi o estabelecimento do regime parlamentarista de governo, que vigorou por dois anos (1961-1962), reduzindo os poderes constitucionais de Jango. Com essa medida, João Goulart retorna ao Brasil e é empossado em 7 de setembro.

O jornal *La Razón*, de Buenos Aires, nos dá uma panorâmica da situação, registrando a chegada do Madrigal Renascentista naquele país. O periódico apresentava uma narrativa de como “rebeldes” da Força Aérea Brasileira fecharam o aeroporto de Brasília para que, dessa forma, o vice-presidente João Goulart não pudesse desembarcar e, conseqüentemente, tomar posse. Em seguida, outros aeroportos foram fechados por todo o país. O Madrigal Renascentista deveria ser transportado até a Argentina em um avião da FAB, o que não aconteceu por causa da mobilização das Forças Armadas. Diante da impossibilidade de o Madrigal sair de terras brasileiras, conforme a previsão, uma apresentação marcada para 3 de setembro, no Teatro Colón de Buenos Aires, teve que ser transferida para o dia 9 seguinte. O impasse foi solucionado, segundo a ex-cantora Maria Amália Martins, por uma intervenção do Itamaraty, que fez descer, no aeroporto do Rio de Janeiro, um avião espanhol que rumava para Buenos Aires. Assim o Madrigal Renascentista conseguiu chegar à capital portenha.⁴³³

A abordagem principal da imprensa ao coro não tratou a música e arte, mas incidiu sobre o cantor Simão Lacerda, primo segundo do governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, que por sua vez foi um opositor do ex-presidente Jânio Quadros e uma das principais figuras da crise. Interrogados sobre se a tensão e o enfrentamento de opiniões no Brasil haviam se refletido nas relações entre coristas, os cantores sorriram e Maria Lúcia Godoy, em nome do grupo, respondeu: “Somos pela legalidade”. O episódio é importante para demonstrar como o Madrigal Renascentista se conservou, durante todo o tempo, como um coro ligado ao governo, independentemente de qual fosse o partido que ocupasse o poder. Na verdade, segundo as ex-cantoras entrevistadas, naquela ocasião houve uma instrução expressa do Itamaraty para que essa fosse a resposta de todos se houvesse esse tipo de questionamento.

⁴³² Adaptado de: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-joao-goulart-1961-1964-polarizacao-conduz-ao-golpe.htm>. Acessado em: 10/02/2015.

⁴³³ S/ autor. Um coro que chegou do Brasil traz sua visão dos recentes sucedidos. Jornal *La Razón*, Buenos Aires, 05/09/1961. (ARMR, livro 3, p. 80)

Eles se apresentaram em 11 cidades argentinas (Buenos Aires, Tucumán,⁴³⁴ Córdoba, Rosário,⁴³⁵ San Luis, Mendoza,⁴³⁶ Paraná, Rufino, Mercedes, San Juan e La Plata) e em Montevideú. Em Buenos Aires, cantaram no Coliseu, no Mozarteum Argentino, na Embaixada Brasileira, e no Auditório da Dirección General de Cultura,⁴³⁷ culminando com a apresentação no Teatro Colón, em conjunto com a Orquestra Filarmônica de Buenos Aires. A regência foi de Isaac Karabtchevsky, o coro executando, além da *Missa da Coroação*, outras peças de Mozart.⁴³⁸ Nessa ocasião, o regente foi criticado por sua condução do repertório somente orquestral, tendo dito um crítico que Isaac era mais um regente de coro do que de orquestra.⁴³⁹ No geral, entretanto, a imprensa argentina não poupou elogios ao coral mineiro:

Actuó coro brasileño, el mejor que hayamos escuchado de mucho tempo a esta parte. (*La Prensa*).

Impressionó, em forma muy positiva, como una de las agrupaciones corales más importantes que nos han visitado durante los últimos años, tanto por el mérito individual de sus integrantes como por su excelente labor de colaboración. (*La Nación*).

Também a imprensa de Montevideú considerou o Madrigal Renascentista como o melhor grupo vocal já aparecido no país. O conjunto cantou na maior casa de espetáculos de Montevideú, o Teatro Sodre, no dia primeiro de outubro. Durante a estada em Montevideú, Maria Lúcia Godoy foi convidada para participar de uma futura montagem da ópera *Manon Lescaut*, de Mascagni, neste mesmo teatro. Durante a mesma turnê, Karabtchevsky foi convidado para reger o Coral da Universidade do Chile e a Filarmônica de Santiago. No retorno a Minas, os artistas foram homenageados pelo governador Magalhães Pinto e pelo prefeito Amintas de Barros.

Na autobiografia, Karabtchevsky afirma que sua relação com a regência coral se encerrou em 1962, ano em que ele termina seus estudos na Alemanha, o que nos leva a crer que, apesar de existir uma relação pessoal com o Madrigal Renascentista, o maestro mesmo então não considerava a possibilidade de manter uma relação duradoura com o coro que fundara. Ele argumenta no texto que “o apelo da orquestra era maior. Primeiro,

⁴³⁴ Dia 14/09, no Teatro San Martín. (Programa 19610914 – APMR)

⁴³⁵ Apresentação no Parque Independência, em Rosário, no dia 23 de setembro.

⁴³⁶ Dia 19/09, no Cine Gran Rex, patrocinado pela Asociación Filarmónica de Mendoza.

⁴³⁷ Programa 19611003 – APMR.

⁴³⁸ Abertura da ópera *La Clemenza di Tito*, K. 821, e da *Sinfonia 40*, em Sol menor, K. 550. Solistas da Missa da Coroação: Maria Lúcia Godoy (soprano); Carmen Burello (meio-soprano); Nino Falzetti (tenor); Amin Abdo Feres (baixo).

⁴³⁹ S/ autor. Outro concerto no Colón da Filarmônica. *La Nación*, Buenos Aires, 11/09/1961. (ARMR, livro 4, p. 12)

pelas inúmeras possibilidades que ela oferece; segundo, porque eu sentia, inconscientemente, que a minha forma de expressão não estaria completa se não abordasse inteiramente a orquestra sinfônica”.⁴⁴⁰

Aqui cabe uma comparação entre essas duas representações, pois há, no Brasil, uma notória valorização da orquestra em detrimento do trabalho com um coro. Em geral, o público e mesmo a crítica tendem a considerar que o trabalho instrumental é mais qualificado do que aquele realizado por um conjunto vocal, e mesmo com referência aos maestros, estes “brilham” mais quando regem instrumentistas. Essa deferência, provavelmente, vem da falsa compreensão de que instrumentistas são profissionais, ao passo que cantores, de um modo geral, seriam tão somente amadores que se dedicam a uma produção musical. Se tomarmos como referência o Madrigal, essa afirmação é, de fato, verdadeira. Ainda assim, isso não implicou que o grupo não atingisse qualidade altamente satisfatória. Mas, pensando especificamente em Karabtchevsky, não é improvável que, objetivando uma valorização completa como maestro, seu pensamento fosse o de que ele só seria “grande” se enfrentasse orquestras.

A partir de 1962, efetivamente, quando retornou definitivamente ao Brasil, ao término de seus estudos na Alemanha, Karabtchevsky foi imediatamente contratado pela rádio PRA-2 (Roquete Pinto), do Rio de Janeiro. Lá, ele deveria cuidar da orquestra da emissora, já existente, e organizar um coral para a Rádio Ministério da Educação.⁴⁴¹ Todavia, o paulista ainda dirigiu e regeu o Madrigal Renascentista até uma nova excursão à Europa, em 1971, novamente sob os auspícios do Itamaraty, apoiados pelo ministro Mario Andreazza.

Parece claro que esse afastamento gradual de Karabtchevsky trouxe uma situação de insegurança e instabilidade ao coro. Ainda que a presença do líder fosse o motivo primordial da continuidade do grupo e da manutenção de sua posição como principal coro do país, a renovação constante de repertório terá a partir daí uma velocidade muito menor do que tivera nos primeiros anos de atividade do Madrigal Renascentista. Quando da eventual chegada de regentes substitutos, ou mesmo dos inícios de temporada com Karabtchevsky, os jornais belo-horizontinos repetiam a nota de que o ano começaria com a ampliação do repertório. No entanto, em nossa pesquisa, o que pudemos observar é que o conjunto de obras cantadas pelo coro não aumentou

⁴⁴⁰ KARABTCHEVSKY, 2003, p. 36.

⁴⁴¹ KARABTCHEVSKY, 2003.

nem se modificou com o passar dos anos. Em 1965, ao cantar nos Estados Unidos, o Madrigal tinha como programa básico as mesmas peças desenvolvidas entre 1956 e 1960, o que talvez fosse desestimulante para os cantores. cremos, ainda, que o que permitiu uma continuidade e a manutenção qualitativa do grupo foi justamente a quantidade de apresentações que o coro fazia quando das excursões realizadas dentro do país. Pela repetição e pelo trabalho persistente em dois ou três meses por ano, Karabtchevsky conseguia deixar incólume a sua marca, impressa àquele coletivo desde o estabelecimento do Madrigal Renascentista.

O *status* adquirido pelo Madrigal Renascentista permaneceu intocado durante todo o período em que o maestro conduziu suas apresentações e indicou regentes convidados para substituí-lo em situações em que ou estava fora do Brasil, ou compromissos com outras orquestras brasileiras o impediam de se dedicar ao coro. No entanto, o Madrigal não será mais um embaixador cultural internacional como o foi ao longo do governo de Kubitschek. A era de glória findara discretamente, excetuando uma importante turnê realizada em 1965, aos Estados Unidos, a qual, apesar de apoiada pelo Itamaraty e pelo governo mineiro, foi muito mais um compromisso profissional, já que o coro foi contratado pelos empresários americanos de Maria Lúcia Godoy, à época.⁴⁴² O Madrigal Renascentista se ateuve a concertos em diversas cidades brasileiras, ressaltando-se apenas o papel marcante que teve no Rio de Janeiro em apresentações com a Orquestra Sinfônica Brasileira.

No próximo capítulo, trataremos daquilo que acreditamos constituiu a grande novidade deste coro e lhe permitiu transitar habilmente por diversas paisagens sonoras, apesar de a sua própria paisagem ser bastante determinada, consistindo no seu repertório. Discutiremos a seguir essas façanhas musicais do Madrigal Renascentista, apresentadas até aqui sob uma perspectiva principalmente política e estratégica, enfocando a criatividade do conjunto na seleção de obras musicais e na elaboração de programas de concerto, que eram sempre direcionados para os ambientes específicos que receberiam os cantores, sem abrir mão, no entanto, da base de formação, que foi a música renascentista. Como um camaleão, o coro se adaptava a realidades diversas, mantendo um padrão de apresentação estruturado, porém eventualmente modificando algumas peças. Esse procedimento o deixava à vontade para arriscar onde quer que fosse, talvez com a única exceção da própria casa, Belo Horizonte, onde o público que

⁴⁴² Columbia Artists Management Incorporated, de Nova Iorque.

assistia às suas performances se acostumou, com o passar dos anos, a um padrão repetitivo e usual.

Capítulo 3

UM PERCURSO EM REPERTÓRIO

O estudo do repertório produzido pelo Madrigal Renascentista prova ser um procedimento para conhecer o coro, porque nos mostra, entre outras informações úteis, em quais estilos o conjunto foi mais versado ou a qual deles se dedicou mais e em que sentido o bloco de composições musicais foi modificado ou adaptado, com o passar dos anos, de acordo com as circunstâncias das apresentações musicais. Nossas observações, naturalmente, se baseiam na coletânea de peças executadas durante o nosso recorte temporal, 1956 a 1962, a qual pouco se alterou nos anos seguintes enquanto o Madrigal foi dirigido por Isaac Karabtchevsky. Ao substituir o regente titular, nos anos 1970, o coro buscou novas maneiras de expressão, talvez com a finalidade de reconfigurar sua imagem diante daqueles que o assistiam. Essa mudança de paradigma de fato aconteceu, pois, durante o período em que o Madrigal Renascentista foi regido por Afrânio Lacerda, no período de 1972 a 1988, realizou uma vasta campanha de valorização e interpretação da música contemporânea brasileira. Graças a concursos de composição de obras inéditas, o coro se tornou uma nova referência na música coral contemporânea, desenvolvendo novas linguagens de execução coral e valorizando novos compositores como: Ronaldo Miranda, Ricardo Tacuchian, Gilberto Mendes, Lindembergue Cardoso, entre outros.

Repertório, em música, designa a coleção de obras estudadas para serem apresentadas por um músico ou um conjunto musical. Na trajetória do Madrigal Renascentista, o repertório se constituiu num aspecto importante do diálogo estabelecido entre o coro, o maestro e seu tempo histórico. A preocupação com a elaboração de um repertório musical foi um dos elementos primordiais para a aceitação social e artística do Madrigal, pois, ao analisarmos o estabelecimento do rol de obras

vocais elegido, ao longo do tempo, é evidente que não somente aspectos musicais e estéticos orientaram a organização do repertório escolhido pelo coro, mas também aspectos sociais e políticos.

Temos uma ampla ideia do que foi o repertório do Madrigal Renascentista, desde sua primeira apresentação até a sua segunda excursão à Europa, em 1971, devido à divulgação prévia dos concertos, cuja programação era integralmente publicada pelos jornais da época. A ideia inicial do coro, que consistia na total dedicação exclusivamente à música da Renascença europeia, foi logo colocada de lado, muito provavelmente por conselho de outros músicos e críticos, os quais objetivavam maior difusão do trabalho do conjunto mineiro e mais aceitação por parte do público, as quais viriam em consequência de uma seleção de repertório em que existisse maior flexibilidade, criatividade e versatilidade.

Sempre que o coro viajava, peças de compositores locais eram selecionadas, mas não se abria mão de apresentar aquilo que caracterizava o coro, ou seja, a música renascentista. Embora o coro fosse qualificado como embaixador cultural do Brasil e guardasse a prática de sempre incluir e executar peças brasileiras em suas apresentações, isso não significava que na época ele buscasse estimular as novas gerações de compositores a escreverem música coral. Os escolhidos eram, via de regra, os compositores indicados e referenciados pelo governo brasileiro, como era o caso, sobretudo, de Villa-Lobos⁴⁴³ e Camargo Guarnieri.⁴⁴⁴ Vale observar, além disso, que a música brasileira nunca significou mais do que uma parte do repertório do Madrigal em concertos, com pouca modificação na sua estrutura e na escolha de peças.

A adaptação do repertório a diversas situações, aliás, foi uma das características do Madrigal Renascentista, concretizada através do seu regente. Tendo a preocupação com a apresentação de peças musicais da Renascença em uma das partes dos programas, basicamente, fazendo dos madrigais origem e marca principal do conjunto, os músicos dividiam outras duas seções dos concertos entre obras estrategicamente selecionadas,

⁴⁴³ Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro nascido no Rio de Janeiro, participou dos principais movimentos de renovação da música brasileira e europeia. Em sua produção destacam-se as *Bachianas Brasileiras*, obras que mesclam elementos da música de J. S. Bach e a tradição musical popular brasileira.

⁴⁴⁴ Camargo Guarnieri (1907-1993), compositor paulista. Manteve um curso de Composição, com o intuito de formar artistas conscientes da problemática da música no Brasil quanto à estética, às formas, à linguagem e aos meios de realização. Foi criador e diretor do Coral Paulistano, regente oficial da Orquestra Sinfônica Municipal e membro fundador da Academia Brasileira de Música da qual foi presidente.

que iam desde o repertório brasileiro até o de compositores dos países onde o coro iria se apresentar. Essa identificação que se almejava estabelecer com a audiência podia ser viabilizada tanto mediante obras notáveis da região visitada como por meio de um repertório de músicas representativas da cultura do nosso próprio país, especialmente composições de caráter nacionalista, nas quais a rítmica afro-brasileira é mais acentuada; por isso mesmo, tais peças eram facilmente aceitas pelo público estrangeiro e mesmo brasileiro.

Mas sigamos o percurso dos anos nos quais Isaac Karabtchevsky regeu o coro para entendermos como este modelo operou na prática. Já observamos como um repertório específico foi responsável por inflamar jovens estudantes de música de Belo Horizonte, cativando-os e levando-os a montarem uma estrutura mínima para viabilizar apresentações em solenidades e outros eventos sociais. Naquele momento, não havia a intenção de criar um coro profissional, mas tão somente a ideia de musicistas se apresentarem em um cenário artístico ainda incipiente.

O concerto inaugural teve a seguinte estrutura:⁴⁴⁵ na 1ª. parte houve uma palestra ilustrada com projeções, ministrada por Isaac Karabtchevsky, “A relação entre a pintura e outras artes da Renascença com a música”. Na 2ª. parte, os solistas – que pertenciam ao coro – Alda Perilo, Lucíola Teixeira de Azevedo (sopranos); Carmem Lúcia Gomes Baptista, Maria Lúcia Godoy (contraltos); Mauro Godoy (tenor) e Carlos Eduardo Prates (baixo) apresentaram o “Kyrie” e ”Gloria” da *Missa Brevis*, de Giovanni Pierluigi da Palestrina⁴⁴⁶ (Renascença italiana), seguida da 3ª. parte, que caracterizou de fato a estreia do conjunto, com a apresentação de *What if I never speed*, de John Dowland⁴⁴⁷ (Renascença inglesa); *Languir me fais*, de Claude de Sermisy⁴⁴⁸ (Renascença francesa); *Riu, riu, chiu*, peça de compositor anônimo do Cancioneiro de Uppsala (Renascença espanhola); *Innsbruck, ich muss dich lassen*, de Heinrich Isaac⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Programa 19560202 (APMR).

⁴⁴⁶ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), italiano reconhecido principalmente como compositor de música sacra. Por sua maneira concisa de tratamento da polifonia sacra, foi, após sua morte, romantizado como o músico quintessencial da Igreja Católica.

⁴⁴⁷ John Dowland (1563-1626), compositor inglês conhecido pelas árias (canções para solistas com acompanhamento de alaúde). Era considerado um dos maiores alaudistas do seu tempo.

⁴⁴⁸ Claude de Sermisy (1490-1562), compositor francês famoso pelas suas *chansons*, peças em estilo imitativo e lírico, das quais mais de 150 sobreviveram até os dias de hoje, sendo muitas a quatro vozes.

⁴⁴⁹ Heinrich Isaac (1450-1517), compositor holandês que influenciou o desenvolvimento da música na Alemanha. Escreveu missas, motetos, música instrumental e madrigais em francês, alemão e italiano.

(Renascença alemã); *Au joli jeu*, de Clément Janequin⁴⁵⁰ (Renascença francesa); e *Matona mia cara*, de Orlando di Lasso⁴⁵¹ (Renascença italiana).

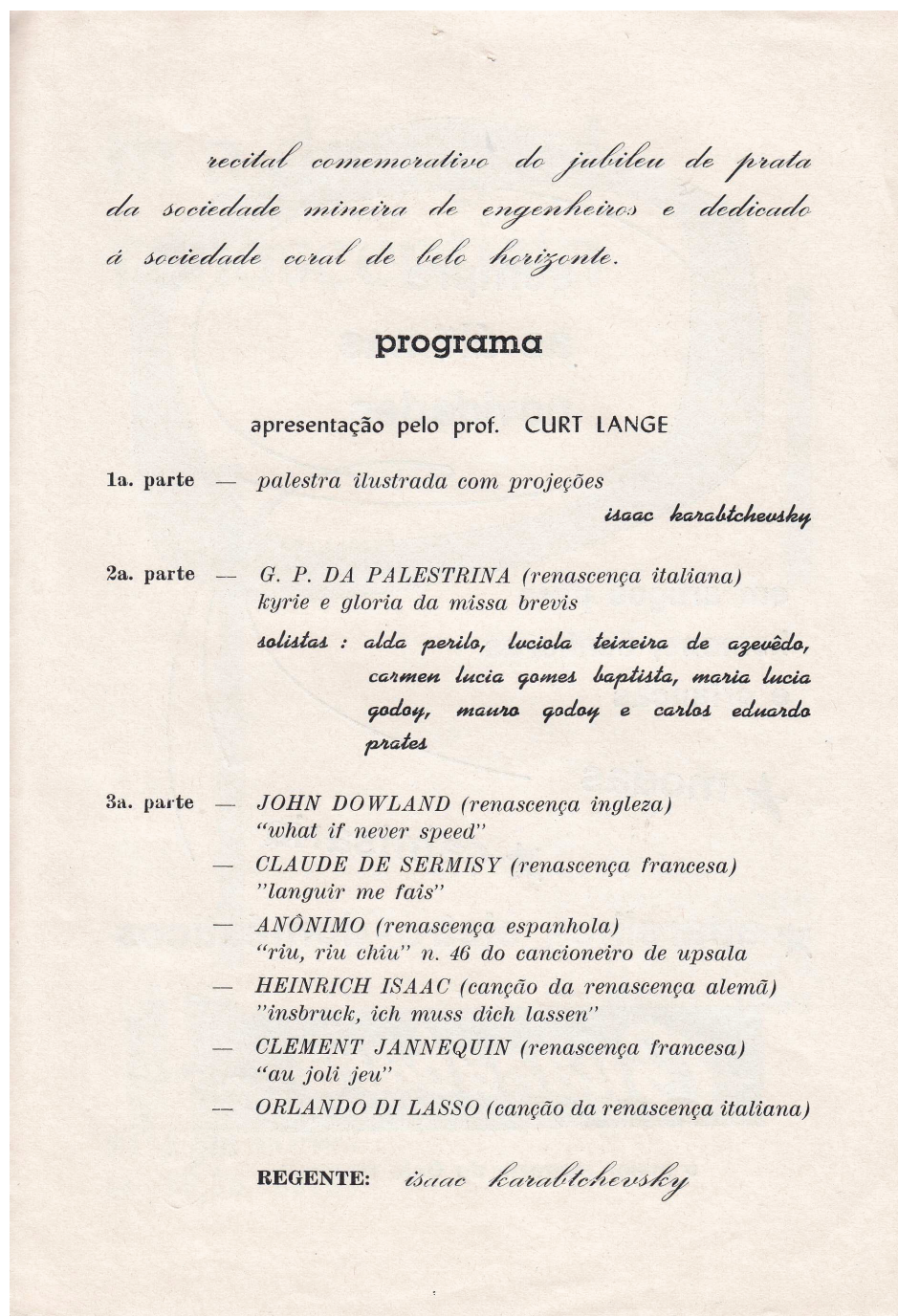


Figura 25: Programa da primeira apresentação do Madrigal Renascentista (Acervo Madrigal Renascentista)

⁴⁵⁰ Clément Janequin (1485-1558), compositor francês reconhecido pelos seus madrigais, principalmente por suas *chansons* programáticas. Especificamente as *chansons* parisienses tendiam a ser rítmicas e silábicas, muitas das quais com recursos onomatopaicos.

⁴⁵¹ Orlando di Lasso (1532-1594), compositor franco-flamengo nascido em Mons, hoje território belga, foi um dos mais famosos e influentes músicos europeus em fins do século XVI. Escreveu mais de 2 mil trabalhos, em latim, francês, italiano e alemão em todos os gêneros conhecidos em sua época.

Como já informamos, a apresentação aconteceu no evento comemorativo dos 25 anos da Sociedade Mineira de Engenheiros, quando os jovens músicos foram convidados a fazerem parte da cerimônia por convite do engenheiro Alberto Pinto Fonseca, pai de um dos membros fundadores do coro, Carlos Alberto Pinto Fonseca. A apresentação do conjunto foi feita pelo musicólogo teuto-uruguaio Curt Lange,⁴⁵² que, naquele momento, se encontrava em Minas Gerais, apoiado pelo Ministério da Educação, realizando pesquisas musicológicas, o que renderia o primeiro disco dedicado a compositores mineiros do período colonial, gravado pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência do maestro Edoardo di Guarnieri.⁴⁵³ Naquele momento, o novo coro se dedicou a um repertório composto unicamente de peças renascentistas, tendo o cuidado de abrir o concerto com uma palestra preparatória sobre o assunto.

Chama atenção a divisão em partes, pois há uma singularidade do repertório executado na segunda parte com relação ao da terceira, apesar de ambos serem formados por obras da Renascença. A justificativa do nome dado ao novo coro, Madrigal Renascentista, nos conduz ao repertório da terceira parte, e apesar de não encontrarmos referências à maneira como foram interpretadas as duas peças, *Kyrie e Gloria*, da *Missa Brevis*, de Palestrina, nos parece claro que foram executados por solistas, somente.⁴⁵⁴ Não existem indicações, nas obras do mestre italiano, para que trechos sejam cantados por solistas, e o emprego, no programa, de um sexteto vocal evidencia uma intenção de exemplificar o gênero maior da Alta Renascença – a missa⁴⁵⁵ –, e a sua diferença para aquele que viria a ser a primeira forma expressiva da transição da Renascença para o Barroco, o madrigal, assumida e interpretada pelos jovens músicos naquela apresentação. Ainda sobre a *Missa Brevis*, podemos especular que esta já fosse conhecida em Belo Horizonte, porventura trazida por Magnani. De qualquer forma, a opção pela peça não significa que esta tenha sido pensada para ingressar permanentemente no repertório do coro, mas deve ser entendida tão somente como a

⁴⁵² Franz Kurt Lange (1903-1997), nasceu na Alemanha e veio para o Uruguai em 1923, onde se naturalizou, passando a adotar como nome a forma latinizada Francisco Curt Lange. Veio a tornar-se um dos grandes inspiradores de movimentos musicais na América Latina. Conhecido internacionalmente como Curt Lange, foi no continente americano que se destacou e trouxe suas maiores contribuições à música e à musicologia do século XX.

⁴⁵³ DUPRAT, 2010.

⁴⁵⁴ É provável que o critério de escolha dos solistas tenha sido a experiência coral, já que eles deveriam ter a capacidade de cantar partes sem hesitar e prescindindo do apoio de colegas de naipe.

⁴⁵⁵ Forma musical que contém os textos cantados do Ordinário da missa católica: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei* e, algumas vezes, *Ite missa est*.

eleição (de certo modo, arbitrária) de um material de comparação entre um gênero e outro, já que a composição não será mais executada ao longo dos anos.

Dois livros foram referenciais para a composição inicial dos repertórios do Madrigal Renascentista: o *Chorübungen*, termo que pode ser traduzido literalmente como “Exercícios para coro”, mas compreensível de uma maneira mais prática como “Guia de ensaios”, que foi organizado pelo músico alemão Eberhard Schwickerath (1856-1940) e editado por Theodor Ackermann, em 1931,⁴⁵⁶ e o *Cancioneiro de Uppsala*, também conhecido como *Cancioneiro do Duque de Calábria* ou *Cancioneiro de Veneza*, único exemplar remanescente da compilação de músicas espanholas renascentistas intitulada, com bastante zelo informativo, *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco vozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de Organo para que puedam aprovechar los que a cantar començaren*, editada em Veneza em 1556 por Girolamo Scotto.

A coleção recebeu seu nome atual por se encontrar depositada na Biblioteca da Universidade de Uppsala, na Suécia, onde foi redescoberta em 1907, pelo musicólogo espanhol Rafael Mitjana y Gordón. O volume contém 70 peças musicais, todas anônimas salvo uma, que traz a autoria explícita do renascentista franco-flamengo Nicolas Gombert.⁴⁵⁷ Das peças interpretadas no primeiro concerto do Madrigal Renascentista, com exceção da peça de John Dowland, *What if I never speed*, e de *Riu, riu, chiu*, extraída do *Cancioneiro de Uppsala*, todas as outras foram coletadas do *Chorübungen*. Apesar de esse livro não ser mencionado como material de consulta ou estudo na obra autobiográfica de Karabtchevsky, em diversas oportunidades, das quais nos recordamos, Amin Feres e Sergio Magnani declararam conhecê-lo e usá-lo regularmente, acentuando a importância e influência das obras na escolha de peças renascentistas por parte dos coros mineiros, sobretudo do Madrigal Renascentista. O *Chorübungen* tampouco integrava o acervo bibliográfico do Madrigal, mas Afrânio

⁴⁵⁶ Informações extraídas do site:

<http://books.google.com.br/books?id=W7Fgzsr6ScC&pg=PA293&lpg=PA293&dq=Chorubungen+Eberhard&source=bl&ots=02CwOAgZfF&sig=bS-j5MbZTL0Ewlv-5Cf5tsM-To0&hl=pt-BR&sa=X&ei=xRBuVliqMcqbNradgFg&ved=0CDsO6AEwBw#v=onepage&q=Chorubungen%20Eberhard&f=false>. Acessado em 09/03/2015.

⁴⁵⁷ Dois anos mais tarde, em 1909, Mitjana publicou um estudo sobre a coleção, *Cincuenta e quatro canciones españolas del siglo XVI*, em que comenta e transcreve o texto das peças. O musicólogo atribuiu a origem das obras a compositores espanhóis, como Juan del Encina, Cristóbal de Morales, Francisco de Peñalosa e outros que residiram na Itália durante a primeira metade do século XVI. (Informações extraídas, com modificações, do site: http://es.wikipedia.org/wiki/Cancionero_de_Uppsala. Acessado em 09/03/2015).

Lacerda e Marco Antônio Drummond, regentes que substituíram o maestro paulista, também confirmaram possuir exemplares para uso pessoal.

Das apresentações registradas em jornais da época, pudemos observar que o caráter dos concertos do grupo era extremamente formal e profissional, sendo planejado com detalhes que envolviam desde a divulgação antecipada dos eventos quanto a produção de programas que detalhassem o histórico do coro e do regente, o repertório a ser apresentado, sem deixar de reservar espaço para a divulgação dos patrocinadores dos concertos.

Já no segundo semestre de 1956, o Madrigal modificava a sua estrutura de repertório, dividindo os seus concertos em três partes. Como já dissemos, ao longo do período em que o coro foi regido por Karabtchevsky, a primeira parte era sempre dedicada à música da Renascença, e, de um modo geral, eram apresentadas peças de italianos, alemães, ingleses, franceses e espanhóis, sendo as peças segmentadas segundo os países dos compositores. No entanto, podemos observar que havia uma preocupação, provavelmente relacionada à maneira de pensar de Koellreutter, assimilada pelo maestro paulista, em apresentar novas estruturas musicais, diferentes daquelas normalmente executadas e ensinadas em escolas tradicionais de música do Brasil. Um exemplo desse costume a que o grupo adere é que, num concerto realizado em outubro desse mesmo ano, no Teatro Izabela Hendrix, em Belo Horizonte, e depois no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em janeiro de 1957, foi apresentada a *Cantata n.º. 105 “Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht”*, de Bach,⁴⁵⁸ sendo esta, segundo os jornais que divulgaram os eventos, a primeira vez em que a mesma foi executada no país. Na terceira parte, habitualmente eram apresentadas obras estrangeiras e brasileiras, estas últimas enfatizando as práticas populares.

Merece comentário a apresentação dessa cantata: no Brasil, em meados do século XX, o que se conhecia do compositor alemão eram peças extraídas, sobretudo, do *Cravo bem-temperado (Das Wohltemperiert Klavier)*, coleção de prelúdios e fugas em todas as tonalidades maiores e menores. Obras vocais, principalmente cantatas e mesmo oratórios, não tinham lugar nas apresentações por serem vistas como obras funcionais e diretamente ligadas à confissão luterana, para a qual Bach escreveu cerca

⁴⁵⁸ Johann Sebastian Bach (1685-1750), músico e compositor alemão do período barroco. Sua produção é talvez a mais vasta da música europeia e é referência obrigatória de toda a música que lhe foi posterior.

de 500 peças do gênero, principalmente quando foi mestre-capela⁴⁵⁹ em Leipzig, entre 1722 e 1750.

Outra herança legada por Koellreutter a Karabtchevsky foi a convicção de que a apresentação de universos diferenciados da música poderia provocar modificações no entendimento musical de sociedades a partir do contato com o *novo*. Logicamente, a simples apresentação musical, sem a compreensão daquilo que se fazia, não era uma meta do movimento *Música Viva*, tanto que programas de rádio e palestras eram uma constante onde quer que se buscasse uma exposição de novos repertórios. Além disso, o foco em grupos musicais pequenos, a chamada música de câmara, era prioridade, já que os próprios músicos que constituíam o movimento executavam as obras, e a criação do Madrigal, posteriormente, se enquadra nesse sentido permitindo a prática sistemática de obras corais de uma maneira efetiva.

Com o passar do tempo, a segunda parte das exposições do Madrigal Renascentista seria dedicada às músicas erudita, contemporânea e romântica, e folclórica internacional; e a terceira à música nacional, erudita e folclórica. Algumas variações nesse formato eram feitas quando havia uma dedicação especial a um estilo, ou a um compositor, como era o caso de Debussy,⁴⁶⁰ Ravel,⁴⁶¹ Brahms⁴⁶² e Hindemith.⁴⁶³ A inclusão de obras desses compositores, na nossa leitura, não tinha a finalidade única de dar visibilidade a uma música moderna, o que afinal não era o objetivo do coro, visto que, em termos de vanguarda musical, esses autores já eram ultrapassados na época em que o coro os interpretava (suas datas de nascimentos variam do fim do século XIX ao começo do XX), mas de procurar uma aproximação do gênero madrigal da Renascença com formas recentes, mais próximas da atualidade, que utilizavam textos e das quais, da mesma forma como faziam os coristas e o regente com os compositores do século XVII, buscavam uma interpretação pessoal e expressiva.

⁴⁵⁹ Kapellmeister, mestre-capela ou mestre de capela, era o responsável pela condução musical, composição de peças litúrgicas e formação de novos músicos nas igrejas luteranas alemãs. (UNGER, 2010)

⁴⁶⁰ Claude Debussy (1862-1918), compositor francês, símbolo do impressionismo musical e da transição da música do século XIX ao XX. Levou a linguagem musical a universos antes não imaginados através de novas escalas, novo uso da harmonia, da forma e da orquestração.

⁴⁶¹ Maurice Ravel (1875-1937), compositor, pianista e regente francês. Conhecido, sobretudo, pela sutileza das suas melodias instrumentais e orquestrais, possuía um estilo de grande clareza que incorporava elementos do Barroco, do Neoclassicismo e, nas suas últimas obras, do Jazz.

⁴⁶² Johannes Brahms (1833-1897), compositor e pianista virtuoso alemão. Sua música está firmemente enraizada nas estruturas e técnicas composicionais do Barroco e do Classicismo. Era um mestre do contraponto e do desenvolvimento e escreveu uma grande quantidade de peças para formações corais.

⁴⁶³ Paul Hindemith (1895-1963), compositor, violinista, violista e regente alemão. Desenvolveu um complexo sistema contrapontístico, tonal, mas não diatônico, durante a década de 1920.

1a. Parte: — RENASCENÇA ITALIANA

adoramus — roselli (1520)
matona mia cara — lasso (1532-1594)

RENASCENÇA ESPANHOLA

ave maria — vitoria (1540-1611)
mas vale trocar — enzina (1469-1530)

RENASCENÇA INGLÊSA

what if I never speed — dowland (1562-1626)
my bonny lass — morley (1557-1603)

RENASCENÇA ALEMÃ

insbruck ich muss dich lassen — Isaac (1450-1517)
es wolt ein jäger jagen — greither (1490-1552)

RENASCENÇA FRANCESA

languir me fais — sermisy (1490-1562)
il est bel et bon — passereau

2a. Parte: — CANTATA N° 105 — Para côro, solista e orquestra —

«HERR GEHE NICHT INS GERICHT» — j. s. bach (1685-1750)

1 — côro: Herr gehe nicht ins gericht
2 — recitativo: mein Gott, verwirf mich nicht (mezzo-soprano) — maria lúcia godoy
3 — ária: wie zittern und wanken (mezzo-soprano) — maria lúcia godoy
4 — recitativo: wohl aber dem (baixo) — nélio abreu
5 — ária: kann ich nur Jesum mir zum freunde machen (tenor) mauro godoy
6 — coral: num, ich weiss du wirt mir stillen

3a. Parte: — in stiller nacht — Brahms (1833-1897)
Dieu! qu'il la fait bon regarder! — debussy (1862-1918)
en hiver — hindemith (1895)
joshua fit the battle — folclore americano
old folks at home — folclore americano
vamos aloanda — camargo guarniéri
xangô — villa-lobos (1881)

Para a Terezinha Miglio, todos o meu amor e carinho

Terezinha, em consideração à sua dedicatória em meu programa, voce é a minha moça e a minha vida. Obrigadão com carinho.

Para Terezinha com admiração do Francisco

Figura 26: Programa do concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 12/01/1957, contendo dedicatórias de Felipe Silvestre, Fábio Lúcio Martins e Francisco Paulo Magaldi (cantores participantes do concerto) a Terezinha Miglio (Acervo pessoal de Terezinha Miglio)

Outro aspecto a ser observado é a inclusão de compositores de expressão no cenário brasileiro, como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Sobre a ordenação das audições em partes, uma das diretoras do coro, Suzy Botelho, descreve que o coro testou a prática e constatou que as peças folclóricas brasileiras agradaram ao público:

Tendo tido sempre o cuidado de distribuir em três partes nossas audições apresentando em primeiro lugar músicas renascentistas; em segundo, criações clássicas e números do folclore internacional e, finalmente, em terceiro lugar, peças folclóricas brasileiras, pudemos notar que este último foi o gênero que mais agradou de modo geral aos nossos assistentes em todos os países.⁴⁶⁴

Ainda que percebendo na citação de Botelho uma afirmação tipicamente nacionalista, observamos que o Madrigal Renascentista experimentava principalmente na segunda e terceira partes dos seus concertos, momentos em que a estrutura de concerto poderia ser modificada de acordo com a ocasião ou o local da apresentação. O que se mantinha inalterado era a primeira parte, na qual a tônica sempre eram peças da Renascença.

Sendo assim, vejamos o que foi cantado pelo Madrigal no intervalo entre 1956 e 1962. Optamos por separar as peças por estilos⁴⁶⁵ e, posteriormente, mostraremos a montagem ao longo dos anos do repertório de acordo com as modificações e evoluções do coro, além de sua inserção em panoramas diversos, como turnês e convocações para apresentações inseridas na agenda do Itamaraty. Felizmente, dispomos de várias gravações do Madrigal sendo regido por Isaac Karabtchevsky, as quais podem ser acessadas na mídia social You Tube⁴⁶⁶ ou em CD disponibilizado em anexo a esse trabalho.

⁴⁶⁴ S/ autor. Vozes de Minas alcançaram o maior sucesso em vários países da Europa. Estado de Minas, 26/03/1958. (ARMR, livro 1, p. 70)

⁴⁶⁵ No quadro referente ao repertório de peças renascentistas informamos a língua em que as obras foram escritas e não a nacionalidade dos autores (exceção feita às peças em latim escritas por compositores italianos). Esse esclarecimento se faz necessário pelo fato de que vários dos compositores não eram naturais dos países em que por muitos anos trabalharam, a exemplo dos flamengos, que desenvolveram uma maestria na arte do contraponto, tendo sido disputados por diversos nobres do seu tempo. Podemos citar o caso de Orlando di Lasso, um dos principais compositores renascentistas. De origem franco-flamenga, se empregou por vários anos na Itália, tendo o seu nome adaptado por diversas vezes: Orlandus Lassus, Orlande de Lassus, Roland de Lassus e Roland Delattre. A mesma variedade de tratamento se observa com Heinrich Isaac (Ysaac, Ysaak, Henricus, Arrigo d'Ugo e Arrigo Il Tedesco) e outros. (UNGER, 2010)

⁴⁶⁶ O Madrigal Renascentista realizou três gravações, em momentos específicos, de obras do seu repertório: a primeira é de 1957, cuja matriz fonográfica não foi comercializada; a segunda é de 1959, comercializada pela Chantecler; e a terceira é uma gravação de concerto realizado no *Town Hall* de Nova Iorque em 1965. Consideramos que, apesar de esta última não corresponder ao recorte temporal de nossa pesquisa, é uma importante referência, pois o repertório pouco se modifica e os cantores são basicamente os mesmos. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/user/maestroarnon>.

Renascença Italiana	
Filippo Azzaiolo ⁴⁶⁷	<i>Girometta senza te</i>
Adriano Banchieri ⁴⁶⁸	<i>Contrapunto bestiale alla mente</i>
Marc'Antonio Ingegneri ⁴⁶⁹	<i>Jerusalem surge</i>
Orlando di Lasso	<i>Matona mia cara</i>
	<i>Bonjour, mon Coeur</i>
	<i>Quand mon mari</i>
	<i>Super flumina Babylonis</i>
	<i>Benedictus</i>
	<i>S'io ti vedess'una sole</i>
	<i>Eccho</i>
Luca Marenzio ⁴⁷⁰	<i>Ahi, dispietata morte</i>
Claudio Monteverdi ⁴⁷¹	<i>Ditelo voi</i>
	<i>Darà la note</i>
Giovanni Pierluigi da Palestrina	<i>Missa Brevis – Kyrie e Gloria; Agnus Dei</i>
	<i>Alla Riva del Tebro</i>
Francesco Rosselli ⁴⁷²	<i>Adoramus</i>
Antonio Scandello ⁴⁷³	<i>Bonzorno Madona</i>
Orazio Vecchi ⁴⁷⁴	<i>Pastorella graziosella</i>
Renascença Espanhola	
Cancioneiro de Uppsala	<i>Ay, luna, que reluzes</i>
	<i>Noche Sancta</i>
	<i>Entra mayo y sale abril</i>
	<i>Riu, riu, chiu</i>
Juan del Encina ⁴⁷⁵	<i>Más vale trocar</i>
	<i>Ojos grandes</i>
	<i>Ojos garzos</i>
Tomás Luis de Victoria ⁴⁷⁶	<i>Ave Maria</i>

⁴⁶⁷ Filippo Azzaiolo (1530/1540-1569?), compositor italiano que publicou três coleções de *villotte*, madrigais derivados de danças venezianas.

⁴⁶⁸ Adriano Banchieri (1568-1634), compositor, organista e escritor italiano. Além de músicas sacras escreveu vários madrigais que foram divididos em seis volumes, sendo a maioria a cinco vozes e alguns com acompanhamento instrumental (contínuo).

⁴⁶⁹ Marc'Antonio Ingegneri (1535?-1592), compositor e organista italiano. Mestre de capela em Cremona, onde foi professor de Claudio Monteverdi. Suas obras seculares sobreviventes incluem sete volumes de madrigais a cinco ou seis vozes.

⁴⁷⁰ Luca Marenzio (1553-1599), compositor italiano, reconhecido por seus madrigais em que se valia de excelentes cantores e virtuosismos vocais. Apesar de utilizar cromatismos e acidentes, sua música era praticamente diatônica, com melodias sensuais. Publicou diversos livros de madrigais, tornando-se bastante famoso na época.

⁴⁷¹ Claudio Monteverdi (1567-1643), compositor veneziano. Foi o responsável pela transição entre a tradição polifônica do século XVI para o nascimento da ópera, do século XVII.

⁴⁷² Francesco Rosselli (1510-1577), compositor e mestre de capela provavelmente italiano. Publicou vários madrigais entre 1546 e 1574, os quais se caracterizam por ritmos elaborados, dissonâncias e um cromatismo expressivo.

⁴⁷³ Antonio Scandello (1517-1580), compositor e cornetista italiano. Apesar de ser conhecido como um madrigalista, após sua conversão ao luteranismo se dedicou essencialmente à música sacra.

⁴⁷⁴ Orazio Vecchi (1550-1605), compositor italiano que serviu como mestre de capela na Catedral de Modena. No entanto, no seu próprio tempo era conhecido por suas publicações de *canzonettas* e *madrigais*.

⁴⁷⁵ Juan del Encina (1468-1529), compositor e poeta espanhol. Frequentemente considerado, junto com o poeta Gil Vicente, o fundador do drama espanhol.

	<i>Missa Dominicalis</i>
Renascença Francesa	
Jacob Arcadelt ⁴⁷⁷	<i>Margot, labourez les vignes</i>
Pierre Certon ⁴⁷⁸	<i>Je ne l'ose dire</i>
Clément Janequin	<i>Au joli jeu</i>
	<i>La guerre</i>
	<i>Ce moy de may</i>
Pierre Passereau ⁴⁷⁹	<i>Il est bel et bon</i>
Pierre de la Rue ⁴⁸⁰	<i>Ma mère hélas</i>
Claude de Sermisy	<i>Languir me fais</i>
Giaches de Wert ⁴⁸¹	<i>Un jour, je m'en allai</i>
Renascença Inglesa	
John Dowland	<i>What if I never speed</i>
Thomas Morley ⁴⁸²	<i>My bonny lass</i>
	<i>Now is the month of maying</i>
	<i>It was a lover and his lass</i>
Francis Pilkington ⁴⁸³	<i>Rest sweet Nymphs</i>
Thomas Weelkes ⁴⁸⁴	<i>Hark, all ye lovely saints above</i>
Renascença Alemã	
Matthias Greiter ⁴⁸⁵	<i>Es wollt ein Jäger jagen</i>
Heinrich Isaac	<i>Innsbruck, ich muss dich lassen</i>
Johann Hermann Schein ⁴⁸⁶	<i>Rundadinella</i>

Tabela 7: Peças renascentistas interpretadas pelo Madrigal Renascentista entre 1956 e 1962

⁴⁷⁶ Tomás Luis de Victoria (1548?-1611), padre, compositor e organista espanhol. Sua obra foi essencialmente sacra, tendo sido disseminada especialmente em territórios de língua espanhola, incluindo os do Novo Mundo.

⁴⁷⁷ Jacob Arcadelt (1507?-1568), compositor franco-flamengo ativo na Itália e França. Escreveu aproximadamente 250 *madrigais*, além de um grande volume de peças sacras.

⁴⁷⁸ Pierre Certon (?-1572) compositor francês, foi um dos responsáveis pelo último desenvolvimento das *chansons* francesas.

⁴⁷⁹ Pierre Passereau (1509-1547), compositor francês de *chansons*, sendo que a maioria tem textos narrativos ou descritivos, compostas em maneira silábica com ritmos ligeiros.

⁴⁸⁰ Pierre de la Rue (1452-1518), compositor e cantor franco-flamengo. Foi um dos mais célebres e influentes compositores no estilo polifônico no final do século XV e início do XVI.

⁴⁸¹ Giaches de Wert (1535-1596), compositor franco-flamengo. Apesar de mestre de capela em Mântua, se tornou conhecido como compositor de *madrigais* graças às mais de 200 composições nesse gênero, sendo a maioria a cinco vozes.

⁴⁸² Thomas Morley (1557?-1602), compositor inglês. Considerado o “pai do madrigal inglês” não só por causa de suas composições, mas por causa de sua enorme influência como editor, tradutor, arranjador, publicador e promotor de *madrigais* italianos e seus equivalentes ingleses.

⁴⁸³ Francis Pilkington (1570-1638), compositor e alaudista inglês. Publicou um volume de canções para alaúde solo e dois volumes de *madrigais*, um com composições para grupos de três a cinco vozes e o outro para conjuntos de três a seis vozes.

⁴⁸⁴ Thomas Weelkes (1576-1623), compositor e organista inglês. Escreveu uma grande quantidade de *madrigais* que guardam em si características cromáticas, contrapontísticas e com ritmo irregular em sua construção.

⁴⁸⁵ Matthias Greiter (1494-1550), compositor e mestre de capela alemão. Compôs predominantemente obras sacras, mas se dedicou a algumas peças seculares com características imitativas e modulatórias.

⁴⁸⁶ Johann Hermann Schein (1586?-1630), compositor e poeta alemão. Influenciou a introdução de elementos estilísticos italianos na música da igreja protestante alemã. Várias de suas obras seculares são baseadas na maneira dos *madrigais* italianos.

O cultivo de obras da Renascença musical se tornou a pedra fundamental do repertório do Madrigal Renascentista. Acreditamos que assim se deu não só por fidelidade do coro ao nome assumido, mas por alguns aspectos que foram tidos como importantes para as apresentações do Madrigal: o primeiro se relaciona com o apreço pelo novo, com a possibilidade de mostrar em qualquer lugar um repertório que então estava sendo reconquistado e pesquisado; o segundo fator tinha uma relação com a universalidade do gênero; uma terceira vertente vinculava-se com a língua em que cada madrigal era cantado, o que fazia com que o coro tivesse que se habilitar a transitar por vários idiomas;⁴⁸⁷ e um último aspecto se ligava com o ideal de erudição proposto pelo coro, perseguido de maneira a situar o conjunto como altamente capacitado e versado num assunto específico, ou seja, como um coro de elite, para a elite, e valorizado por isso.

O gênero madrigal, apesar de ser encontrado em diversas regiões da Europa, inclusive no território português,⁴⁸⁸ não está muito presente na tradição da música brasileira. Contudo, ele guarda em si um elemento que provocou uma revolução na maneira de compor música a partir do século XVII e que por isso lhe dá a universalidade: a expressividade. Saindo da Alta Renascença, em que a música coral era parte integrante da liturgia da Igreja Católica, e considerando que até então o coro era o principal instrumento de execução musical, ocorre uma modificação no papel dos compositores, os quais são levados a se adequar a uma nova maneira de produção musical provocada pela secularização da cultura musical.⁴⁸⁹

Com efeito, no mundo litúrgico, o que se esperava do compositor era a composição de uma obra musical que não tivesse grandes relações de modificação expressiva nem tensões musicais, para que a execução não interferisse no momento de

⁴⁸⁷ O repertório estudado continha peças em espanhol, alemão, francês, italiano, hebraico, iídiche, inglês, línguas indígenas brasileiras, eslovaco e latim. Por experiência própria, constatamos que os europeus são simpáticos àqueles que, no mínimo, tentam interpretar canções em sua língua de origem, o que de resto se passa também no Brasil, sobretudo quando são executadas canções de sabor folclórico e que reforçam os aspectos da nossa cultura. No entanto, percebemos, numa turnê à Europa, que os nativos não deixam de se mostrar bastante receptivos, para além das obras de sua própria cultura, a peças musicais brasileiras, as quais, entretanto, devem preferencialmente ter uma rítmica acentuada, como é o caso de nossos ritmos de dança (samba, choro, baião, etc.).

⁴⁸⁸ Os portugueses escreviam principalmente peças eclesíásticas; os poucos madrigais que sobreviveram ao grande terremoto de 1725, em sua maioria em idioma castelhano, ficaram guardados na torre do Tombo e atualmente ainda estão sendo descobertos. A prioridade nas edições modernas, todavia, segue sendo a música sacra.

⁴⁸⁹ Considera-se que a Renascença musical vai do século XII, quando as práticas contrapontísticas são desenvolvidas, sobretudo em Paris, com a Escola de Notre Dame, a qual teve como expoentes Léonin e Pérotin, até o final do século XVI, quando o sistema modal é substituído pelo tonal.

oração daqueles que ouviam a música. Já no mundo profano, o que se esperava era justamente o oposto, ou seja, a criação de imagens e o estímulo das sensações pela representação, em música, daquilo que poetas representavam com palavras. Deveriam os cantores, a partir daquele momento, que se constituiu no início do Barroco em música, empenhar-se na tentativa de reprodução, através de fórmulas musicais, das diversas tensões que o compositor, particularmente, sentia ao ler e interpretar um texto. O conceito de interpretação através dos sons, a expressividade em música, provocou a revolução que nos conduziria à música puramente instrumental e à individualização do músico e de sua obra de arte. Cria-se o conceito de artista em música e a mesma deixa de ser funcional para ser um objeto de arte.⁴⁹⁰

É sempre importante comentar esse aspecto tão decisivo nos vários momentos da música após o século XVI, quando o músico passa a ser, não imediata, mas paulatinamente, um autor, ao invés de um mestre de ofício. E aqui não cabe, de forma alguma, uma comparação depreciativa entre o fazer musical de um ou de outro. Se o fizéssemos, poderíamos incorrer no erro de considerarmos menor a contribuição de J. S. Bach, que, comprovadamente, foi um músico contratado na maior parte da sua vida e, embora considerado pelos contemporâneos um mestre naquilo que fazia, não tinha reputação de um músico representativo de sua época e sim de um compositor ultrapassado e pouco original. Naturalmente, cedendo a uma hierarquia de valores que defendesse a todo custo a independência em relação a um patrono ou a um encargo profissional como sinônimo da consciência criadora, estaríamos subvertendo a ordem daquilo que consideramos como essencial na compreensão da música do nosso tempo. No entanto, é necessário observar que um processo de transformação do papel do músico e, conseqüentemente, da sua obra ao longo do tempo de fato aconteceu. Observemos que, a partir de monges anônimos que organizaram a estrutura do canto gregoriano no final do primeiro milênio, contando com o aporte dos menestrelis e trovadores, difusores de uma música formadora e influenciadora de obras maiores, inclusive de obras sacras; passando pelos primeiros nomes que se destacam na produção das primeiras polifonias, como Léonin e Pérotin,⁴⁹¹ e mais os vários que dominam a

⁴⁹⁰ CANDÉ, 1994.

⁴⁹¹ Os diminutivos – “Leoninus” para Léon, “Perotinus” para Pierre – mal fazem sair do anonimato geral esses dois músicos do século XIII, que, no entanto, gozaram de renome em sua época e se sucederam como organistas e compositores da igreja da Bem-Aventurada Virgem Maria, que se tornaria a famosa Notre-Dame de Paris. Léonin é provavelmente o autor de um *Magnus liber de gradali et antiphonarii* (Grande livro de graduais e antifonários), obra que foi revista e completada por Pérotin, o maior musicista da chamada escola de Notre Dame. (CANDÉ, 1994)

complexa técnica do contraponto até o século XVI, como Gilles Binchois, Guillaume Dufay, Josquin des Près, Orlando di Lasso, Palestrina, entre outros; operários como Bach e Telemann, tidos como artistas, mas não da maneira como hoje os compreendemos; gênios rebeldes, como Mozart, que se impõem em um mundo que pretende, pela primeira vez, comprar livremente aquilo que um músico produz; somente com Ludwig van Beethoven, no início do século XIX, teremos o artista que, libertado de um papel de subserviência, não mais se sujeitará à vontade de um patrão que dita aquilo que deve ser feito para ele próprio. E a partir daí teremos a ascensão não apenas do compositor, mas mesmo de alguns intérpretes, a um padrão de *popstar*, chegando aos músicos que se afirmarão no século XIX, como Frédéric Chopin, Franz Liszt, Niccolò Paganini, etc.

Retornando ao madrigal e ao seu tempo, o conceito de *música de câmara* se inicia aí, trazendo até nós a denominação referente à execução de música para um nobre ou para um conjunto de apreciadores musicais que podiam pagar para ter uma capela musical⁴⁹² em sua casa. Considera-se, então, *música de câmara* aquela executada por um pequeno conjunto de cantores ou músicos para um pequeno grupo de ouvintes. Porém a principal modificação de execução musical não reside nessa estruturação, mas na modificação do papel do compositor, visível quando o comparamos ao estatuto de que gozava o autor da música litúrgica até então.

Apesar de haver partituras de compositores renascentistas em acervos musicais brasileiros, além de notarmos as influências de música modal em várias partes do país, sobretudo no nordeste, região pioneira na concentração humana na colônia portuguesa e que cultivou uma música notadamente europeia trazida por padres e executada exclusivamente em cerimônias religiosas, a música cultivada nos primeiros centros urbanos brasileiros foi prioritariamente tonal e direcionada para pequenos conjuntos instrumentais que acompanhavam solistas ou quartetos vocais. Essas práticas já se mostravam completamente diferentes das formações corais polifônicas da Alta Renascença musical. Dessa forma, a música sacra representada por formas como o moteto⁴⁹³ ou a missa, enfrentadas como desafio pelo Madrigal Renascentista, era vista

⁴⁹² Conjunto de músicos profissionais mantidos por um mecenas para composição e execução de música particular.

⁴⁹³ Características essenciais dessa forma vocal são a polifonia e a independência das vozes, sendo que o que determina se ele é sacro ou profano é o texto. O madrigal é uma espécie de moteto, mas sua alteração com o tempo instala uma mudança radical na história da música, ou seja, os compositores começam a optar pela homofonia (valorização de uma voz com acompanhamento de outras). *Il est bel et bon* é um

como uma expressão inédita, uma vez que a predominância de uma melodia principal (solista ou harmônica) se tornara primordial na maneira de criar ao longo de todo desenvolvimento musical brasileiro.

Somente no século XX o estudo de formas anteriores ao sistema tonal será abordado no Brasil e, à parte alguns grupos que executavam peças avulsas do repertório renascentista, como é possível observar na própria estreia do Madrigal Renascentista, quando a *Missa Brevis* é interpretada (o que, segundo nosso parecer, não representou uma obra preparada para aquele momento, mas algo já conhecido pelos cantores e apreendido anteriormente), não havia uma leitura do estilo com uma profundidade como a proposta pelo Madrigal, ou seja, gêneros como o madrigal, que dependia de uma formação de cantores para sua execução, eram desconhecidos tanto por um público geral quanto por comunidades musicais.

Apesar da novidade dessa linguagem, vimos que a acolhida pelo público foi calorosa. Podemos propor algumas razões para a aceitação imediata do madrigal pelos ouvintes brasileiros, que não tinham familiaridade com o gênero, as quais se misturam aos referidos motivos do Madrigal Renascentista para priorizar essa modalidade de canção: a universalidade, o ineditismo e a expressividade que, como dissemos, é inerente ao gênero.

Certamente a apreciação do trabalho do grupo mineiro tem uma relação direta com o conceito de *universalidade*, diverso da lógica das correntes nacionalistas, tão em voga no século XX, que obrigavam os músicos a se engajarem em tendências que muitas vezes não estavam de acordo com suas formações musicais, identidade e premissas artísticas. Em música, a universalidade está relacionada a temas humanistas que ultrapassam fronteiras, relacionados diretamente com emoções que são possíveis de serem compreendidas em qualquer lugar ou cultura, pois determinam a maneira com que qualquer ser humano interage com outra(s) pessoa(s). Os madrigais se caracterizam por tratar de experiências comuns que apelam à sensibilidade, como o envolvimento amoroso, os reveses e as fortunas, o trabalho, a observação da natureza, o humor das situações corriqueiras, os prazeres do jogo e da bebida...

exemplo dessa convergência de gêneros: é moteto na essência musical, mas madrigal na questão textual (engraçado, expressivo, com elementos musicais “figurativos” – vide as “galinhas” na parte final). Sobre o moteto e o madrigal ver CANDÉ, 1994; BROWN, 1980; RAYNOR, 1981; SADIE, 1980; UNGER, 2010.

O que poderia parecer exigente ao ouvinte não iniciado, a saber, a execução do canto em língua estrangeira, também se revela simples de contornar. Se bem dirigidos e orientados, coros podem cantar em várias línguas diferentes, mesmo que os cantores, individualmente, não as dominem. Aliás, ao interpretar peças em línguas variadas e diferentes do português, como o iídiche, utilizado pelo Madrigal Renascentista, o que os intérpretes que desconhecem o idioma geralmente marcam na partitura são as ideias ou, em alguns casos, a tradução do texto, mas não é obrigatório ter noção da construção ou mesmo da gramática da língua que se articula. Contudo, é certo que a pronúncia pelo menos correta, quando não pode ser impecável, é um requisito do bom desempenho. Ao mesmo tempo, essa habilidade se transforma num poderoso fator de atração, na medida em que reafirma as qualidades técnicas do coro, oferece ao público o contato com a diversidade de culturas e reforça a noção de que o conjunto se insere num contexto musical cosmopolita e abrangente.

O último aspecto a justificar a opção pelos madrigais se relaciona com a questão da erudição, condição necessária para a afirmação de um grupo ou de indivíduos em uma sociedade construída para ser um referencial intelectual, como foi o caso de Belo Horizonte, conforme analisamos mais detidamente nos capítulos anteriores. Dado que vários dos membros do coro pertenciam, em termos econômicos e sociais, a este escol da comunidade local, a sua aceitação como representantes da cidade, capazes de atuar em nome dela em outras partes do país, e como vimos, também em outras terras, revela a natureza do que se conceituava como um ambiente erudito brasileiro até a década de 1950. Lembremos que somente a partir da década seguinte o Itamaraty começará a buscar nos meios musicais populares um acervo de compositores representativos da imagem de um Brasil integrado e dotado de um potencial cultural e turístico a ser explorado. Desse momento em diante, processou-se uma mudança, a partir da qual não era mais possível a diplomacia e o governo se basearem somente em elementos de representação de uma elite constituída e que ostentava ser culta e avançada. Antes, porém, numa arena em que o cume da excelência era a erudição, a aposta nas peças renascentistas, então pouco acessíveis e quase desconhecidas no Brasil, garantia a posição de destaque do Madrigal e de seu regente, demarcando uma diferenciação em relação aos demais coros.

Além disso, há que se observar a pouca preocupação com a elaboração de um repertório sacro. Desde o princípio, o Madrigal se posiciona como um conjunto secular,

sem interesse em interpretar um repertório funcional sacro, e não é supérfluo lembrar que, à época, a maioria dos coros belo-horizontinos tinha esse caráter funcional e era ligado a instituições religiosas. Há numerosos exemplos de obras de origem sacra no repertório, mas os mesmos têm justificativas distintas de qualquer propósito devocional, e o fato de elas quase nunca serem apresentadas em ambientes de culto e de serem antecedidas e sucedidas por peças seculares diluía seu apelo religioso. A *Ave Maria*⁴⁹⁴ de Victoria, por exemplo, pode ser analisada em primeiro lugar como uma peça de difícil execução para o coro que se afirmava dentro de um cenário musical. Além disso, o solo inicial de Maria Lúcia Godoy impressionava pela beleza da voz da intérprete, já plenamente cultivada naquela época. Aos poucos, essa obra seria substituída por outra peça sacra, mais complexa na arte do contraponto: o *Exultate Deo*, de Scarlatti.⁴⁹⁵

Barroco	
J. S. Bach	Cantata n. 105 “ <i>Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht</i> ”
	Cantata n. 146 “ <i>Wir müssen durch viel Trübsal</i> ”
Georg Friedrich Haendel ⁴⁹⁶	<i>Hallelujah</i> (de “O Messias”)
Alessandro Scarlatti ⁴⁹⁷	<i>Exultate Deo</i>

Tabela 8: Peças barrocas interpretadas pelo Madrigal Renascentista entre 1956 e 1962

Clássico ⁴⁹⁸	
W. A. Mozart ⁴⁹⁹	<i>Missa em dó maior</i>
	<i>Missa da Coroação</i>

⁴⁹⁴ VICTORIA, Tomás Luis de. *Ave Maria*. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=2erK9gNE7-8>. Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=hjpv9AG868I>. (ANEXO I, CD 1, faixa 1 e 2)

⁴⁹⁵ Esta peça seria assumida, anos mais tarde pelo coral Ars Nova, sob a regência de Carlos Alberto, constituindo-se como uma das referências deste último coro, razão pela qual não mais será executada pelo Madrigal a partir da regência de Afrânio Lacerda.

⁴⁹⁶ Georg Friedrich Haendel (1685-1759), músico e compositor alemão, naturalizado cidadão britânico. Sua produção de oratórios e óperas é referencial na história do seu tempo; influenciou vários outros compositores durante o Romantismo.

⁴⁹⁷ Alessandro Scarlatti (1660-1725), compositor italiano. Considerado o renovador da ópera napolitana. Sua música é um elo importante entre os estilos vocais do início do Barroco italiano do século XVII e a escola clássica, cujo apogeu se dá nas obras mais tardias de Mozart.

⁴⁹⁸ Embora, no nosso tempo, os leigos utilizem o termo “clássico” como sinônimo de erudito, vale lembrar que, aqui, o termo “clássico” se refere a um período da história da música que vai, aproximadamente, da metade do século XVII até o final do século XVIII, tendo como expoentes músicos como Georg Phillipp Telemann, Johann Christian Bach, W. A. Mozart, Joseph Haydn, entre outros.

⁴⁹⁹ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositor, pianista e violinista austríaco, é um dos mais populares junto às audiências modernas. Menino prodígio, começou a compor aos cinco anos de idade vindo a se tornar um dos mais respeitados músicos do seu tempo, além de influenciar os compositores até os dias atuais.

Tabela 9: Peças clássicas interpretadas pelo Madrigal Renascentista entre 1956 e 1962

Romantismo	
Johannes Brahms	<i>In stiller Nacht</i>
	<i>Beherrigung</i>
	<i>O süsßer Mai</i>
	<i>Waldesnacht</i>
	<i>Dein Herzlein Mild</i>

Tabela 10: Peças românticas interpretadas pelo Madrigal Renascentista entre 1956 e 1962

Ao que parece, Karabtchevsky não tinha a intenção de desenvolver no repertório do coro formas que se aproximassem do que se chamava usualmente, na época, e ainda hoje, de clássico. A abordagem de peças de Mozart e Bach é compreensível pelo fato de que, no país, obras vocais, cantatas e missas, desses compositores e de outros músicos a eles contemporâneos, eram ainda pouco conhecidas, não só pelo público leigo, mas também pelos especialistas e apreciadores mais qualificados. Portanto, mesmo no que concernia a autores que se poderia classificar como “acima de qualquer suspeita”, o principal critério de escolha de qualquer obra dos períodos que abrangiam os séculos XVII, XVIII e XIX era o ineditismo. Procurando não se distanciar de seu aprendizado e da base aprendida com Koellreutter, Karabtchevsky busca mormente a execução do novo, o que pode ser constatado mesmo quando ele se propõe a executar obras dos períodos clássico e romântico. Para atestá-lo, basta observarmos o enfoque das notícias divulgadas por jornais sobre a *Cantata n.º. 105*, de Bach, ou sobre a *Missa da Coroação*, que frisavam o fato de as peças serem interpretadas pela primeira vez no Brasil.⁵⁰⁰ Até o presente momento, não nos foi possível averiguar o fundamento de tais matérias jornalísticas, já que não encontramos citações relacionadas a outras apresentações de tais obras.

A *Missa da Coroação*, de Mozart, que provavelmente foi apresentada a Karabtchevsky quando de seu período de estudos na Europa, ao que parece, foi primeiramente interpretada no Brasil pelo Madrigal Renascentista. Esta obra, uma peça longa apresentada em parceria com uma orquestra, marca, como nenhuma outra, a mudança de rumo do regente do Madrigal. Neste momento, o foco deixa de ser única e exclusivamente o principal coro brasileiro e passa a ser o jovem maestro, que, com essa empreitada provava ser capaz de produzir um espetáculo integrando distintos grupos de

⁵⁰⁰ S/ autor. Missa da Coroação foi a primeira audição nacional. *O Diário*, 24/04/1960. (ARMR, livro 1, p. 165)

instrumentistas e cantores. Não que isso não fosse usual naquela época, mas tal conduta iniciava o processo de ascensão de Karabtchevsky no cenário musical do país, agora desatrelado da cooperação vista como fundamental entre o maestro e o coro. Também vale atentar para o fato de que essa *Missa* se tornou não só um marco na maturação vocal do Madrigal como a meta de vários coros que se seguiram a ele, sendo interpretada até os dias de hoje por vários outros conjuntos, mesmo o compositor vienense tendo um vasto repertório de obras desse gênero.

M E S S E
für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner,
2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel
von
W. A. MOZART.
Köch. Verz. N^o 317.

(207) 1
Serie 1. N^o 14.
Composit in März 1779 in Salzburg.

Mozarts Werke.

Kyrie.
Andante maestoso.

Oboi.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Violino I.
Violino II.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Violoncello, Contrabasso, Fagotti ed Organo.

TUTTI
Andante maestoso.

Figura 27: MOZART. *Missa da Coroação*, compassos 1-4. (Edição Breitkopf & Härtel)

O *Exultate Deo* também merece exame, pois essa, apesar de ser escrita por um célebre compositor napolitano do período barroco, é composta à maneira dos motetos renascentistas. O moteto é uma composição vocal polifônica sobre texto sacro, normalmente em latim e extraído, principalmente, de salmos bíblicos; até a Renascença, a forma, ao contrário dos madrigais, não permitia aos compositores se exprimirem individualmente na leitura dos textos, cumpria-lhes tão somente propiciar a clareza da mensagem escrita de maneira a contribuir para a concentração dos fiéis em seu momento de oração. Após o advento da música tonal, no século XVII, com os

compositores adaptando o contraponto à linguagem tonal, os motetos continuaram a ser cultivados tanto nas igrejas católicas quanto nas protestantes. Os melhores exemplos dessa estrutura são encontrados na produção de Bach.⁵⁰¹ Entendemos que pode ter havido uma má interpretação do regente na seleção da peça como representante da música renascentista (e não barroca). Mas também há a possibilidade de que a finalidade da escolha do *Exultate*, que foi interpretado durante anos por Karabtchevsky, tenha sido a demonstração de virtuosidade do coro, o que é possível com esta peça em particular.

Com relação à música do período romântico, o único contemplado pelo Madrigal Renascentista foi Johannes Brahms, e podemos entender essa escolha sob dois aspectos: em primeiro lugar, o compositor estava sendo redescoberto e vinha assumindo um papel de destaque na caracterização de uma cultura alemã que fazia contraponto ao principal músico referencial durante a primeira metade do século XX, Richard Wagner. Em segundo lugar, Brahms se dedicou, durante sua vida, ao repertório coral, escrevendo uma grande quantidade de coleções de obras baseadas em poemas de escritores alemães. E aqui, mais uma vez, identificamos a busca do Madrigal, ou especificamente de Karabtchevsky, por compositores e composições que significassem uma continuidade na passagem e na evolução do gênero madrigal ao longo da história da música.⁵⁰²

Século XX	
Béla Bartók ⁵⁰³	<i>Quatro canções populares eslovacas</i> 1. <i>Canção do casamento</i> 2. <i>Canção dos colhedores de feno</i> 3. <i>Canção dançante (de Mezibrod)</i> 4. <i>Canção dançante (de Poniky)</i>
Claude Debussy	<i>Trois chansons</i> (poesia de Charles d'Orléans) 1. <i>Dieu! qu'il la fait bon regarder</i> ⁵⁰⁴ <i>Les tambourins</i> ⁵⁰⁵

⁵⁰¹ CANDÉ, 1994; UNGER, 2010.

⁵⁰² BRAHMS, Johannes. *In stiller Nacht*. Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=2ugIrXpN2Nw>; *O süsßer Mai*. Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=GaZLAOJgwjI>. (ANEXO I, CD 1, faixas 3 e 4)

⁵⁰³ Béla Bartók (1881-1945), compositor húngaro, conhecido por suas pesquisas etnomusicológicas, nas quais estudou a música popular da Europa Central e Oriental, material que retomou em diversas de suas composições, como sua série para piano *Mikrokosmos*.

⁵⁰⁴ DEBUSSY, Claude. *Dieu! Qu'il la fait bon regarder*. Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=6LFkvkXu4cE>. O Madrigal cantaria as demais peças – *Quant j'ay ouy le tabourin* e *Yver, vous n'estes qu'un villain* – nos anos seguintes, apresentando-as com destaque durante a excursão que realizou aos EUA, em 1965. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=57VRxx0Y-sY>; e <https://www.youtube.com/watch?v=-28xSuHx-UQ>. (ANEXO I, CD 1, faixas 5, 6 e 7)

Gerhard Grimpe ⁵⁰⁶	<i>Sommer Ruf</i>
Paul Hindemith	<i>Six chansons</i> (texto de Rainer Maria Rilke) 1. <i>La biche</i> 2. <i>Un cigne</i> 3. <i>Puisque tout passe</i> 4. <i>En hiver</i> 5. <i>Printemps</i> 6. <i>Verger</i>
Fernando Lopes-Graça ⁵⁰⁷	<i>Balada duma heroína</i> <i>Oh, que janela tão alta</i> <i>Canção da vindima</i> <i>Fui te ver estavas lavando</i>
Frank Martin ⁵⁰⁸	Suíte da ópera <i>Sturm</i>
Darius Milhaud ⁵⁰⁹	<i>Deux poèmes:</i> 1. <i>La danse des animaux</i> 2. <i>Le chant de la mort</i>
Francis Poulenc ⁵¹⁰	<i>Sept chansons</i> 1. <i>La blanche neige</i>
Maurice Ravel	<i>Trois chansons</i> 1. <i>Nicolette</i> 2. <i>Trois beaux oiseaux du Paradis</i> 3. <i>Ronde</i>
Igor Stravinsky ⁵¹¹	<i>Pater Noster</i>

Tabela 11: Peças de compositores do século XX interpretadas pelo Madrigal Renascentista entre 1956 e 1962

Nas diversas adaptações de repertórios, o que mais nos chamou a atenção foi a escolha de compositores do século XX. Em vários aspectos, peças escritas na primeira metade daquele século revelavam semelhanças com os madrigais da Renascença, e os compositores mantinham a ideia original de interpretação expressiva de poemas de

⁵⁰⁵ A referência à apresentação da peça *Les tambourins* aparece num programa de concerto de abril de 1957. Tal obra não foi encontrada nos arquivos de partituras do Madrigal Renascentista, o que nos faz supor que houve um anúncio simplificado da segunda parte das *Trois Chansons: Quand j'ai ouy le tambourin*, que, durante anos, fez parte do repertório do coro.

⁵⁰⁶ Gerhard Grimpe (1928-1985), pedagogo musical, regente de coro e orquestra e compositor alemão. A sua obra composicional é notável, com ênfase nas canções e outras formas corais clássicas.

⁵⁰⁷ Fernando Lopes-Graça (1906-1994), compositor, regente e musicólogo português. Produziu uma vasta obra bastante influenciada pela música popular do seu país. Teve o seu percurso musical prejudicado pela sua ligação com o Partido Comunista, o que lhe custou ampla perseguição por parte do governo do ditador Antonio Salazar.

⁵⁰⁸ Frank Martin (1890-1974), compositor suíço. Compôs obras orquestrais e corais, desenvolvendo seu estilo baseado na técnica dodecafônica, não abandonando, entretanto, a tonalidade.

⁵⁰⁹ Darius Milhaud (1892-1974), um dos principais compositores franceses do século XX, célebre especialmente pelo desenvolvimento da politonalidade (uso simultâneo de tonalidades diferentes).

⁵¹⁰ Francis Poulenc (1899-1963), compositor e pianista francês. Conhecido, inicialmente, por um estilo irreverente e espirituoso, assumiu um fervor religioso a partir da década de 1930, passando a compor música sacra. Sua produção coral é, ainda hoje, pouco valorizada e estudada.

⁵¹¹ Igor Stravinsky (1882-1971), compositor russo, um dos mais reverenciados e exímios do século XX, revolucionou de forma decisiva a linguagem musical com o balé *A Sagração da Primavera* (1913). Posteriormente, se destacou em diferentes linguagens musicais, incluindo o neoclassicismo e o serialismo.

autoria de outros utilizando os recursos musicais do seu tempo. Essa constatação não nos parece algo fortuito, mas acreditamos que Karabtchevsky propositalmente buscava a continuidade do gênero em peças contemporâneas, de modo a assegurar que a identidade primeva do coro permanecesse mesmo com a ampliação do repertório.

No nosso entendimento, a pesquisa e a abordagem de peças de compositores do século XX por parte do Madrigal não intentavam apenas a busca de novas linguagens para a composição do seu repertório, mas, principalmente, a seleção de obras que seguissem formalmente o princípio dos madrigais desenvolvido por compositores modernos. A ideia de composição desses criadores não é diferente da proposta dos compositores do século XVI, na qual figuras musicais são utilizadas para retratar expressivamente aquilo que o compositor deseja. As obras escritas pelos franceses Debussy, Ravel e Poulenc, bem como pelo alemão Hindemith, cantadas durante anos pelo Madrigal Renascentista, são exemplos daquilo que poderíamos chamar de madrigais do século XX.

Outros compositores tiveram uma participação temporária na coleção de peças cantadas pelo coro: a suíte⁵¹² de Martin, interpretada numa excursão à Argentina e ao Uruguai, mostra claramente o interesse de Karabtchevsky em se afirmar como um regente de orquestra, interpretando uma obra que serviu exclusivamente aos interesses pessoais do maestro naquela excursão, não sendo mais cantada pelo Madrigal ao longo de sua existência; *Sommer Ruf*, de Grimpe, é uma peça do *Chorübungen*, contida em um apêndice que acrescenta compositores polifônicos do século XX, e que deve ter sido selecionada como um modelo de obra contemporânea; já os poemas de Milhaud compuseram um concerto do Madrigal realizado no Rio de Janeiro, e a execução das peças foi duramente criticada por Renzo Massarani, que argumentou que o compositor marseelhês, sendo “justamente o único moderno do concerto, foi também o único um pouco incerto na execução e um pouco desafinado nos sopranos”.⁵¹³ Ambas as opções, por conseguinte, foram, muito provavelmente por isso, excluídos definitivamente dos concertos e repertórios seguintes. Já o *Pater Noster* de Stravinsky é, entre todas, a peça que menos características guarda com a identidade do Madrigal por não ser polifônica. Sua estrutura é homofônica, com acordes determinados e melodia principal estabelecida, o que pode ser observado no excerto abaixo. Além disso, o coro nunca

⁵¹² Coletânea de excertos de uma obra maior.

⁵¹³ MASSARANI, Renzo. Madrigal Renascentista. *Jornal do Brasil*, 20/05/1959. (ARMR, livro 1, p. 84)

teve intenções de cultivar a música sacra, como já dissemos, pelo menos de maneira funcional. Como a inserção e a manutenção da oração no repertório se limitaram à turnê à Europa, nos parece claro que a representatividade de um proeminente compositor do século XX, do leste europeu, fosse a principal motivação de sua escolha.

Pater Noster

I. F. Stravinskij (1882 – 1971)

The image shows a musical score for the 'Pater Noster' by I. F. Stravinskij. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and starts with a piano (p) dynamic. The lyrics are: 'Pa - ter nos - ter — qui es in coe - lis, san - cti - fi - ce - tur no - men'. The vocal lines are highly rhythmic and parallel, with a strong sense of homogeneity in the phrasing.

Figura 28: STRAVINSKY. *Pater Noster*, em que é visível a homogeneidade rítmica das vozes, com desenvolvimento simultâneo e paralelo. (Edição ABC plus project)

Na abordagem de autores contemporâneos, muito peculiar foi o contato do Madrigal Renascentista com o português Fernando Lopes-Graça. Os músicos conheceram o compositor lusitano quando da excursão à Europa, em 1958. De acordo com relatos de cantoras, depois de assistir a uma apresentação, Lopes-Graça teria ficado empolgado com o coro, para o qual dedicou e ofereceu a *Balada duma Heroína*, peça escrita em estilo hindemithiano, no qual se dá destaque à harmonização com acordes de quartas e o contraponto adotado é o de valorização de dissonâncias. A peça explora um contraponto de recitativo falado, assemelhando-se à obra de jograis.⁵¹⁴ No entanto, apesar de interpretar a *Balada* em 1959, o grupo não mais a executa, sem deixar comentários sobre o porquê do abandono; por ter sido cedida pelo autor, todavia, a peça serviria facilmente como uma propaganda, comprovando o reconhecimento internacional do coro.

⁵¹⁴ S/ autor. Promoverá a escolha da “Helena” gaúcha. *Estado de Minas*, 19/02/1959. (ARMR, livro 1, p. 73)

Ao contrário do que foi afirmado em alguns jornais da época, essa obra não foi escrita especialmente para o Madrigal. Acessando o catálogo de obras do compositor português, organizado e disponibilizado pelo Museu da Música Portuguesa (Cascais),⁵¹⁵ verificamos que a peça foi escrita em 1953, tendo sido, sim, oferecida ao “Madrigal Renascentista de Belo Horizonte” anos mais tarde. Sua primeira exibição, pelo próprio Madrigal, foi em 14 de agosto de 1958, nos Seminários Internacionais da Bahia, sob a regência de Carlos Eduardo Prates,⁵¹⁶ quando a peça foi cantada para o compositor, que estava presente.⁵¹⁷

Talvez uma razão possa explicar a renúncia: Lopes-Graça sempre se posicionou contra a política salazarista, o que motivou uma perseguição por parte do governo fascista que culminou na proibição de interpretação de suas obras pelas orquestras portuguesas, além da cassação de seus direitos de autor e de seu diploma do Ensino Artístico Particular, necessário em Portugal aos professores de música, o que o impediu de dar aulas na Academia de Amadores de Música e até mesmo em casa, levando-o a quase ficar sem meios de subsistência.⁵¹⁸ Quiçá por isso, preocupado com uma possível associação com um compositor revolucionário, o Madrigal tenha abandonado a obra musical. Mas, também, hipótese levantada por Ana Cláudia Assis, em opinião emitida a nós, de que o próprio compositor não tenha ficado satisfeito com a interpretação do coro, uma vez que ele era extremamente exigente com a sonoridade da língua portuguesa.⁵¹⁹

⁵¹⁵ Sítio do Museu da Música Portuguesa: <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mmp/>.

⁵¹⁶ Extraído de: <http://mmp.cm-cascais.pt/MuseuMusica/Templates/Normal.aspx?NRMODE=Published&NRNODEGUID=%7b971FE275-9D2C-45BE-8A56-36455F83ED16%7d&NRORIGINALURL=%2fmuseumusica%2fflg%2fobramusical%2fCat%25c3%25a1logo%2bFLG%2ehm&NRCACHEHINT=Guest>. Acessado em 23/03/2015.

⁵¹⁷ Conforme informação da pesquisadora Ana Cláudia Assis em 30/05/2015.

⁵¹⁸ Extraído, com alterações, de: http://www.vidaslusofonas.pt/lopes_graca.htm. Acessado em 23/03/2015. Para um melhor compreensão das relações do compositor Lopes-Graça com a música e compositores brasileiros sugerimos os artigos de Ana Cláudia Assis: *Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira* (2013), *Fernando Lopes-Graça (1906-1994): Espelho de um Tempo* (2011) e *Entre teclas pretas e brancas: a propósito da escrita pianística de Fernando Lopes-Graça* (2011).

⁵¹⁹ LOPES-GRAÇA, Fernando. *Balada duma heroína*. Coro de Câmara Lisboa Cantat, 2014: <https://soundcloud.com/centroculturaldebel-m/fernando-lopes-gra-a-balada-de>. Acessado em 23/03/2005.

Ao Madrigal Renascentista de Belo Horizonte 1

BALADA DUMA HEROÍNA

para
CORO MISTO A CAPPELLA

Poesia de Música de
JOSÉ GOMES FERREIRA **FERNANDO LOPES-GRAÇA**

Lamentoso (♩=46)

dim., poco cedendo, meno p., un poco deciso, ma senza fielta ten.

© 1959, F. LOPES-GRAÇA Reservados todos os direitos de execução

Figura 29: LOPES-GRAÇA. Partitura editada de *Balada duma heroína* contendo a dedicatória ao coro mineiro. (Partitura editada) Museu da Música Portuguesa.

De qualquer forma, o Madrigal Renascentista não se contentou em ficar restrito a um repertório dos séculos anteriores ao XVII. Através de uma pesquisa de comparação estilística, o conjunto foi responsável pela apresentação aos ouvidos brasileiros, sobretudo, de uma série de compositores que eram parcamente e mal

conhecidos, visto que o eram unicamente por meio do repertório pianístico e orquestral. Além disso, como um coro tem como diferencial a utilização da palavra, temas podem servir como elementos de unificação de peças ou como direcionadores para a escolha de repertórios específicos. A temática pode variar de amor (*Trois beaux oiseaux du Paradis*) a humor (*Il est bel et bon*), do sacro (*Ave Maria*) ao profano (efetivamente, o que constituía, a maioria do repertório do Madrigal), além de descrições pictóricas (*La guerre, Contrapunto bestiale alla mente*⁵²⁰). Sobre as demais peças falaremos na sequência do capítulo.

Folclore Nacional	
	<i>Tutu Marambá</i> (folc. nordestino)
	<i>É a ti flor do céu</i> (Teodomiro Pereira e Modesto Ferreira; arr: Isaac Karabtchevsky)
	<i>Oi, no colo dela</i> (tradicional paulista; arr: Isaac Karabtchevsky)
	<i>Pega no balão</i> (folc. brasileiro; arr: Damiano Cozella)
	<i>Sinhá Moça Massurina</i> ⁵²¹ (folc. baiano; arr: Damiano Cozella)
	<i>Ai Xodó</i> (folc. mineiro; arr: Isaac Karabtchevsky)
	<i>Olê muié rendêra</i> (folc. nordestino)
	<i>Benedito Pretinho</i> (folc. paulista; arr: Yulo Brandão)
	<i>Toada</i> (arr: Carlos Eduardo Prates)
	<i>Galo Garnizé</i> (folc. mineiro; arr: Carlos Alberto Pinto Fonseca)
Repertório popular e folclórico internacional	
Música norte-americana	<i>Joshua fit the battle</i> (arr: Isaac Karabtchevsky)
	<i>Roll, Jordan, roll</i>
	<i>Swing low, sweet chariot</i>
	<i>Go down, Moses</i>
	<i>Steal away</i> (arr: Carlos Alberto Pinto Fonseca)
	<i>I got religion</i> (arr: Noble Cain)
	<i>Old folks at home</i> (arr: Foster)
	<i>The animals are coming</i>
	<i>Pilgrim's song</i>
Música portuguesa	<i>Brinca, brinca</i>
	<i>Olhos azuis são ciúmes</i>

⁵²⁰ BANCHIERI, Adriano. *Contrapunto bestiale alla mente*. Madrigal Renascentista, 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=mlkRwL-Bh-8>; Madrigal Renascentista, 1959: https://www.youtube.com/watch?v=Ru4f_4dgoj0. (ANEXO I, CD 1, faixas 8 e 9)

⁵²¹ ANÔNIMO. *Sinhá moça massurina*. Arranjo de Damiano Cozella. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=6S7RZudE-W0>. (ANEXO I, CD 1, faixa 10)

	<i>Mestre André</i>
	<i>Meninas, vamos ao vira</i> (arr: Chailley)
Música israelita	<i>Hora Nirkoda</i> (Mark Lavry)
	<i>Nigun - Moshê Vick</i>
	<i>Lied</i> (folc. iídiche; arr: Isaac Karabtchevsky)
	<i>Tach Toch</i> (folclore iídiche; arr: Tater)
	<i>Pizmeon Haguez</i> (Mais Shalem)
	<i>Laila, Laila</i> (Zeiri – N. Alterman; arr: Isaac Karabtchevsky)
	<i>Zum gali guli</i>
	<i>Chevraia</i> (folc. hebraico arr: Isaac Karabtchevsky)
	<i>Emek</i> (Mark Lavry)
	<i>Cherrala</i> – (arr: Isaac Karabtchevsky)
	<i>Shor Haemek</i> (Mark Lavry)
	<i>Uri Adama</i>
Música chilena	<i>Mi caballo Blanco</i> (Francisco Flores del Campo; arr: Hugo Villaroel)
	<i>Mi Cutral</i> (folc. chileno; arr: Hugo Villaroel)
	<i>Opa, Opa</i> (folc. da Ilha de Páscoa; arr: Marco Dusi)
Música boliviana	<i>Dos canciones bolivianas</i> (Hans Helfritz)

Tabela 12: Peças do folclore nacional e internacional interpretadas pelo Madrigal Renascentista entre 1956 e 1962

Nos repertórios corais, uma importante fonte de conhecimento se consegue com a observação dos arranjos ou harmonizações de canções autorais ou de compositores anônimos. Utilizando-se uma linguagem harmônica ou contrapontística, compositores podem transportar para outros instrumentos uma peça que foi inicialmente pensada para um determinado instrumento. Ao servir-se da palavra, um coro pode interpretar peças em caracteres diversos, sejam eles apresentados expressiva ou ritmicamente, sendo que, no caso da música brasileira, é possível empregar as duas estratégias. E não é possível precisar o que cairá melhor no gosto do público, caso seja a música mais melódica ou rítmica, pois, como podemos exemplificar com o Madrigal Renascentista, tanto peças expressivas, como *É a ti flor do céu*, quanto peças rítmicas, como *Estrela no céu é lua nova*, faziam sucesso onde quer que o coro cantasse. A primeira peça tinha na interpretação de Maria Lúcia Godoy seu ponto forte, ao passo que a segunda tinha nos seus recursos rítmicos e efeitos provocados por acentos inesperados seu ponto principal para atingir o público. Mas a utilização de arranjos não foi um privilégio de obras brasileiras, senão também de peças chilenas, israelitas, americanas, portuguesas, etc.

A partir da década de 1920, houve um movimento de valorização daquilo que se nomeava música folclórica. O termo, nos dias atuais, é visto com ressalvas; não pretendemos entrar no mérito de uma discussão etnológica, mas tomaremos aqui o termo “música folclórica”, como depreendemos que era entendido na época, e ainda é utilizado comumente nos ambientes ou espaços musicais não acadêmicos, compreendendo as melodias anônimas que são coletadas da cultura geral, sem oposição ao entendimento da expressão musical urbana e comercial que comumente é chamada de música popular.

Ainda sobre a seleção de peças folclóricas, nos parece clara, ademais, a intenção de representar a variedade de regiões através de gêneros musicais variados: música de seresta, embolada, baião, coco, toada, etc., o que tanto poderia ter como objetivo a demonstração, dentro do território brasileiro e mediante uma multiplicidade rítmica e melódica compreensível, de uma unidade nacional, como a exibição, no exterior, de um Brasil da diversidade, mas uma diversidade que se harmoniza dentro de um pensamento hegemônico de nação e não que mostre as diferenças sociais, econômicas, etc.

Com relação à música popular, aqui entendida como música urbana e comercial, conforme comentário de Maria Amália Martins,⁵²² Karabtchevsky cria que o Madrigal não deveria acrescentar a seu repertório obras harmonizadas que pertencessem a esse gênero, porque a função do coro, como propagador cultural, não permitia a inserção de composições que não fossem eruditas ou de raízes folclóricas. Podemos atestar essa informação analisando o conjunto de obras que compuseram o repertório do Madrigal, o qual não contém nenhuma peça que se encaixe na descrição acima salvo *É a ti, flor do céu*, cuja eleição explicaremos adiante. No caso das peças com raízes folclóricas, o trabalho de elaboração realizado nas harmonizações tornava a linguagem reconhecível como erudita. Uma harmonização é a complementação de uma melodia já conhecida com outras vozes, para que o seu conjunto permita a execução sem a participação de outros instrumentos.

Utilizar-se de obras em línguas diferentes da nativa para buscar uma aproximação cultural é algo comum no mundo do canto. À parte a ponte proporcionada pela execução de obras renascentistas em várias línguas, o Madrigal buscou também um conjunto de melodias em outros idiomas modernos, que não o português, harmonizadas para coro, para que um contato mais direto fosse feito com outros países. Contudo,

⁵²² MARTINS, Maria Amélia. Entrevista com ex-cantoras realizada pelo autor em 02/03/2012.

nenhum idioma foi mais valorizado pelo maestro paulista, em quantidade de peças, do que o repertório vinculado a sua origem étnica, ou seja, o repertório israelita. Duas situações motivaram um desenvolvimento desse tipo de composição, cuja exploração pelo regente, no entanto, não foi duradoura nem permanente, mas teve razões determinadas: a busca de aceitação e recepção por parte da comunidade judaica, para o maestro e para o coro; e a manutenção de um papel já com o Madrigal Renascentista na condição de embaixador cultural, com a visita de um importante nome do Estado de Israel.

Observemos os anos de 1957 a 1959, quando os cantores estiveram em São Paulo e em Porto Alegre. Nos dois casos, as apresentações foram apoiadas, e o coro foi recebido, pela comunidade judaica. Naquele momento, o Madrigal Renascentista promoveu algo que, com o passar do tempo, foi posto em prática por vários musicistas em suas andanças: os cantores foram recebidos por famílias na capital paulista, e depois na capital gaúcha, já que não tinham recursos que lhes permitissem ir hospedar-se em um hotel ou alojamento pago. Um hábito que conduziu vários coros a criarem raízes e laços para além de relações profissionais, fazendo que alguns músicos se tornassem pessoalmente queridos, por estarem próximos das pessoas que os aplaudiriam durante um concerto.

No caso de seu papel como embaixador cultural, já citamos a participação do Madrigal na recepção da então ministra das Relações Exteriores de Israel, Golda Meir. A apresentação que o coro realizou para essa personalidade, em São Paulo, foi totalmente em hebraico, com uma atenção especial de Karabtchevsky para a seleção de peças que recepcionassem uma figura internacionalmente reconhecida. Comentamos que o coro foi elogiado pela pronúncia, entendendo Meir que os cantores eram judeus, dado o bom trabalho de treinamento de dicção correta do idioma. Com certeza esse investimento foi proveitoso para o dirigente do coro, pois o apoio que pelos anos subsequentes recebeu de empresários e personalidades da comunidade judaica foi um sustentáculo para sua escalada ao posto de um dos principais maestros brasileiros.

Analisando o conjunto de harmonizações de canções em línguas estrangeiras, constata-se que o Madrigal deu ênfase principalmente a dois segmentos: música norte-americana e música portuguesa. Ao observarmos os recortes jornalísticos do final de 1957, tanto brasileiros quanto oriundos de alguns noticiários lusos, temos a informação, que posteriormente não se verificaria, de que o coro cantaria em Nova Iorque e depois

partiria para Portugal. Não seria absurdo demais pensarmos, com base no conjunto de obras direcionadas para as línguas em questão, que o escopo inicial do Madrigal era excursionar para esses dois países. Esse propósito, entretanto, não foi acompanhado do devido planejamento: os atrasos de correspondências oficiais preparando a chegada do grupo à Europa (em Portugal, na Suíça e na Alemanha), além das limitações de verbas, que deixaram o coro sem condições de hospedagem nos últimos dias de sua turnê, em 1958, atestam que a viagem foi efetivada sem estruturação prévia rigorosa, o que valoriza sobremaneira os resultados atingidos pelo coro naquela situação.

Apesar de o conjunto de obras conter algumas peças em espanhol, não entendemos que as mesmas foram preparadas visando às excursões aos países da América do Sul. Acreditamos que essa comunicação com outras realidades latino-americanas era feita pelas várias peças renascentistas, que também foram o material utilizado no contato com culturas europeias. O repertório em castelhano foi agregado quando do trabalho realizado pelo maestro ítalo-chileno Marco Dusi em Belo Horizonte, o que não deixa de ser uma relação de intercâmbio cultural, sedimentado, naquele caso, em direção contrária à habitual, isto é, com a inserção de peças de uma outra cultura nas tradições corais brasileiras. De fato, vários coros utilizam até os dias atuais peças folclóricas de países próximos, tendo canções como *Mi caballo blanco*, inclusive, sido incorporadas a uma tradição de formação de repertório de coros mineiros.

Compositores brasileiros	
Heitor Villa-Lobos	<i>Xangô</i>
	<i>Rosa amarela</i>
	<i>Estrela no céu é lua nova</i>
	<i>Nozani-ná</i>
	<i>Canidé loune</i>
	<i>Gatinha parda</i>
	<i>Na Bahia tem</i>
Camargo Guarnieri	<i>Irene no céu</i> (sobre poema de Manuel Bandeira)
	<i>Egbegi</i>
	<i>Vamos a Loanda</i>
Francisco Mignone ⁵²³	<i>Sambalelé</i>
	<i>Dona Janaína</i> (sobre poema de Manuel

⁵²³ Francisco Mignone (1897-1986), compositor, regente e pianista brasileiro. Estudiosos dividem sua obra em duas fases: a primeira, de influência italiana, embora abrangesse composições sobre temas brasileiros; e a segunda, quando, a partir de influências de Mário de Andrade, o paulista acabou por se engajar no movimento modernista. É considerado fundamental na chamada música erudita, mas com generosa participação na música popular, ocasiões em que quase sempre adotou o pseudônimo de Chico Bororó.

	Bandeira; arr: Isaac Karabtchevsky)
Roberto de Castro ⁵²⁴	<i>Boiadeiro do Sertão</i>
Hekel Tavares ⁵²⁵	<i>Benedito Pretinho</i> (texto de Olegário Mariano) (arr: Yulo Brandão)

Tabela 7: Peças de compositores brasileiros interpretados pelo Madrigal Renascentista entre 1956 e 1962

Com relação a um importante papel desempenhado pelo Madrigal Renascentista e largamente reportado nos anos de suas excursões como embaixador cultural, cabe uma observação no que se refere à sua função de divulgador da música brasileira. Podemos definir o repertório do coro como tendo duas fontes de apresentação de nossa música: a que introduzia aos ouvintes peças folclóricas harmonizadas e a que trazia ao público peças originais, compostas para coro, sendo algumas de renomados nomes de nossa música erudita.

Sem dúvida, os principais representantes dessa segunda tendência foram os já citados Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Naquele período, Guarnieri era assessor no Ministério da Educação e manter uma boa relação com esse compositor, na época já reconhecido internacionalmente, significava reforçar o projeto de receber apoio do Ministério da Educação, algo que em parte já havia sido assegurado com os incentivadores Clóvis Salgado e Celso Brant. No caso específico de Villa-Lobos, interpretar o compositor que naquele momento significava a mais alta patente da música erudita brasileira, dentro do cenário interno como internacional, era algo natural e obrigatório.

Com relação às peças originalmente compostas para coro, observamos que o Madrigal teve uma quantidade muito pequena de obras de brasileiros em seu repertório. Somente cinco compositores foram abordados pelo coro: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Hekel Tavares e Roberto de Castro. Este último, que não ocupa hoje a posição de relevo dos demais no panteão de criadores musicais do país foi, certamente, privilegiado pelo fato de ter sido cantor do coro e teve o seu *Boiadeiro do Sertão*⁵²⁶ cantado até mesmo fora do Brasil. Já Villa-Lobos e Camargo Guarnieri acompanharam os repertórios do Madrigal ao longo dos anos. Francisco Mignone e

⁵²⁴ Roberto de Castro (1931-1975), compositor e regente brasileiro. Foi responsável pela formação de coros em Belo Horizonte: Coral do Minas Tênis Clube, Coral do Cefet/MG

⁵²⁵ Hekel Tavares (1896-1969), compositor, maestro e arranjador brasileiro. Compôs peças que se situam na fronteira do erudito e do popular.

⁵²⁶ CASTRO, Roberto de. *Boiadeiro do Sertão*. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=HglG3IcXrzQ>. (ANEXO I, CD 1, faixa 11)

Hekel Tavares, a exemplo de Roberto de Castro, tiveram obras cantadas durante um pequeno período. No entanto, depreende-se que no geral o Madrigal deu pouca atenção à interpretação de compositores brasileiros.

Claro que é possível, em defesa do coro, afirmar que o fato se deve não a uma falta de vontade de cantar obras nacionais, mas principalmente ao escasso empenho dos compositores em atividade naquele período em trabalhar peças corais, e ainda à ausência de obras estimulantes e desafiadoras para o conjunto. Villa-Lobos escreveu para coro graças ao movimento do canto orfeônico, mas na nossa avaliação, de um modo geral, essas composições são de baixa qualidade composicional, uma vez que sua função didática não permitia ao compositor criar peças elaboradas e que fugissem de um padrão de música tonal de fácil aprendizado;⁵²⁷ por outro lado, o interesse de compositores como Francisco Mignone surgiu justamente por causa do Madrigal Renascentista, que se constituiu, pioneiramente, como um coro que executaria com qualidade obras exigentes dos pontos de vista técnico e estético. O compositor direcionou ao Madrigal, em 1966, uma coleção de seis peças.⁵²⁸ Quanto a Roberto de Castro, ele era um cantor do coro, filho de um conhecido músico de Belo Horizonte e antigo diretor do Conservatório Mineiro de Música, Pedro de Castro. De qualquer forma, ao incorporar a “prata da casa”, era como se uma concessão fosse feita, bem pensada pela escolha de algumas músicas que pudessem, através da rítmica e graciosidade, provocar positivamente o público brasileiro e estrangeiro, seja através de uma identificação com a noção autorizada do que fosse nacional, seja pelo reconhecimento do exótico.

Sendo assim, o modo como o coro se relacionou com autores diversos, de 1956 a 1962, consistia numa ampla abordagem de compositores renascentistas e incursões mais modestas a outros segmentos. Na relação de obras divididas por gêneros, temos: quarenta e quatro peças da Renascença; quatro do Barroco; duas do Clássico; seis do Romantismo; vinte e quatro de compositores do século XX;⁵²⁹ trinta do folclore internacional harmonizadas; dez do folclore nacional harmonizadas; e onze originais para coro de compositores brasileiros.

⁵²⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. *Gatinha parda*. Madrigal Renascentista, 1965: https://www.youtube.com/watch?v=Tc23sk9i_SM. (ANEXO I, CD 1, faixa 12)

⁵²⁸ *Seis peças para coro*: “Maria, cadê José?”; “Juliana”; “Meu benzinho tá da banda de lá”; “Moreninha do sertão”; “A velha cotó”; e “Catumba, Macumba”.

⁵²⁹ Aqui as peças que compõem uma coleção foram contadas individualmente.

Se atentarmos para a maneira como o repertório foi construído ao longo dos anos, podemos relacioná-la com viagens que o coro realizou ou com as modificações ocorridas na trajetória do grupo motivadas pelo afastamento gradual de Karabtchevsky. Além disso, as influências de Carlos Eduardo Prates e Marco Dusi são sentidas quando de suas passagens pela direção do conjunto. Sigamos cronologicamente este percurso de formação:

Repertório composto em 1956	
Renascença	
Cancioneiro de Uppsala	<i>Ay luna que reluzes</i> <i>Riu, riu, chiu</i>
John Dowland	<i>What if I never speed</i>
Juan del Encina	<i>Más vale trocar</i> <i>Ojos grandes</i>
Heinrich Isaac	<i>Innsbruck, ich muss dich lassen</i>
Clément Janequin	<i>Au joli jeu</i>
Orlando di Lasso	<i>Matona mia cara</i> <i>Bonjour, mon coeur</i>
Thomas Morley	<i>My bonny lass</i>
Giovanni Pierluigi da Palestrina	<i>Missa Brevis – Kyrie e Gloria</i>
Francesco Rosselli	<i>Adoramus</i>
Orazio Vecchi	<i>Pastorella graziosella</i>
Tomás Luis de Victoria	<i>Ave Maria</i>
Giaches de Wert	<i>Un jour, je m'en allai</i>
Barroco	
J. S. Bach	Cantata BWV 105 “ <i>Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht</i> ”
Romantismo	
Johannes Brahms	<i>In Stiller Nacht</i>
Século XX	
Claude Debussy	<i>Trois chansons</i> (poesia de Charles d'Orléans) <i>Dieu, qu'il la fait bon regarder</i>
Paul Hindemith	<i>Six Chansons</i> (texto de Rainer Maria Rilke) <i>En hiver</i>
Música popular e folclore internacional	
<i>Negro spiritual</i> Música norte-americana	<i>Joshua fit the battle</i> (arr: Isaac Karabtchevsky) <i>Old folks at home</i> (arr: Foster)
Folclore Nacional	
	<i>Tutu Marambá</i>
Compositores brasileiros	
Heitor Villa-Lobos	<i>Xangô</i>

Tabela 8: Repertório composto no ano de 1956

Conforme a musicóloga Suzana Igayara-Souza, “os músicos costumam pensar nas obras como projetos ideais em busca dos intérpretes perfeitos.” No entanto, acrescenta a estudiosa, o caminho inverso também pode ser explorado, “do coro para o repertório”, quando o conhecimento das vozes e das possibilidades técnicas do grupo possibilita adaptações e experimentação de estilos que podem levar a descobrir novas sonoridades adequadas para o conjunto.⁵³⁰ Em nossa opinião, o repertório definiu o que seria o Madrigal Renascentista. Consciente disso, Karabtchevsky buscou, ao longo do tempo, contando com a aquiescência do grupo que confiava plenamente na capacidade de condução do regente, o desenvolvimento desse repertório, mas tendo a atenção vigilante para que as modificações propostas na listagem de estilos e compositores não interferissem na projeção e no êxito do conjunto de vozes que ele tinha nas mãos.

Entendemos, ao analisar o amplo repertório cultivado pelo coro, que o maestro paulista fazia uma distinção clara entre o que ele considerava propício para marcar o coro como um instrumento de propagação de música erudita e o que se afastava desse ideal. Prova disso é a listagem de compositores de linhagem acadêmica e a quase nulidade de canções de compositores brasileiros populares. O esforço em se manter como um músico erudito era um dos objetivos de Karabtchevsky e, por conseguinte, do coro que ele dirigia. Não que os cantores não apreciassem o universo da música popular, pois, como pudemos observar em alguns recortes, o cantor Celiodivo Dias, o Lumumba, fazia grande sucesso, em festas, como “o *pivot* de uma reunião, firme no pinho”,⁵³¹ e as moças do coro, antes de um importante concerto no Municipal do Rio de Janeiro – que era precedido por uma *jazz session* – dançaram “animadamente, como autênticas *experts*”.⁵³²

Pois bem: no primeiro ano do coro, a formação de um repertório seguiu a ideia de uma dedicação ao repertório de madrigais e a outras peças que tivessem uma relação com a estrutura texto-expressividade, ou seja, obras musicais em que os compositores interpretassem o texto à sua maneira, buscando elementos melódicos capazes de simbolizar os diversos afetos⁵³³ provocados pelo texto enfocado. Sobre isso, já falamos

⁵³⁰ IGAYARA-SOUZA, 2011.

⁵³¹ PORTUGAL, Luiz. Shaw ouviu o Madrigal Renascentista. Estado de Minas, 1966. (ARMR, livro 1, p. 67B)

⁵³² S/ autor. Músicas da renascença e jazz. O GLOBO, janeiro de 1957. (ARMR, livro 1, p. 10)

⁵³³ Frisamos aqui que ao falarmos em “afetos” não fazemos alusão direta à Teoria dos Afetos, importante referência para o entendimento da música dos períodos Barroco, Clássico e Romântico, na qual, explicando muito resumidamente, as tonalidades determinavam a maneira de interpretar uma obra musical ou partes dela. Aqui nos referimos a muitos tipos de sentimentos que cada peça evoca, no

ao tratar das peças de compositores europeus do século XX, destacando naquele período Debussy e Hindemith, mas o mesmo pode ser dito quanto à cantata de Bach, pois um dos principais elementos exigidos dos músicos luteranos era justamente a sua capacidade de interpretar os textos sacros da igreja e transmitir conteúdos ao ouvinte por meio dos sons.

Através das gravações do Madrigal é possível observarmos a atenção dada a esses elementos expressivos, por exemplo, quando, nas peças renascentistas *Ay luna que reluces*⁵³⁴ e *Riu, riu, chiu*,⁵³⁵ a combinação de coro e solista é valorizada. Os registros sonoros nos informam como a interpretação da primeira peça não se alterou profundamente com o tempo, com exceção da modificação de tonalidade,⁵³⁶ que permite uma maior comodidade à solista no tocante à interpretação. Cabe ressaltar que afinações em coro são modificadas sob vários aspectos mirando objetivos distintos: adaptação ao timbre de um solista específico; melhor acomodação do conjunto a uma altura específica; acústicas diversas que podem privilegiar alturas determinadas; caráter de uma obra que pode ser melhor transmitido de acordo com uma maior ou menor tensão pretendida do coro; entre outros. Sobretudo as peças renascentistas não eram escritas para serem executadas exatamente na altura exata de impressão, mas de acordo com a realidade do coro que a interpretaria e do ambiente a ser executado.⁵³⁷ Por outro lado, com a modificação de solistas na segunda peça, a expressividade de Maria Lúcia Godoy foi substituída pela robustez do baixo Amin Abdo Feres na segunda gravação, e um novo contexto na relação de interpretação foi criado, mais expressivo no primeiro caso e mais lírico no segundo. Aqui também as tonalidades foram alteradas, nesse caso para melhor adaptação ao registro vocal do baixo solista. Além desses exemplos, em *Matona mia cara*⁵³⁸ vemos como o coro se presta ao papel interpretativo sem a

sentido do senso comum (alegria, compunção, recolhimento, riso leve, nostalgia, malícia, ironia) e que provocam uma resposta emocional da audiência ao conteúdo do texto e à música.

⁵³⁴ ANÔNIMO. *Ay luna que reluces*. Cancioneiro de Uppsala. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=G9VTALbXtZg>. Madrigal Renascentista, (solista: Maria Lúcia Godoy), 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=mwf26AesTo>. (ANEXO I, CD 1, faixas 13 e 14)

⁵³⁵ ANÔNIMO. *Riu, riu, chiu*. Cancioneiro de Uppsala. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=KGqTJstKQg0>. Madrigal Renascentista (solista: Amin Abdo Feres), 1959: https://www.youtube.com/watch?v=xe73iOtE_OU. (ANEXO I, CD 1, faixas 15 e 16)

⁵³⁶ Dó sustenido na primeira gravação e Dó natural na segunda.

⁵³⁷ Sobre afinações relativas de coro ver: HEFFERNAN, 1982; CASTAGNA, 2002; CANDÉ, 1994.

⁵³⁸ LASSO, Orlando di. *Matona mia cara*. Madrigal Renascentista, 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=7xcVlxky0MA>. Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=iN99OdKWijs>. (ANEXO I, CD 1, faixas 17 e 18)

necessidade constante do elemento solista; Karabtchevsky, por conseguinte, não se propunha a mudanças substanciais, desde que estivesse convencido de que a maneira como uma peça era executada correspondia à sua visão interpretativa. Assim, independentemente da evolução técnica do coro, com o passar dos anos, ele normalmente não alterava a tonalidade em peças específicas. Além das três peças citadas no parágrafo anterior, outras renascentistas acompanharam o Madrigal ao longo dos anos. Foram os casos de *Más vale trocar*,⁵³⁹ *My bonny lass*,⁵⁴⁰ *Now is the month of maying*⁵⁴¹ e *Adoramus*.⁵⁴²

Por outro lado, nas relações com músicas de caráter popular ou folclórico, tanto as canções norte-americanas, *negro spirituals*,⁵⁴³ quanto a exuberante *Xangô*,⁵⁴⁴ de Villa-Lobos, são exemplos de uma preocupação de Karabtchevsky com uma linguagem contemporânea. Essa contemporaneidade deve ser entendida antes como a eleição de obras que representem faces da cultura do país na atualidade ou próximas da realidade presente de intérpretes e ouvintes, do que segundo o conceito usual, em música, que habitualmente relaciona a chamada música contemporânea com um amplo jogo de dissonância e ritmos complexos, embora, naturalmente, existam exceções a esse perfil, como composições do britânico John Rutter ou do americano Eric Whitacre, entre outros. Pelo contrário, apostando-se no familiar, o reconhecimento, por parte do público, de uma linguagem próxima à sua realidade, como é o caso dos cantos de negros, pode ser vista como uma linguagem atual, contemporânea e atraente, no caso do Brasil, ou exótica quando apresentada na Europa, já que se vivia uma época de nacionalismos.

Porém, se observarmos apenas o conjunto de obras estudadas no primeiro ano do coro, sem atentarmos para as buscas de relações entre os estilos, concluiremos que o Madrigal se dedicou à montagem de um repertório que tinha como essência e núcleo as

⁵³⁹ ENCINA, Juan del. *Más vale trocar*. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=Drf4xf0zHU4>. (ANEXO I, CD 1, faixa 19)

⁵⁴⁰ MORLEY, Thomas. *My bonny lass*. Madrigal Renascentista, 1957: https://www.youtube.com/watch?v=RwerV0Ky_I0; Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=VqyLp-AOGhY>. (ANEXO I, CD 1, faixas 20 e 21)

⁵⁴¹ MORLEY, Thomas. *Now is the month of maying*. Madrigal Renascentista, 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=UThcp39SN6U>. (ANEXO I, CD 1, faixa 22)

⁵⁴² ROSSELLI, Francesco. *Adoramus*. Madrigal Renascentista, 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=peDPpzzq8bn0>. (ANEXO I, CD 1, faixa 23)

⁵⁴³ ANÔNIMO. *Old folks at home*. Arranjo de Foster. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=AIr4BCW0UB0>. (ANEXO I, CD 1, faixa 24)

⁵⁴⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Xangô*. Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=IzFHrcxe-ns>. (ANEXO I, CD 2, faixa 1)

peças da Renascença, pois as obras nesse estilo superam quantitativamente em muito as representantes de qualquer um dos outros. Ainda se consideramos a extensão da cantata de Bach, que dura em torno de 30 minutos, e se constitui numa peça de difícil execução, temos que ceder ao fato de que a abordagem dessa peça foi algo pontual e tinha principalmente o intuito de fomentar uma apresentação do coro com um conjunto orquestral. Faz-se necessário admitir, examinando as mudanças do repertório, que o Madrigal sempre descartava as peças que não tinham um objetivo estabelecido dentro de sua coleção de obras. Assim, a música contemporânea pós-tonal não foi uma prioridade absoluta.

Repertório composto em 1957	
Renascença	
Adriano Banchieri	<i>Contrapunto bestiale alla mente</i>
Cancioneiro de Uppsala	<i>Noche Sancta</i>
	<i>Entra mayo e sale abril</i>
Matthias Greiter	<i>Es wollt ein Jäger jagen</i>
Thomas Morley	<i>Now is the month of maying</i>
Giovanni Pierluigi da Palestrina	<i>Missa Brevis – Agnus Dei</i>
Pierre Passereau	<i>Il est bel et bon</i>
Johann Hermann Schein	<i>Rundadinella</i>
Claude de Sermisy	<i>Languir me fais</i>
Barroco	
Alessandro Scarlatti	<i>Exultate Deo</i>
Clássico	
W. A. Mozart	<i>Missa em dó maior</i>
Romantismo	
Johannes Brahms	<i>Beherzigung</i>
	<i>O süsßer Mai</i>
Século XX	
Igor Stravinsky	<i>Pater Noster</i>
Música popular e folclore internacional	
Música norte-americana	<i>Roll, Jordan, roll</i>
	<i>Swing low, sweet chariot</i>
	<i>Go down, Moses</i>
Música portuguesa	<i>Brinca, brinca</i>
	<i>Olhos azuis são ciúmes</i>
	<i>Mestre André</i>
	<i>Meninas, vamos ao vira</i>
Música israelita	<i>Hora Nirkoda – Mark Lavry</i>
	<i>Nigun – Moshê Vick</i>
	<i>Lied</i>
	<i>Tach Toch</i>
	<i>Pizmeon Haguez</i>
	<i>Laila, Laila</i>
	<i>Zum gali guli</i>
<i>Chevraíá</i>	

Folclore nacional	
	<i>É a ti, flor do céu</i>
	<i>Sinhá moça massurina</i>
Compositores brasileiros	
Heitor Villa-Lobos	<i>Rosa amarela</i>
Camargo Guarnieri	<i>Irene no céu</i>
	<i>Vamos a Loanda</i>
Francisco Mignone	<i>Sambalelê</i>

Tabela 9: Repertório composto no ano de 1957

Em 1957, à parte as peças renascentistas acrescentadas ao conjunto de obras, a composição de uma parte de repertório relacionado à cultura judaica se constituiu em um dos pilares da construção de programa daquele ano, que objetivava a já comentada excursão a São Paulo patrocinada pela comunidade judaica da capital paulista. Tendo o patrocínio da comissão de “Amigos de Bror Chail” e da Organização das Pioneiras Brasileiras dos Estudos Hebraicos o Madrigal Renascentista se apresentou no Teatro Cultura Artística, dedicando uma das três partes do programa de concerto às peças musicais cantadas em hebraico e iídiche. Com o passar do tempo apenas *Laila, Laila*⁵⁴⁵ será mantida e, conforme cremos, muito mais para mostrar os predicados da solista Maria Lúcia Godoy do que efetivamente para contatos posteriores com as comunidades judaicas. A soprano tinha, e tem, uma grande capacidade interpretativa, descrita em termos elogiosos por vários críticos e maestros da época, o que lhe proporcionou uma carreira internacional, apesar de ela não ter tido uma formação musical acadêmica completa, pois não dominava completamente a técnica de leitura musical. Especialmente em peças expressivas, sua interpretação era empolgante, o que foi aproveitado por Karabtchevsky ao longo dos anos, sendo Maria Lúcia um dos destaques jornalísticos nas muitas matérias referentes ao Madrigal Renascentista. Apesar de notórias suas interpretações de *É a ti, flor do céu*, ao falar sobre solos durante o seu tempo no Madrigal Maria Lúcia sempre se recordava não dessa, mas do *spiritual* americano *I got religion*.⁵⁴⁶ Ao lembrar-se dessa peça, sempre dizia que mesmo nos concertos mais difíceis o público se alterava positivamente quando ela a interpretava.

Podemos observar como há uma intenção funcional no que se refere à contemplação de peças relacionadas ao repertório internacional quando segmentos

⁵⁴⁵ ALTERMAN, N. *Laila, Laila*. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1959: https://www.youtube.com/watch?v=YBMEF2q0M_M. (ANEXO I, CD 2, faixa 2)

⁵⁴⁶ ANÔNIMO. *I got religion*. Arranjo de Noble Cain. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=TYixiakuYK8>. (ANEXO I, CD 2, faixa 3)

musicais são focados: música norte-americana, música portuguesa e música judaica. No caso da última, já nos detivemos mostrando como um concerto específico direcionou a atenção do maestro, sobretudo. Com relação à música norte-americana e portuguesa, nada mais claro do que a pretendida visita a esses dois países no final de 1957. Como já afirmamos, nos parece claro que o propósito do Madrigal era ir a Nova Iorque, onde o grupo cantaria em missa celebrada por um arcebispo brasileiro, com o deslocamento posterior a Portugal. No entanto, não há nenhum indício do modo como, institucionalmente, pretendiam realizar tal turnê. Pode ser que se tratasse apenas de um projeto que não teve maiores desdobramentos. Além disso, reforçamos que a intenção de apresentação no exterior era algo determinado como objetivo a partir do ano de 1957, houve convites informais e incentivos da imprensa para que o Madrigal fosse à Europa. O repertório se volta para algumas línguas específicas, como dissemos, e mesmo uma busca pela identificação com o sotaque foi pretendida, como podemos observar nos registros de *Olhos azuis são ciúmes*,⁵⁴⁷ *Meninas, vamos ao vira*⁵⁴⁸ e *Canção da vindima*.⁵⁴⁹

Como veremos na sequência, o estudo de repertório, ou a mudança dos programas de concerto, continuou intenso ao longo daquele ano, o que não ocorreu em 1958, período em que Karabtchevsky permaneceu na Europa. Além disso, há uma produção qualitativa na relação de peças escolhidas, já que algumas delas acompanharam o coro durante anos, permanecendo até os dias atuais, como é o caso da ágil *Il est bel et bon*, da virtuosística *Exultate Deo*, e da peça representativa das serestas mineiras *É a ti, flor do céu*. Analisaremos as dificuldades principais de algumas peças cantadas pelo Madrigal Renascentista.

⁵⁴⁷ ANÔNIMO. *Olhos azuis são ciúmes*. Madrigal Renascentista (solista: Rosa Alice Godoy), 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=83I-CkVJyU4>. (ANEXO I, CD 2, faixa 4)

⁵⁴⁸ ANÔNIMO. *Meninas, vamos ao vira*. Arranjo: Jacques Chailley. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=0sH-7x68LY4>. (ANEXO I, CD 2, faixa 5)

⁵⁴⁹ LOPES-GRAÇA, Fernando. *Canção da vindima*. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=92-GFk7VKEU>. (ANEXO I, CD 2, faixa 6)

Il est bel et bon

Pierre Passereau

Soprano
Il est bel et bon, bon, bon, bon, bon, com - mè - re, Il est bel et bon, bon,

Alto
Il est bel et bon, bon, bon, bon, bon, com - mè - re,

Tenor
Il est bel et bon, bon, bon, bon, com - mè - re, Il est bel et

Baixo
Il est bel et bon, bon, bon, com - mè - re,

Figura 30: PASSEREAU. *Il est bel et bon*, compassos 1-4. (Edição feita pelo autor)

Aqui é possível observar como, através do movimento de colcheias (notas de curta duração), as vozes se alternam na elaboração rápida de um movimento melódico. Para uma eficiente execução desta peça é necessário que o coro esteja bem ensaiado e que a independência de cada um dos naipes seja efetiva. Justamente por ser uma obra que se desenvolve através da articulação de muitas palavras, é necessário que um bom trabalho fonético seja realizado para que os efeitos onomatopaicos sejam compreendidos a partir da boa explicação do contexto, o que o Madrigal realizava muito bem. Através do movimento de setas é possível perceber como as vozes se alternam com células ascendentes de colcheias. Além disso, uma gravação remanescente do Madrigal Renascentista, realizada durante turnê do coro aos Estados Unidos, em 1965, nos mostra que a peça era interpretada em alta velocidade.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ PASSEREAU, Pierre. *Il est bel et bon*. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=LYdW-KuxQhY>; Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=ieR8MPthXjY>. (ANEXO I, CD 2, faixas 7 e 8)

uma preocupação com pureza estilística, nem com uma coerência entre andamentos de uma parte para outra, mas, nos parece, a intenção principal era a de mostrar a capacidade polifônica do Madrigal Renascentista. Todavia, nas duas gravações é possível observarmos o volume sonoro do coro, o qual impressiona nos contrastes entre pianos e fortes. Podemos, ainda, aproveitar esse exemplo para retornarmos à questão das afinações, pois, ao alterar a afinação na segunda gravação,⁵⁵² Karabtchevsky trabalha com todos os naipes nos seus registros extremos de agudos, conseguindo, assim, mais brilho e, também, maior força sonora.

É a ti, flor do céu

Música: Teodomiro A. Pereira

Letra: Modesto A. Ferreira

Arr: Isaac Karabtchevsky

Soprano solo

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

1. É a ti, flor do céu, quemerequeças demim, por pi-e-

Uh! Uh! Hm

Uh! Uh! Hm

Uh! Uh! Hm

Uh! Uh! Hm

Figura 32: PEREIRA; FERREIRA. *É a ti, flor do céu*, compassos 1-5. (Edição feita pelo autor)

É a ti, flor do céu é uma peça de fácil execução coral, mas a qual guarda em si uma grande dificuldade: necessita de um bom solista que a cante e interprete bem para ser acompanhado pelo restante dos cantores. Não temos dúvida de que a peça foi acrescentada ao repertório para agradar ao presidente Juscelino Kubitschek, já que o mesmo conhecia a interpretação de Maria Lúcia Godoy antes mesmo da existência do

⁵⁵² Aqui o tom é elevado em meio tom: a primeira gravação está em Ré bemol e a segunda em Ré maior.

coro,⁵⁵³ o que justifica o fato de Karabtchevsky inserir uma peça que pode ser considerada parte da música popular brasileira pelo fato de ter um compositor nomeado. No entanto, em defesa dos princípios do regente, para aqueles que conhecem o alcance da seresta em Minas Gerais, é do senso comum o entendimento de que peças como *É a ti, flor do céu* fazem parte de um conjunto de obras que são tidas antes como pertencentes ao domínio público que a uma titularidade específica. A nostalgia exagerada, tão ao gosto dos mineiros apreciadores dessas serestas, populares em todo o estado, fez com que esta se tornasse uma peça representativa do canto coral mineiro.⁵⁵⁴ Além do arranjo de Karabtchevsky, adotado pelo Madrigal, há um outro de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o qual também notabilizou outras boas sopranos mineiras, como: Edna Oliveira, Rita Medeiros, Sylvia Klein, entre outras.

No repertório, o que permanece uma incógnita é a alusão à *Missa em dó*, de Mozart, apresentada num concerto em abril. O anúncio de sua execução aparece em uma edição de *O Diário*, de 23 de maio, na qual estão contidos os nomes dos solistas nesta ordem: *Kyrie* - Carmem Lúcia Batista (soprano); *Gloria* - Lucíola Teixeira Azevedo (soprano) e Maria Lúcia Godoy (contralto); *Credo* - Ildeu da Silva (tenor); *Sanctus e Benedictus* - Fábio Lúcio Martins (tenor) e Wilson Amadeu Filho (baixo). Um total de dezoito missas foi composto pelo vienense, das quais dez são em Dó maior.⁵⁵⁵ Todavia, destas, nenhuma tem essa sequência de solistas e quando consultamos cantores da primeira formação, ninguém se recorda de uma missa que não seja a *Missa da Coroação*, também em Dó Maior, mas essa só foi cantada três anos mais tarde. Uma hipótese que levantamos é que pode ter havido uma falta de cuidado na edição do periódico, pois há uma missa com uma sequência próxima a essa descrição de solistas, mas seria a K. 139, em Dó menor.

⁵⁵³ GODOY, Maria Lúcia. Entrevista com a soprano realizada pelo autor em 03/07/2014.

⁵⁵⁴ PEREIRA, Teodomiro. *É a ti, flor do céu*. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=XfkR6-rbBr0>. (ANEXO I, CD 2, faixa 11)

⁵⁵⁵ K. 66 (*Dominicus*); K. 167; K. 220 (*Spatzenmesse*); K. 257 (*Credo*); K. 258 (*Spaur*); K. 259 (*Orgenmesse*); K. 262 (*Missa Longa*); K. 317 (*Coroação*); K. 337 (*Missa aulica*); K. 427 (*Missa Grande*).

Repertório composto em 1958	
Renascença	
Orlando di Lasso	<i>Quand mon mari</i>
Tomás Luis de Victoria	<i>Missa Dominicalis</i>
Romantismo	
Johannes Brahms	<i>Waldesnacht</i>
Século XX	
Fernando Lopes-Graça	<i>Balada duma heroína</i>
Música popular e folclore internacional	
<i>Negro spiritual</i> Música norte-americana	<i>Steal away</i>
Folclore nacional	
	<i>Pega no balão</i>
	<i>Ai Xodó</i>
	<i>Olê muié rendêra</i>
Compositores brasileiros	
Heitor Villa-Lobos	<i>Estrela no céu é lua nova</i>

Tabela 10: Repertório composto no ano de 1958

Após o retorno da Europa, o Madrigal ampliou pouco o seu repertório, pois, com a ausência de Karabtchevsky, somente sob a batuta de Carlos Eduardo Prates houve preparação de novas peças. Uma delas, apresentada nos Seminários Internacionais de Música de Salvador, foi a *Missa Dominicalis*, de Victoria, montada de forma completa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei*. Como mencionamos, o Madrigal teve sempre uma decidida preferência pelo gênero madrigal, pouco abordando as formas moteto e missa, no caso da última excetuando-se, é claro, as partes da *Missa Brevis*, de Palestrina, cantadas por solistas no início do coro, e da *Missa da Coroação*, de Mozart, nos anos 1960. Creditamos a montagem dessa missa de Victoria, portanto, a Carlos Eduardo Prates, que a realizou talvez com a intenção de se fazer reconhecer através de uma nova abordagem de gênero musical.

A participação de Prates no acréscimo de gêneros ao repertório do Madrigal também pode ser constatada com a inclusão no programa apresentado no mesmo Seminário de algumas peças importantes no conjunto de obras estudadas pelo coro, e que foram ensaiadas e apresentadas pela primeira vez por esse regente, e não por Karabtchevsky, como se poderia pensar, já que o regente titular habitualmente cuidava da escolha das principais peças do repertório do coro. São os casos de: *Balada duma heroína*, de Lopes-Graça, sobre a qual já falamos anteriormente; *Estrela no céu é lua*

nova,⁵⁵⁶ de Villa-Lobos; as folclóricas *Ai, Xodó*⁵⁵⁷ e *Pega no balão*⁵⁵⁸; e *Waldesnacht*, de Brahms. Essa última foi representativa, pois o Seminário promoveu um Festival Brahms na mesma edição.

Não nos deteríamos tanto em uma peça como *Estrela no céu é lua nova*, que não é uma das principais peças escritas por Villa-Lobos, não fosse a sua valorização pelo Madrigal Renascentista ao longo de anos. Nas entrevistas realizadas com cantores, esta era sempre a primeira peça citada como efetiva num sucesso junto ao público, fosse no Brasil, fosse no exterior. É evidente que o exotismo da peça, manifesto através da sua rítmica e pequenas intervenções de sílabas cantadas por solista, era o elemento original, que transmitia àqueles que a ouviam a sua personalidade brasileira. Lembremos que os primeiros sucessos conquistados pelo compositor carioca no exterior ocorreram justamente a partir de sua opção por compor obras que fugissem de uma linguagem universal para valorizar elementos puramente brasileiros.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. *Estrela no céu é lua nova*. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=Z9pLhDU5NLA>; Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=j0cpnKThRo8>. (ANEXO I, CD 2, faixas 12 e 13)

⁵⁵⁷ ANÔNIMO. *Ai, Xodó*. Arranjo de Isaac Karabtchevsky, Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=NuK8ARJrLV0>; Madrigal Renascentista, 1965: https://www.youtube.com/watch?v=Eh6u_fuC6dw. (ANEXO I, CD 2, faixas 14 e 15)

⁵⁵⁸ ANÔNIMO. *Pega no balão*. Arranjo de Damiano Cozella. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=9ajyjHKtLc>. (ANEXO I, CD 2, faixa 16)

⁵⁵⁹ PEPPERCORN, 2000.

ESTRELA É LUA NOVA

(Côro mixto a sêco)

Popular

Genero de Makumba
da epoca passada

Amb. por H. VILLA-LOBOS

POCO ANIMATO
sfz

M. Sop.
Cont.

37

Ten.
Bari.
Baixos

Ê! Makumbabêbê! Ê! Makumbê! Ê! Makumbábá!

Níá!

trel - la docéu é lu - a no - va cra - ve - ja - da de ou - ro makumbê - bê.

Figura 33: VILLA-LOBOS. *Estrela no céu é lua nova.* (Edição Irmãos Vitale)

Repertório composto em 1959	
Renascença	
Jacob Arcadelt	<i>Margot, labourez les vignes</i>
Filippo Azzaiolo	<i>Girometta senza te</i>
Pierre Certon	<i>Je ne l'ose dire</i>
Orlando di Lasso	<i>Super flumina Babylonis</i>
	<i>Benedictus</i>
	<i>S'io ti vedess'una sole</i>
Claudio Monteverdi	<i>Ditelo voi</i>
	<i>Dira la Notte</i>
Thomas Morley	<i>It was a lover and his lass</i>
Francis Pilkington	<i>Rest sweet Nymphs</i>
Pierre de la Rue	<i>Ma mère hélas</i>
Thomas Weelkes	<i>Hark, all ye lovely saints</i>
Século XX	
Fernando Lopes-Graça	<i>Oh, que janela tão alta</i>
	<i>Canção da vindima</i>
Darius Milhaud	<i>Deux poèmes:</i> 1. <i>La danse des animaux</i> 2. <i>Le chant de la mort</i>
Gerhard Grimpe	<i>Sommer Ruf</i>
Béla Bartók	<i>Quatro canções eslovacas</i>
	1. <i>Canção do casamento</i>
	2. <i>Canção dos colhedores de feno</i>
	3. <i>Canção dançante de Mezibrod</i>
	4. <i>Canção dançante de Poniky</i>
Música popular e folclore internacional	
<i>Negro spiritual</i> Música norte-americana	<i>I got religion</i>
Música portuguesa	<i>Fui te ver estavas lavando</i>
Música israelita	<i>Emek</i>
	<i>Shor Haemek</i>
Folclore Nacional	
	<i>Toada</i>
Compositores brasileiros	
Heitor Villa-Lobos	<i>Nozaniná</i>
	<i>Canide-loune</i>
	<i>Gatinha parda</i>
Francisco Mignone	<i>Dona Janaína</i> (sobre poema de Manuel Bandeira)
Hekel Tavares	<i>Benedito Pretinho</i> (sobre texto de Olegário Mariano)
Roberto de Castro	<i>Boiadeiro do Sertão</i>

Tabela 11: Repertório composto no ano de 1959

É nítida a mudança de enfoque de Karabtchevsky na relação entre peças da Renascença e peças do século XX, já que o contato com compositores europeus, estimulado no jovem regente por seus professores, mais em dia com o que acontecia no mundo composicional de então, afetaria tanto a escolha de peças relacionadas com o

instrumento coro, como o fortalecimento da intenção, evidente e mais sistemática a partir desse ano, do brasileiro de se afirmar como regente de orquestra. A relação do maestro com o Madrigal, entretanto, se manteve, ainda que de forma sazonal, muito provavelmente pela percepção deste de que era importante seguir tendo visibilidade e de que ele não conseguiria se tornar um condutor que pudesse trabalhar exclusivamente com orquestras imediatamente, até porque suas vindas ao Brasil seriam intermitentes até o ano de 1962, quando, definitivamente, assume o segmento sinfônico como principal engajamento profissional.

Mesmo no repertório renascentista trabalhado naquele ano podemos perceber a inserção de peças que fogem ao material principal de pesquisa do Madrigal, quais sejam o *Chorübungen* e o *Cancioneiro de Uppsala*. Pela primeira vez os músicos abordam um dos principais compositores do fim da Renascença e princípio do Barroco, que começava a ser resgatado na Europa após anos de esquecimento: Claudio Monteverdi.⁵⁶⁰ É provável que o Madrigal tenha sido o primeiro coro no Brasil a interpretar uma peça desse mestre italiano. Aliás, não é tarde para ressaltar novamente esta questão, significativa do ponto de vista histórico e musical, que é o fato de o Madrigal ter se consagrado como o responsável pela primeira execução no nosso país de uma grande quantidade de compositores, inéditos para o nosso público e que passarão, a partir desses esforços inaugurais, a ser cantados e estudados por vários músicos e pesquisadores brasileiros. Para esse coro, tal papel era tão usual que não se dava importância ao fato, não havendo divulgação, salvo raras exceções, enfatizando que se tratava, frequentemente, das primeiras audições de diversas obras. Mesmo anos depois, quando o Madrigal se tornou um produtor de concursos de composição, ampliando sobremaneira o interesse na confecção de obras inéditas para coro e motivando compositores brasileiros a conhecer melhor a expressão vocal e a investir nela, tal função parecia não ser vista como mais do que um papel comum do Madrigal Renascentista. Não obstante, a ideia depois foi abraçada e ampliada pela Fundação Nacional de Artes, a FUNARTE nos anos 1980, quando quase 100 obras foram publicadas para formações diversas, de coros infantis e infanto-juvenis a conjuntos formados por adultos, mistos ou não.

⁵⁶⁰ CANDÉ, 1994.

Sestina
Seconda parte: Ditelo o fiumi

Sesto libro de madrigali

Scipione Agnelli (1586 – 1653)

Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

The image shows a musical score for the madrigal 'Ditelo o fiumi' by Claudio Monteverdi. It features five vocal parts: Canto (Soprano), Quinto (Alto), Alto, Tenore (Tenor), and Basso (Bass), along with a basso continuo (B. c.). The lyrics are in Italian and are: Canto: O O fu - mi, o fu - mi; Quinto: O O fu - mi, o fu - ; Alto: DI- Di - te-lo, di - te-lo, di - te-lo; Tenore: O O fu - mi, o fu - mi, o; Basso: DI- Di - te-lo, di - te - lo, di - te - lo, di - te - ; B. c. (continuo line). The score is in common time (C) and G major.

Figura 34: MONTEVERDI. *Ditelo voi*, compassos 1-4. Peça cantada pelo Madrigal Renascentista. (Edição Choral Public Domain Library)

Ainda sobre peças extraídas do *Chorübungen*, não deixemos de mencionar duas obras sacras de Orlando di Lasso: *Super Flumina Babylonis*⁵⁶¹ e *Benedictus*. Em que pese a temática religiosa (a primeira tem como base o Salmo 137 e a segunda é uma das partes do gênero missa) reafirmamos que, ao cantá-las, em nada o Madrigal alterou sua decisão de não dar relevo à execução de obras sacras; ambas as peças não foram pensadas dentro de um contexto sacro, mas intentavam dar oportunidade à interpretação de dois motetos de difícil execução e que deveriam ser entendidos como amostragem da capacidade de execução de polifonia de alta complexidade, como podemos observar no contraponto intrincado de vozes no excerto abaixo:⁵⁶²

⁵⁶¹ LASSO, Orlando di. *Super Flumina Babylonis*. Madrigal Renascentista, 1965: https://www.youtube.com/watch?v=Fhrre3l_pUU. (ANEXO I, CD 2, faixa 17)

⁵⁶² Não é necessário dominar a leitura musical para compreender essa afirmação: basta observar as diferentes figuras em cada grupo de cinco linhas, o que mostra que cada conjunto de vozes é independente e canta melodias inteiramente distintas, quanto ao ritmo, das demais.

II

S. lo - - - nis, Ba - by - lo - nis, su - per flu - mi - na Ba -

A. Ba - by - lo - nis, su - per flu - mi - na Ba -

T. 8 Su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis, Ba -

B. nis, su - per flu - mi - na

Figura 35: LASSO. *Super Flumina Babylonis*, compassos 11-15. (Edição do autor)

Mas, após essa mudança de perspectiva, o segmento que mereceu uma visão especial de Karabtchevsky foi, sem dúvida, o século XX, quando compositores desconhecidos dos palcos brasileiros foram experimentados. Além de novas composições de Lopes-Graça, sobre quem já comentamos, Béla Bartók e Darius Milhaud aparecem na listagem de novas aquisições do repertório do Madrigal. Lembremos que as peças de Milhaud foram abandonadas após uma apresentação no Rio de Janeiro, o que também aconteceu com as quatro pequenas peças de Bartók. Inferimos que com essa proposta o regente do Madrigal, além de experimentar sonoridades e linguagens, testava o impacto que determinadas obras tinham sobre o público para o qual ele cantava, buscando manter no repertório aquilo que pudesse assegurar o sucesso de suas apresentações. Do contrário, acreditamos que tais composições teriam sido conservadas, como outras, ao longo do percurso do coro, o que não aconteceu.

A essas alturas, podemos avaliar um aspecto importante naquele coro, que já contava com três anos de idade: a sua evolução técnica. Iniciado com um grupo de cantores heterogêneos, que punha lado a lado músicos experientes como Maria Lúcia Godoy e outros que não tinham vivência para além dos coros das igrejas de Belo Horizonte, como era o caso de Terezinha Miglio e das irmãs Maria Amália e Maria Amélia Martins, o Madrigal Renascentista chegará a ser um conjunto que se dispõe a cantar peças de difícil execução, a exemplo das canções de Bartók e Milhaud, que trazem dificuldades consideráveis no que se refere à afinação e à multiplicidade rítmica. A polifonia se modifica em certos sentidos, a independência das vozes é colocada à prova para a formação de acordes dissonantes que propõem uma nova abordagem dos

processos de afinações de coro. Perguntamo-nos, portanto, se a citada crítica feita por Massarani aos sopranos do Madrigal, quando de uma apresentação, era correta, ou se o mesmo simplesmente não estava ainda completamente acostumado às dissonâncias inerentes às novas linguagens dos compositores europeus. É possível, ainda que o crítico fosse compositor, pois sua linguagem provavelmente não era de vanguarda.⁵⁶³

II 9

Andante (♩ = 152) 5

Na ho-li, na ho-li, Na tej ši - ro - ši - ne Ved' som sa
Where the Alps soar so free Flow-ry vale bright with glee, There to rest!
Auf der Alm, hoch und weit, Auf der Alm lag ich heut; Dort im Gras
Ha - va - si le - ge - lön, Vi - rá - gos nagy me - sön O - lyan jót

Na ho-li, na ho-li, Na tej ši - ro - ši - ne Ved' som sa
Where the Alps soar so free Flow-ry vale bright with glee, There to rest!
Auf der Alm, hoch und weit, Auf der Alm lag ich heut; Dort im Gras.
Ha - va - si le - ge - lön, Vi - rá - gos nagy me - sön O - lyan jót

Andante (♩ = 152)

10

vy - spa - la, A - ko na pe - ri - ne, Už sme po -
Oh! there's no bed in the world soft-er! Done the work
schief ich ein, Wei-cher kann kein Bett sein, Auf der Alm,
a - lud - tam, As ágy - ban sem job - ban, Bog - lyá - ban

vy - spa - la, A - ko na pe - ri - ne, Už sme po -
Oh! there's no bed in the world soft-er! Our work is
schief ich ein, Wei-cher kann kein Bett sein, Ja, auf der
a - lud - tam, As ágy - ban sem job - ban. Bog - lyá - ban

U. S. 10c. 219

Figura 36: BARTÓK. 4 Canções eslovacas para coro, peça II, compassos 1-10, com métrica irregular e dissonâncias. (Edição Universal - 1924)

⁵⁶³ Não tivemos acesso a muitas peças de Massarani, mas há registros denotando nelas uma tendência italianizada, de tradição operística. Na primeira metade do século XX, os críticos do Rio de Janeiro adotaram um posicionamento bastante conservador, como era o caso do famoso Oscar Guanabara, que censurou violentamente a obra de Villa-Lobos.

Notemos, ainda, a atenção maior para compositores brasileiros, pois é nesse ano que Francisco Mignone, Hekel Tavares e Roberto de Castro são escolhidos como novos incorporados ao repertório do coro. Cabe um comentário sobre o importante compositor Francisco Mignone: formado segundo uma tradição italianizante, conforme nos relata José Maria Neves, o paulista se rendeu ao nacionalismo musical brasileiro na década de 1930, influenciado por Mário de Andrade.⁵⁶⁴ Utilizando-se de textos de poetas de nomeada nacional, escreveu uma grande quantidade de peças para canto solo, tendo no Madrigal Renascentista a inspiração para escrever peças para o instrumento coral, mas somente na década de 1960. *Dona Janaína*,⁵⁶⁵ com letra de Manuel Bandeira, foi escrita em 1938 para soprano e piano, tendo sido harmonizada por Isaac Karabtchevsky em 1959. Forte influência deve ter deixado no coro, pois Maria Lúcia Godoy interpretaria a peça em diversos concertos, inclusive em gravações.⁵⁶⁶

O alagoano Hekel Tavares é da geração de Villa-Lobos, mas não alcançou, assim como outros vários, o renome nacional e internacional do compositor maior, por ter se mantido bastante apegado às normas musicais tradicionais, contribuindo pouco para a renovação da linguagem musical brasileira.⁵⁶⁷ Dedicou-se à música vocal produzindo obras de fácil comunicabilidade, como foi o caso de peças como o *Benedito Pretinho* e a mais conhecida de suas canções, o *Azulão*. Esta não foi cantada pelo Madrigal, mas igualmente pôde ser gravada com sucesso por sua solista principal, Maria Lúcia Godoy.⁵⁶⁸

Merece comentário ainda o aumento da diversificação do repertório harmonizado no que se refere às peças escolhidas de autoria de compositores brasileiros. Ao lado de peças que contêm motivos indígenas, como *Nozani-ná*⁵⁶⁹ e *Canidé Ioune*,⁵⁷⁰ com melodias coletadas por Roquete Pinto, teremos no mesmo ano *Benedito Pretinho*, representativa da cultura afro, e *Boiadeiro do Sertão*, que nos direciona para o interior e, com certeza, para a miscigenação e para o sincretismo, como

⁵⁶⁴ NEVES, 2008.

⁵⁶⁵ MIGNONE, Francisco. *Dona Janaína*. Madrigal Renascentista, 1959: <https://www.youtube.com/watch?v=ZrOrJiNCE0A>. (ANEXO I, CD 2, faixa 18)

⁵⁶⁶ *Dona Janaína*, de Francisco Mignone, interpretada por Maria Lúcia Godoy e Miguel Proença: <https://www.youtube.com/watch?v=zcFE07pqs4>.

⁵⁶⁷ NEVES, 2008.

⁵⁶⁸ Sobre Hekel Tavares, ver NEVES, 2008; MARIZ, 2000; SILVA, 2009. Também na internet em: <http://ims.com.br/ims/explore/artista/hekel-tavares>.

⁵⁶⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *Nozani-ná*. Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=LWItV11n3LY>. (ANEXO I, CD 2, faixa 19)

⁵⁷⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Canidé Ioune*. Madrigal Renascentista, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=7m0Gq8gq-EQ>. (ANEXO I, CD 2, faixa 20)

é percebido na composição *Dona Janaína*, que é um dos nomes do orixá⁵⁷¹ africano Yemanjá: “*Dona Janaína / Princesa do mar / Dona Janaína / Tem muitos amores / É o rei do Congo / É o rei de Aloanda / É o sultão-dos-matos / É São Saravá / Saravá saravá / (...) / Dai-me licença / Pra eu também brincar / no vosso reinado.*”

Repertório composto em 1960	
Renascença	
Juan del Encina	<i>Ojos garzos</i>
Marc’Antonio Ingegneri	<i>Jerusalem surge</i>
Orlando di Lasso	<i>Eccho</i>
Luca Marenzio	<i>Ahi, dispietata morte</i>
Antonio Scandello	<i>Bonzorno Madona</i>
Clássico	
W. A. Mozart	<i>Missa da Coroação</i>
Romantismo	
Johannes Brahms	<i>Dein Herzlein Mild</i>
Século XX	
Paul Hindemith	<i>Six Chansons</i> (texto de Rainer Maria Rilke) 1. <i>La biche</i> 2. <i>Un cigne</i> 3. <i>Puisque tout passe</i> 4. <i>En hiver</i> ⁵⁷² 5. <i>Printemps</i> 6. <i>Verger</i>
Maurice Ravel	<i>Trois Chansons</i> 1. <i>Nicolette</i> 2. <i>Trois beaux oiseaux du Paradis</i> 3. <i>Ronde</i>
Francis Poulenc	<i>Sept Chansons</i> 1. <i>La blanche neige</i>
Música popular e folclore internacional	
Música chilena	<i>Mi caballo Blanco</i>
	<i>Mi Cutral</i>
	<i>Opa, Opa</i>
Música boliviana	<i>Dos canciones bolivianas – Hellfritz</i>

Tabela 12: Repertório composto no ano de 1960

Uma parte das novas obras musicais anexadas nesse ano deve-se ao contato do coro com Marco Dusi, tanto no que se refere às peças chilenas e bolivianas, quanto às novidades renascentistas inseridas no programa. Corais mineiros ainda executam *Mi*

⁵⁷¹ Ancestrais divinizados africanos que correspondem a pontos de força da natureza e seus arquétipos. Extraído de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Orix%C3%A1>. Acessado em 01/06/2015;

⁵⁷² Nesse ano foi montada a obra completa, sendo que *Verger* já vinha sendo interpretada pelo coro desde 1957.

caballo blanco e *Opa, Opa* até os dias de hoje, quiçá sem terem conhecimento de que estas foram trazidas por um regente italiano naturalizado chileno quando de sua visita ao Madrigal Renascentista. E efetivamente essa contribuição foi ainda maior: com exceção de *Eccho*, de Orlando di Lasso, todas as demais peças acrescentadas em 1960 foram trazidas pelo maestro italiano, com um destaque para um artista em especial: Luca Marenzio. Autor de madrigais na última fase do maneirismo musical italiano, Marenzio é um dos compositores mais complexos do gênero, ao lado de Monteverdi e Carlo Gesualdo, autor de peças de alta complexidade de interpretação técnica e expressiva, o que, mais uma vez, chama a atenção para a experiência, a disciplina e a capacidade do conjunto de cantores que constituía o Madrigal Renascentista.

Em contrapartida a essas notáveis qualidades, no entanto, não podemos deixar de trazer à tona a falta de conhecimento musical de vários dos cantores, a da dita experiência e do desenvolvimento vocal. Maria Amália Martins nos informou, em entrevista, que Marco Dusi ficou “assustado” quando distribuiu as partes para os cantores e descobriu que a maioria desconhecia a notação musical. Para ele, era incompreensível que um coro como o Madrigal não tivesse cantores formados musicalmente, mas ostentasse aquela produção e aquele profissionalismo. Cabe explicar, todavia, que um cantor não precisa, necessariamente, saber ler alturas e ritmos para desenvolver sua arte. Basta que tenha alguém que lhe ensine o que fazer e ele, se for competente e aplicado, o reproduzirá. A isso chamamos “método papagaio” e, longe de o considerarmos ruim, entendemos que é graças a essa capacidade humana que um sem-número de pessoas se dedica à arte coral por todo o mundo. Nos dias atuais, com o avanço tecnológico, o estudo de cantores pode ser feito com o auxílio de arquivos MIDI ou com gravações.

Mas a produção de Karabtchevsky, mesmo que ele tenha retornado da Alemanha somente em abril, quase no meio do ano, se faz notar com enfrentamento de uma das mais importantes obras da história do Madrigal Renascentista: a *Missa da Coroação*. Além dessa, as canções de Hindemith, Ravel e Poulenc, que objetivavam o Festival de Coros de Buenos Aires, onde o Madrigal se posicionaria como representante oficial brasileiro, constituíam as peças de fôlego a serem aferidas pela severa crítica argentina.

A *Missa da Coroação*, com sua exuberância sonora, justifica plenamente o sucesso alcançado pelo Madrigal ao executá-la. A partir daquele momento, a música sinfônico-coral no Brasil passaria a ser pensada de uma maneira diferente, em que o

coro com características técnicas elaboradas se apresentaria com orquestras no lugar do que se realizava à época, a saber, apresentações com aglomerados de cantores, os quais muitas vezes eram participantes de várias agremiações diferentes. Essa prática “improvisada”, essencialmente, impossibilitava um trabalho esmerado do instrumento coral, implicando como resultado muito mais a amostragem da peça musical do que demonstrações de apuro na interpretação da mesma. As notícias jornalísticas comprovam a diferença da preparação do Madrigal Renascentista quando de sua exibição na inauguração de Brasília: relatos atestam que vários ensaios foram realizados, em mais de um turno diário inclusive, além de se ter o cuidado de ampliar o coro com colaboradores⁵⁷³ para que a densidade sonora propícia fosse alcançada.

Trois chansons

01 Nicolette

Maurice Ravel

Allegro moderato ♩ = 100

p Ni-co-lette, à la ves-prée, S'al-lait pro-me - ner au pré, Cueil-lir la pâ-que-ret-te,

p Ni-co-lette, à la ves-prée, S'al-lait pro-me - ner au pré, Cueil-lir la pâ-que-ret-te,

p Ni-co-lette, à la ves-prée, S'al-lait pro-me - ner au pré, Cueil-lir la pâ-que-ret-te,

p Ni-co-lette, à la ves-prée, S'al-lait pro-me - ner au pré, Cueil-lir la pâ-que-ret-te,

Figura 37: RAVEL. *Trois chansons* – *Nicolette*, compassos 1-6, com profusão de saltos e intervalos complexos. (Edição do autor)

A amostragem indispensável da técnica atingida pelo coro nos poucos anos de atividade é *Trois chansons*, de Ravel, obra de difícil execução e interpretação e que nos serve de modelo por existir registro sonoro dela que nos habilita a ter uma noção clara da capacidade do Madrigal. No conjunto de peças, diversos elementos técnicos referentes à linguagem do canto, e especificamente da linguagem coral, são demandados, não sendo de fácil realização, muito menos atingíveis por coros que não tenham experiência e uma preparação para realizá-los. Num resumo das três peças

⁵⁷³ Karabtchevsky selecionou cantores da Sociedade Coral para participarem exclusivamente do evento em Brasília.

consideramos possível mostrar o que possibilitava o Madrigal gozar do respeito que tinha à sua época, através do domínio de vários elementos musicais.

Em *Nicolette*,⁵⁷⁴ o domínio da técnica vocal é essencial, pois as melodias, repletas de saltos melódicos, são de difícil execução, não só pela linha horizontal, mas também pela exigência de serem cantadas com alterações dinâmicas repentinas e que vão de um pianíssimo a um fortíssimo, além de mudanças bruscas de andamentos. A efetiva realização destas mudanças pressupõe uma perfeita coordenação entre cantores e regente, o qual tem que equilibrar todas as nuances. Efeitos, tais quais falsetes e mudanças de timbre imitando um idoso, são marcados pelo autor para que a peça seja interpretada pictoricamente. Em *Trois beaux oiseaux du Paradis*,⁵⁷⁵ reiteramos a qualidade dos solistas do coro, sem os quais, podemos inferir, haveria restrição na elaboração de um repertório diversificado como foi o do coro. A capacidade de expressividade treinada ao longo dos anos com os madrigais se evidencia nessa peça, quando o coro acompanha Maria Lúcia Godoy e Edival Trindade na triste canção da jovem que lamenta a perda do amado na guerra. Longas frases musicais em *legato*, com uma gama que vai do grave ao agudo com *crescendos* e *decrescendos*, demonstram o controle do coro das gradações de alturas e dinâmicas, sem que sua interpretação seja puramente técnica, mas extremamente madura. Um último elemento a ser considerado é com relação à cor impressionista da harmonia requerida nessa peça, o que mais uma vez demonstra o quanto o Madrigal havia se desenvolvido em termos de novas linguagens musicais. E, finalmente, em *Ronde*,⁵⁷⁶ toda a capacidade de articulação desenvolvida com os madrigais ligeiros é aplicada. Os naipes são exigidos em seus extremos, graves e agudos, enquanto pronunciam rapidamente um texto difícil e repleto de palavras referentes a figuras mitológicas francesas. Apesar de sua curta duração, esta é, certamente, a mais difícil das três *chansons*.

Com o passar do tempo e com o aumento da experiência dos cantores e do maestro, o Madrigal Renascentista se tornará um coro referencial. Consideramos que 1960 foi o ano em que o coro atingiu seu maior nível no que se refere à conquista de um repertório equilibrado e que reunia em si uma quantidade de peças aptas a demonstrar a

⁵⁷⁴ RAVEL, Maurice. *Trois chansons*. Madrigal Renascentista, 1965: 1. *Nicolette*: <https://www.youtube.com/watch?v=X-zTFBi2tD8>. (ANEXO I, CD 2, faixa 21)

⁵⁷⁵ RAVEL, Maurice. *Trois chansons*. Madrigal Renascentista, 1965: 2. *Trois beaux oiseaux du Paradis*: <https://www.youtube.com/watch?v=vY6R7q5ex94>. (ANEXO I, CD 2, faixa 22)

⁵⁷⁶ RAVEL, Maurice. *Trois chansons*. Madrigal Renascentista, 1965: 3. *Ronde*: <https://www.youtube.com/watch?v=Cg269kNVu4c>. (ANEXO I, CD 2, faixa 23)

capacidade técnica e interpretativa daquele conjunto de cantores, que foram rapidamente conquistadas e desenvolvidas num curto espaço de quatro anos. Talvez por isso Karabtchevsky tenha afirmado, em seu livro, que havia esgotado os recursos da regência coral. Podemos entender que nessa declaração ele sustenta não estar de posse do aprendizado de todos os gestos para a condução de um coro (técnica), mas alude antes à conquista de quase todos os recursos aplicáveis a um coro através da escolha criteriosa e correta de um vasto repertório.

Repertório composto em 1961	
Renascença	
Clément Janequin	<i>La guerre</i>
Giovanni Pierluigi da Palestrina	<i>Alla riva del Tebro</i>
Barroco	
J. S. Bach	Cantata n. 146 " <i>Wir müssen durch viel Trübsal</i> "
Século XX	
Frank Martin	Suíte da opera <i>Sturm</i>

Tabela 13: Repertório composto no ano de 1961

Aproximando-nos dos anos derradeiros analisados nessa pesquisa, vemos poucos itens no repertório de 1961. Antes de entendermos, equivocadamente, a produção de 1961 como uma diminuição drástica da quantidade de peças inseridas ano a ano, temos que avaliar o grau de dificuldade daquilo que o grupo preparou. Entendemos, com efeito, que aqui Karabtchevsky mudava a sua maneira de desenvolver o repertório do Madrigal, buscando um conjunto de obras que demonstrasse não só a capacidade do coro, mas também a sua própria evolução como regente. Duas peças sinfônico-corais foram trabalhadas e apresentadas durante a excursão do coro aos países platinos, a *Suíte*, de Martin, e a *Cantata n.º.146*, de Bach, as quais não foram reaproveitadas depois em apresentações no Brasil. As escolhas do maestro começaram a ser feitas mirando o seu futuro como regente de conjuntos mistos e tendo a orquestra como principal foco. Não argumentamos que ele simplesmente se aproveitasse da condição do Madrigal para propaganda em causa própria, mas acreditamos que, no entendimento do músico, o seu crescimento pessoal significaria também o crescimento do coro. Corrobora essa hipótese o fato de, ao longo da década de 1960, após se afirmar como regente de orquestras no Rio de Janeiro, Karabtchevsky manter o Madrigal como o coro que se apresentava com ele, inclusive em concertos com a Orquestra Sinfônica Brasileira.

Das peças renascentistas estudadas, *La guerre*, de Janequin, revela alta complexidade coral: escrita em estilo imitativo, tem na sua longa duração (cerca de 10 minutos) e na mudança de quadros, já que sugere de maneira pictórica uma batalha repleta de sons onomatopaicos, a sua dificuldade maior. Com essa obra como referência, observamos que o aperfeiçoamento técnico do coro se mantém ao longo dos anos, com a busca constante de um virtuosismo coral certamente alimentado pelo seu regente. Já não eram mais os palcos nacionais o objetivo de Karabtchevsky, mas o Madrigal era diligentemente aprimorado para estar pronto a se apresentar, como havia sido anteriormente apregoadado por críticos musicais brasileiros (de modo à época exagerado, no nosso entendimento), em qualquer parte do mundo.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of measures 350 to 358. The lyrics are: Soprano: la lon la lon la la lon, Cou - ra - - - ge, cou - ra - - - ge, Ta - ri - ra - ri; Alto: du - - que, du - que, la la la la la la la la la la la la la la la la la la; Tenor: rey - ne, ta - ri - ra - ri - ra, le, Fran - - - - ce! Fran - - - - ce! Fran - - - - ce!; Bass: pon pon pon pon pon pon pon pon Cou - ra - - - ge, cou - ra - - - ge, pon.

Figura 38: PASSEREAU. *La guerre*, compassos 350-358. Sons onomatopaicos durante a batalha. (Edição do autor)

Repertório composto em 1962	
Barroco	
Georg Friedrich Haendel	<i>Hallelujah (de The Messiah)</i>
Música popular e folclore internacional	
Música norte-americana	<i>The animals are coming</i> <i>Pilgrim's song</i>
Compositores brasileiros	
Heitor Villa-Lobos	<i>Na Bahia tem</i>
Camargo Guarnieri	<i>Egbegi</i>

Tabela 14: Repertório composto no ano de 1962

Mas aqui se interrompe a produção constantemente dirigida pelo maestro, pois, ao retornar da Europa, ele é, imediatamente, contratado para assumir o papel de regente junto à Orquestra da Rádio Roquete Pinto, no Rio. Por mais que constatemos que a trajetória de Karabtchevsky ainda esteve ligada ao Madrigal até o final da década de 1960, seus interesses se voltam, definitivamente, para a sua projeção como regente

orquestral, que se concretizou a seguir, com o maestro vindo a se tornar um dos mais destacados do cenário nacional e internacional. A produção de uma peça barroca, o *Hallelujah*, explica-se tão somente para atender ao compromisso do casamento de Maristela Kubitschek, filha do presidente Juscelino, no Rio de Janeiro. E aqui convém registrar que entendemos haver uma ligação direta do compromisso estabelecido com a história em quadrinhos publicada criada no caderno *A Gurilândia*, que apresentamos no capítulo anterior, em que o Madrigal se insere como elemento imprescindível nos compromissos sociais mais diversificados e ligados às elites brasileiras. As demais peças, tanto as norte-americanas quanto as brasileiras, visavam, segundo cremos, a uma possível excursão anunciada aos Estados Unidos da América, que não aconteceu por motivos financeiros e políticos que alteraram o cenário do Brasil.

Chegando ao fim desse capítulo, constatamos que o Madrigal Renascentista alterou o cenário musical do Brasil. Com ele se modificou a ideia de repertório, de sua constituição a partir de um planejamento daquele que conduz o conjunto. Transformou-se por meio do grupo, se é que não se poderia mesmo afirmar “criou-se”, a imagem do maestro de coro com o *status* de profissional, algo que não existia até aquele momento no Brasil, pois, usualmente, aquele que regia um coro era um professor de música que conduzia o conjunto coral sacro ou orfeônico. Um maestro era um condutor de orquestra e foi Karabtchevsky, com o Madrigal, o modificador dessa representação. Além desses aspectos, devemos frisar o efeito pedagógico desenvolvido pelo coro, que, ao promover viagens e ousar pisar em palcos diferenciados, se aperfeiçoou ao ponto de ser capaz de propor maneiras diferentes de se apresentar, com repertórios diversos que percorriam vários momentos da história da música, estimulando com isso o público a pensar o instrumento coral sob outra luz, entendendo-o como um profissional de concerto e um propagador de cultura musical universal, e não somente um instrumento funcional ligado a uma igreja ou ao ensino fundamental, com caráter exclusivamente amadorístico.

Quanto ao desenvolvimento técnico do Madrigal Renascentista, é possível observar como o nível de dificuldade das peças foi se complicando com o passar dos anos, independentemente das ausências de Karabtchevsky. Isso pressupõe uma retaguarda preocupada em manter o que já havia sido conquistado e criar novos objetivos que trouxessem maiores desafios e aprimoramento ao conjunto. De fato, enquanto o paulista esteve à frente do coro, e mesmo quando foi substituído por outros

regentes, a renovação do programa a ser executado sempre foi um dos requisitos. Nos diversos concertos apresentados por maestros convidados, uma peça renascentista era sempre acrescentada. A prática bem poderia significar um teste ou uma condição imposta ao novo regente, uma forma de mostrar aos cantores e à sociedade musical as credenciais do candidato e o que o qualificava para estar à frente do Madrigal Renascentista. É espantoso o que conseguiu o coro num espaço tão curto de tempo, pois um coral, como qualquer conjunto musical, precisa de anos para a formação de uma personalidade uniforme que englobe experiência, afinação, sonoridade, virtuosidade e sensibilidade.

Analisando o repertório desenvolvido ao longo de seis anos, ouvindo gravações e tomando como referência críticas da época, podemos resumir brevemente alguns dos trunfos do Madrigal Renascentista: a pronúncia e a articulação, cuidadas com esmero; o capricho na sonoridade, uma das características principais do conjunto; o desenvolvimento da técnica do maestro em paralelo à evolução do coro e à refinada elaboração do seu repertório; as temáticas variadas nas divisões em partes dos concertos, alternando peças nostálgicas ou amorosas com outras de caráter humorístico ou que demandasse habilidade e técnica apurada; e, sobretudo, capacidade de organizar um repertório que demonstrasse as plenas capacidades do coro e, ao mesmo tempo, se adequasse às realidades na qual ele estava inserido. De acordo com a audição, fosse puramente artística, de divulgação do conjunto ou mesmo visando à propagação de características brasileiras no exterior, o programa era cuidadosamente montado, de modo a sempre assegurar um sucesso de apresentação. As peças se sucediam de modo a promover uma passagem entre performances lentas e rápidas, expressivas e virtuosísticas, que mostrassem a força do grupo e dos solistas, sempre começando pelas peças universais, representadas pelos madrigais, e terminando com as brasileiras, normalmente rítmicas e esfuziantes, de que são bons exemplos *Estrela no céu é lua nova* e *Xangô*.

Impondo-se como um conjunto que representava uma juventude culturalmente desenvolvida do nosso país, o Madrigal serviu bem ao Itamaraty num trabalho de propaganda, como embaixador cultural, da cultura brasileira, tendo no seu repertório a peça fundamental nesse sentido. Ao agregar línguas, ideias, conceitos profanos e “sacros”, elementos de culturas diversas, diversas roupagens musicais (melodias, escalas em modos variados, ritmos e gêneros múltiplos) e guardando a identidade com o

modelo renascentista, poderia ser reconhecido e compreendido em vários outros países, desde que apresentado a um público um pouco mais selecionado (no Brasil, uma elite); ao mesmo tempo, se portava como um representante da cultura brasileira mediante peças que mostrassem uma diversidade do nosso país.

Considerações finais

Aqui encerramos nossa investigação, que representa tão só uma parte de um vasto trabalho ainda por desenvolver, que se propõe tão extenso quanto a trajetória do Madrigal Renascentista. Se a proposta inicial, depois reformulada, era estudar o movimento coral na cidade de Belo Horizonte, o olhar exclusivo sobre o coro decano desse movimento nos permite avaliar quão importante é essa história e o quanto resta por levantar de dados e como é necessário refletir sobre os muitos aspectos que circunscrevem cada grupo e suas peculiaridades. Lembremos que o próprio Madrigal, que chegará aos 60 anos de atividade no próximo ano de 2016, foi acompanhado aqui somente em um curtíssimo espaço de seu tempo de vida. Mesmo não mantendo a mesma linha ascendente de produção dos seis primeiros anos, o coro continuará sob a regência e a influência de Karabtchevsky até o ano de 1971, e durante esse tempo seguirá com sua projeção e ocupará um lugar de referência para os demais coros do Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro como o coro com o qual a Orquestra Sinfônica Brasileira se apresentava, ainda que essa posição não tenha sido de forma alguma oficializada.

A paisagem sonora da capital mineira se modificará ao longo dos anos 1950 e 1960 graças à atividade de diversos grupos. Nesse contexto, o Madrigal se afirma como o empreendimento coletivo espontâneo que, ganhando o suporte de instituições e indivíduos influentes, projetaria o nome de Belo Horizonte no cenário nacional e internacional, diferentemente da SCBH, da SCSMG e CAMG, que, sem dúvida, também muito meritórias, teriam, todavia, o seu papel mais relevante enquanto formadoras de público e desenvolvedoras de um expressivo cenário musical local, que enfocaria a música sinfônica e operística, tendo Magnani como personalidade de destaque nesse direcionamento. Nos anos 1960, com a criação da Fundação de Educação Artística pela pianista Berenice Menegale, que a dirige até a atualidade e cuja importância para a vida musical da cidade também é digna de nota, as características de

formação de músicos, tanto com relação aos *performers* quanto no tocante aos educadores musicais, se alterarão consideravelmente, sobretudo com a troca de experiência proporcionada pelo contato com professores renomados que participariam dos Festivais de Inverno promovidos pela Fundação e coordenados por Menegale. No que concerne aos coros, a afirmação de Carlos Alberto Pinto Fonseca como compositor e regente, à frente do Ars Nova – Coral da UFMG, que se tornará o principal coro brasileiro a partir dos anos 1970, e a criação do Coro Lírico de Minas Gerais, primeiro grupo vocal profissional do estado, farão de Belo Horizonte um celeiro de bons cantores de coro.

Como vimos nos capítulos precedentes, o Madrigal Renascentista logrou sucesso não só apoiado pela mídia elitista de um período, mas respaldado pela competência técnica e pelo nível artístico alcançado no cultivo de seu repertório. Além disso, nossa convicção é que, em que pesem os méritos interpretativos do agrupamento, o regente, Isaac Karabtchevsky, teve uma responsabilidade essencial na formação e montagem desse grupo, por meio de um manejo exímio de um repertório elaborado e direcionado para situações especiais.

Embora acreditemos que Karabtchevsky não tinha a intenção primeira de criar um coro em Belo Horizonte, a confluência de fatos e, sobretudo, de interesses fez com que aquilo que se iniciou como um simples envolvimento descompromissado com a leitura de partituras renascentistas, para não dizermos uma diversão de amadores, deu origem a um estudo constante e formativo de cantores e de sua ligação em grupo, culminando num dos mais impressionantes casos de sucesso da história da música erudita do Brasil, porventura o mais importante de Minas Gerais. À parte o sucesso do grupo, levemos em consideração, além disso, as carreiras internacionais desenvolvidas pelo seu maestro e por, pelo menos, dois dos seus primeiros solistas: Maria Lúcia Godoy e Amin Abdo Feres.

Como representante de uma estrutura sociopolítica de uma época, o Madrigal Renascentista cumpriu bem o seu papel, ainda que se argumente que o grupo, adequando-se ao conceito de Bourdieu, atuou, em relação ao governo brasileiro de Juscelino Kubitschek, como um “cúmplice”. Não nos interessou, no presente esforço de pesquisa, determinar com segurança se os membros e o condutor do coro tinham plena consciência de sua sujeição a injunções não estéticas, ou mesmo de que reforçavam a afirmação de um poder estabelecido.

No nosso entendimento e baseados em nossa própria vivência, observamos que, na maioria das vezes, o artista segue um sentimento próprio de pertencimento e tem necessidade de ascensão e reconhecimento social. Participar dos meios principais de uma sociedade realizando um trabalho de elevação, através da música, é o objetivo da maioria daqueles que se dizem artistas e que querem modificar ou, simplesmente, pretendem ser reconhecidos através da “sua” arte.

No caso de Isaac Karabtchevsky, não se pode deixar de anotar sua inteligência para inserir-se nos meandros de um poder estabelecido, conquanto isso em nada diminua o reconhecimento universal do domínio do paulista sobre as técnicas artísticas dele exigidas. Por compreender que efetivamente alguns músicos têm esse dom – mencionamos Heitor Villa-Lobos, no decorrer desta tese –, talento este que tem consequências importantes para o desenvolvimento artístico e cultural, não queremos afirmar que o maestro do Madrigal simplesmente tenha delimitado seu raio de ação se utilizando de uma estrutura social e de um conjunto musical para seguir uma trajetória que visava apenas a levá-lo, individualmente, ao reconhecimento mundial. Seria, no mínimo, levantar uma hipótese apoiada em um juízo de valor moral, de difícil verificação, já que não tivemos um contato direto com o maestro. Mas é certo que suas motivações pessoais se misturaram a projetos mais amplos.

Sabemos que arte e poder caminham juntos, demandando-se mutuamente, seja como elemento de manutenção, seja como elemento de valorização daquilo que se é, e podemos observar que os grupos estabelecidos dentro dessa confluência variam sua maneira de expressão de acordo com o posicionamento político adotado. Ao analisarmos o repertório de um conjunto musical inserido numa determinada perspectiva social e política, inferimos que sua modificação é pertinente com escolhas feitas de acordo com a necessidade de se mostrar como representante de uma sociedade específica ou como um corpo autônomo no que diz respeito à sua qualidade técnica. Nesse sentido, o Madrigal utilizou uma linguagem universal para se definir como um grupo provido de qualidades acima da média em sua época, tendo as músicas da Renascença como marca registrada e sob a supervisão de um maestro que buscava a afirmação pessoal através do conjunto. Por outro lado, peças musicais que retratavam características peculiares da cultura brasileira eram o modelo especial e cuidadosamente escolhido para que o ambiente social do nosso país fosse representado no exterior. Dessa

forma, é possível entender a relação da arte com o poder sob mais de uma perspectiva, seja ela afinada com o poder ou transcendente ao mesmo.

Com relação à utilização do Madrigal pelo governo de Juscelino Kubitschek chegamos a uma resposta importante: desconstruindo a visão empírica de que o coro se fez somente porque tinha no presidente brasileiro um padrinho político forte, admitimos que o apoio do mandatário foi decisivo, contudo reiteramos que tal cooperação de modo algum se deu de forma inconsequente e sem a devida chancela da sociedade artística. De fato, pouco tempo após o surgimento do coro, esta passou a ter no conjunto mineiro o principal referencial, senão o único à época, de música coral do país. Ainda que tivesse forte caráter político, o papel do Madrigal Renascentista como embaixador cultural, musicalmente falando, se embasa em sua qualificação técnica.

Estudando a formação de um repertório condutor e específico para as diversas realidades do Madrigal, constatamos ademais fatores diferenciais ainda hoje, ou seja, pouco se cria, nesse aspecto, nos dias atuais por parte dos condutores corais. Dentre os fatores determinantes, está a linha de formação. Diferentemente de Karabtchevsky, várias das escolas de música hodiernas priorizam, justamente, a formação de regentes de orquestra, o que os faz, prioritariamente, conhecerem o repertório específico das diversas formações instrumentais, sem uma atenção comparável para a música de câmara, para a condução dos grupos vocais e tampouco de sua literatura. Outro aspecto é a pouca atenção que os professores de canto dedicam a uma preparação de seus alunos como cantores de grupo e não somente como solistas, o que pressupõe repertórios diferentes, ainda que ambos tratem o elemento da palavra como ponto comum, e uma abordagem atenta ao caráter da contribuição do intérprete. Ser um cantor solista não é o mesmo que ser um cantor de conjunto, tanto quanto ser um solista instrumental não dá ao músico a condição de ser um bom músico de orquestra. Observamos que para uma boa formação de repertório é necessário ter um objetivo claro do que realizar com o coro, o que nem sempre é a realidade presente.

Ao contrário do que acontecia no início da segunda metade do século XX, na atualidade, os coros de câmara constituem a maioria das formações corais. Segmentos desenvolvidos posteriormente, como coros corporativos, infantis, infanto-juvenis, de terceira idade, etc. seguem o modelo dos coros de câmara, com formações bem determinadas de naipes com a busca pela composição de um repertório que não privilegie outra função que não a de apresentações concertísticas. A característica da

funcionalidade, como a dos coros sacros, persiste no nosso tempo, mas, em vários casos, principalmente como função paralela dentro da existência de um conjunto, ou seja, o repertório específico utilizado em cultos ou cerimônias é desenvolvido à parte daquele voltado para apresentações externas seculares. Mesmo coros profissionais, formados para a execução de repertórios sinfônico-corais, usualmente mantêm internamente uma estrutura de câmara que trata especificamente de apresentações de concerto prioritariamente *a cappella* e que se apresenta com um número reduzido de seus cantores contratados.

Como aconteceu com o Madrigal, ainda hoje uma grande quantidade de cantores que posteriormente se tornarão solistas é descoberta e, de certa forma, tem seus talentos aperfeiçoados em formações corais. Uma especificidade pode ser observada em trabalhos desenvolvidos por vários regentes que, de alguma maneira, pensam de maneira semelhante à de Karabtchevsky: coros são montados para executarem repertórios determinados, como música antiga, popular, popular brasileira, folclórica, etc. Essas agremiações, de acordo com a escolha, se tornam mais ou menos formais, aspecto que também pode variar conforme a visão interpretativa e até mesmo a versatilidade de cantores. A especificidade deve ser vista como uma maneira de determinar a personalidade de um coro, a qual somente pode ser aplicada com uma elaboração consciente do repertório a ser executado.

Diante disso, como não entender toda essa modificação da percepção de um coro como advinda da influência do fenômeno Madrigal Renascentista? Pensemos nele não somente como um paradigma de perfeição técnico-musical, mas também como um modelo de afirmação social de uma comunidade, que pode ser entendida como local ou nacional, que inspira todo um contexto à sua volta. A maneira como, em pouco tempo, o Madrigal se fez e se impôs fascinou muitos outros músicos, profissionais e amadores, na criação de outros coros que simplesmente seguiram o modelo estabelecido, e que era visto como uma garantia de sucesso.

Esse desdobramento tem também um lado negativo. O repertório do Madrigal é cantado ainda hoje por diversos coros e essa mensagem sonora é passada de cantor para cantor, sem um entendimento ou uma discussão da raiz de tal tradição. Os novos regentes, por sua vez, adotam um percurso parecido ao de Karabtchevsky, sem refletirem sobre a necessidade de uma atualização das realidades de afirmação, ou seja, ainda hoje o que se almeja é uma viagem ao exterior, de preferência à Europa, sem um

devido questionamento do porquê de se despender uma grande quantidade de dinheiro para uma viagem de apresentações no Velho Mundo. Diante disso, estudos como o da especificidade do que propôs o Madrigal nos servem para a devida reflexão tanto da função de um coro numa sociedade específica quanto de seu papel como transformador de uma paisagem sonora.

Longe de pensarmos que o Madrigal meramente revolucionou para melhor o cenário, fixando-se como modelo de aglutinação de músicos cantores, podemos, sucintamente, elencar pontos que são problemáticos ainda no nosso tempo e que julgamos advirem da proposta estabelecida pelo conjunto. Entre as muitas mudanças de representação conquistadas pelo Madrigal, uma não se alterou, apesar de todo o profissionalismo de organização do coro: a manutenção de uma estrutura amadora no que se referia ao recebimento de recursos. Como sua composição interna era, na maioria, de funcionários públicos e profissionais liberais, a possibilidade de assumirem o compromisso de viverem como músicos profissionais foi desde sempre descartada, salvo por alguns integrantes do grupo que se tornaram professores de música, regentes ou cantores solistas. Também nesse sentido, observamos que em nossos dias a representação de um coro não pressupõe o mesmo como uma estrutura profissional, com exceção do maestro.

Conforme Ana Cláudia Assis, e assim miramos o nosso objeto, a inserção de um grupo como o Madrigal Renascentista na sociedade belo-horizontina e, conseqüentemente, na realidade mineira e nacional, nos mostram como a música erudita brasileira e o estudo de suas formações interpretativas devem ser entendidos como “um veículo de reflexão e interpretação da sociedade e das práticas político-sociais.”⁵⁷⁷ Uma microsociedade – pois assim entendemos uma formação coral – ao transmitir uma mensagem através do som, configura-se como prática artística e social portadora de conhecimento tanto técnico-musical como sociológico e histórico e por conseguinte dotada de potencial força de transformação.

⁵⁷⁷ ASSIS, 2006, p. 247.

REFERÊNCIAS:**Fontes documentais**

1. Jornais

1.1. Belo Horizonte

Diário da Manhã

Diário da Tarde

Diário de Minas

Estado de Minas

O Careta

O Diário

O Sol

Revista Ave Maria

Tablóide Mineiro

1.2. Interior de Minas

Correio de Minas (Poços de Caldas)

Lavoura e Comércio (Uberaba)

Revista Monlevade (João Monlevade)

1.3. Rio de Janeiro

Folha da Manhã

Jornal da Cidade

Jornal do Comércio

O Globo

Tribuna da Imprensa

Última Hora

1.4. São Paulo

A Gazeta de Lins

Comércio de Franca (Franca)

Correio do Sul (Sorocaba)

Correio Paulistano

Correio Popular (Campinas)

Diário da Tarde (São José do Rio Preto)

Diário de Bauru

Diário de Sorocaba (Sorocaba)

Estado de São Paulo

Folha de São Paulo

Folha Popular (Sorocaba)

O Aviso de Franca (Franca)

O Francano (Franca)

O Novo Momento

O Progresso (Lins)

Tribuna Mosaica

1.5. Brasília

A Gazeta

1.6. Rio Grande do Sul

A Hora
Correio do Povo
Diário de Notícias
Folha da Tarde

1.7. Portugal

A Voz
Diário da Manhã
Diário de Lisboa
Diário de Notícias
Jornal de Notícias (Porto)
O Século

1.8. Espanha

ABC
Correio de Andalucía

1.9. Holanda

Het Binnehof
Het Nieuws van de Dag
Het Vaderland
Nieuwe Haagsche Courant
Nieuw Utrechts Dagb
Trouw

1.10. Argentina

Clarín
Correo de la Tarde
Diario Rosario (Rosario)
El Hogar
El Litoral (Santa Fé)
El Mundo
La Capital (Rosario)
La Gaceta (Buenos Aires)
La Gaceta (Tucumán)
La Nación
La Prensa
La Razón

1.11. Chile

El Mercurio (Valparaiso)
La Nación (Santiago)
La Unión (Valparaiso)

1.12. Alemanha

Die Welt

1.13. Áustria
Arbeiterzeitung
Volksblatt

1.14. Estados Unidos
Daily New-Record (Harrisonburg, Virginia)
Daily News (El Dorado, Arkansas)
S. Petersburg Times
Shreveport Times
Sunday News&Leader (Springfield)
The Raleigh Times
Washington Post

1.15. França
Le Progrès (Lyon)
Le tout Lyon
L'Écho - La Liberté (Lyon)

2. Arquivo de fotos do Acervo do Madrigal Renascentista

3. Arquivo de programas de concerto do Acervo do Madrigal Renascentista

4. Entrevista com ex-cantores

5. Fontes Bibliográficas

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Catálogo Geral: banco de partituras de música brasileira*. Orquestra. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues. *Vastos subúrbios da nova capital: formação do espaço urbano da primeira periferia de Belo Horizonte*. 2006. 443 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2006.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Versão digital disponível em www.diconariompb.com.br.

ALEXANDRE, Marcos. *Representação social: uma genealogia do conceito*. In: 1Comum - Rio de Janeiro - v.10 - nº 23 - p. 122 a 138 - julho / dezembro 2004.

ÁLVARES, Lúcia Capanema; SOUZA, Luiz Neves. *A propaganda política da Pampulha: do Modernismo de Kubitschek ao Citi-marketing de Pimentel*. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom (Anais). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2005.

ANDRADE, Rodrigo Viras. *A persistência da forma: modernismo e artes plásticas em Minas Gerais. 1920-1970*. XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação (Anais). Belo Horizonte. 2003.

ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. 2007, 162 f. Dissertação (Mestrado em História) - FAFICH/UFMG. 2007.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. 2006. 268 fl. Tese (Doutorado em História) – FAFICH/UFMG. 2006.

AVELAR, Marcelo Castilho, *Estado de Minas*, Sergio Magnani, 18/02/2001.

BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social” In: Leach, Edmund et alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAHIA, Cláudio Lister Marques. *Metamorfoses da metrópole*. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Ano XLIII, n. 2. 2007.

_____. *Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade brasileira*. In: Cadernos de arquitetura e urbanismo, v. 12, n. 13, p. 185-200. 2005.

BAHIA, Denise Marques. *A arquitetura política e cultural do tempo histórico na modernização de Belo Horizonte (1940-1945)*. 2011. Tese (Doutorado em História) – FAFICH/UFMG. 2011.

BARRETO, Abílio. *Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701 – 1947)*. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1950.

BARROS, José D'Assunção. *A Nova História Cultural - considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos*. In: Cadernos de História, Belo Horizonte, v. 12, n. 16, 2011.

BENEVIDES, Maria Victoria. *O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento*. In: GOMES, Angela de Castro. *O Brasil de JK*, 2ª. ed. FGV Editora. São Paulo. 2002.

BIJOS, Leila. ARRUDA, Verônica. *A diplomacia cultural como instrumento de política externa*. In: Revista Diálogos: a cultura como dispositivo de inclusão, Brasília, v.13, n. 1, ago, 2010.

BIONDO, Vinícius Meneguelli. *As relações internacionais: uma trajetória brasileira*. In: Estudos LatinoAmericanos, n.º. 7, ano 4, 1º. sem 2012, p. 9-29.

BOMENY, Helena. *Utopias de cidade: as capitais do modernismo*. IN: GOMES, Angela de Castro. *O Brasil de JK*, 2a. Ed. FGV Editora. São Paulo. 2002.

BORSAGLI, Alessandro: *Os anos 1950: metropolização e desordem urbana*. Disponível em: <http://curraldelrei.blogspot.com.br/2011/07/os-anos-1950-metropolizacao-e-desordem.html>. Acessado em 14/12/2014.

BRAGA, Raquel Dias Vieira. *A Modernidade na Arquitetura Contemporânea Brasileira; repercussões do grupo mineiro*. (Sumário) 3º. Seminário DOCOMOMO Brasil. 1999.

BRANDÃO, Cristina; LINS, F; MAIA. A. *Itacolomi – uma TV para Minas Gerais*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 877-893, set./dez. 2011.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. *O sentido social da música em Minas Colonial*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). 1993. FAFICH/UFMG, Belo Horizonte. 1993.

BORÉM, Fausto. Quatro olhares experientes sobre a música coral brasileira. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 90-92.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Editora Bertrand Brasil. Rio de Janeiro. 1989.

- BRANT, Celso Teixeira. *A vida musical. Revista Social Trabalhista, número especial do cinquentenário de BH*, 1947.
- BROWN, Howard Mayer. "Editing". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. 1980
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CAMPELO, Wanir. *Das ondas do rádio à tela da TV: o som e a imagem na cidade das alterosas*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UERJ. 2005.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música. Vl. 1 e 2*. São Paulo: Martins Fontes. 1994.
- CARVALHO, Rodrigo Janoni. *Monumentos e memórias do "desenvolvimentismo" brasileiro dos anos 1950-1960*. *Ágora Revista Eletrônica*, ano 05, n. 09, p. 53-61. Rio Grande do Sul. 2009.
- CASTAGNA, Paulo. *As claves altas na prática musical religiosa*. *Per Musi*, v. 3, p. 27-42. Belo Horizonte, 2002.
- CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. 2012. 351f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. 2012.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Jairo José Botelho. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira: história, ideologia e sociabilidade*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.
- CEDRO, Marcelo. *A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960*. In: *ArtCultura*, v. 9, n. 14, p. 127-142. Uberlândia. 2007.
- CENTRO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DIPLOMÁTICA. *Cadernos do CHDD*. Fundação Alexandre de Gusmão. Brasília: A Fundação. Ano IV, n. 10, 2007.
- COELHO, Willsterman Sottani. *Técnicas de ensaio coral: reflexões sobre o instrumental de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2009. 132f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. 2009.
- CONTIER, A. D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.
- DONADIO, Vera Lúcia. *Música contemporânea brasileira: Silvio Ferrraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara*. (Recurso eletrônico) / organizadora Vera Lucia Donadio – São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.
- DUARTE, Cristiano Lages. *Juvenal Dias da Silva: um virtuoso da flauta em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, UNIRIO, Rio de Janeiro. 2001.

- DUMONT, Juliette. FLÉCHET, Anaïs. “*Pelo que é nosso!*”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 34, n.º. 67, p. 203-221, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11a. Ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- FERNANDES, Angelo José. “*Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos. 2004. 180 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- FERREIRA, João Victor. *Catedral: Um santuário de adoração*. Belo Horizonte. 2007.
- FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: 4a ed., 2001.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; MESQUITA, Claudia. *Os anos JK no acervo da Biblioteca Nacional*. In: BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Brasiliana da Biblioteca Nacional-guia de fontes sobre o Brasil /Organização Paulo Roberto Pereira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Nova Fronteira, 2001. il., p.329-368.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Ensaio sobre aspectos da prática coral*. In: *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Funarte 2ª. Ed. 2010.
- FLÉCHET, A. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. In: *Escritos - Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 5, 2011. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/>>. Acesso em: 15/01/2015.
- FREIRE, Sergio. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte* / Sergio Freire, Alice Belém, Rodrigo Miranda – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FREITAS, Marcel de Almeida. A influência italiana na arquitetura de Belo Horizonte. In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 14 - n. 15 - dezembro 2007.
- FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.
- GODOY, Maria Lúcia. *Guardados de Maria Lúcia*. São Paulo: SESI-SP, 2014.
- GOLDEMBERG, Ricardo. *Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil*. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1033405862/index.html>. Acessado em: 9/06/2012.
- GOMES, Paulo Augusto. *100 anos de cinema em Belo Horizonte*. (Artigo) Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/18p347.pdf>. Acessado em: 30/12/2014.
- GONÇALVES, Williams da Silva. *As relações Brasil-Portugal durante o governo Juscelino Kubitschek*. XII Encontro Anual da ANPOCS, 1988. Águas de São Pedro. (mimeog.)
- GOODWIN JR., James William. *Cidades de Papel: Imprensa, Progresso e Tradição. Diamantina e Juiz de Fora, MG (1884-1914)*. 2007. 352f. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. (Tese de Doutorado)
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna – uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. 1987. Jorge Zahar.

- GUARINELLO, Norberto. Memória e história científica. *Revista Brasileira de História*, v. 14, n. 38. São Paulo, ANPUH, 1994.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso do Som*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.
- HEFFERNAN, Charles W. *Choral Music: Technique and Artistry*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1982.
- IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *Formações corais e seus repertórios – introdução dos estudos do repertório coral*. Material didático (apresentado em PowerPoint) do Curso de Introdução aos Estudos de Repertório Coral. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011.
- JATOBÁ, Roniwalter. *O jovem JK*. 1ª. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.
- KARABTCHEVSKY, Isaac, 1934-. *O que é ser maestro: memória profissionais / de Isaac Karabtchevsky; em depoimento a Fátima Valença*. Rio de Janeiro: Record, 2003. – (O que é ser).
- KATER, Carlos. *Aspectos educacionais do movimento Música Viva*. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), n. 1, Ano 1, 1992.
- _____. (Organização). *Cadernos de estudo: educação musical*. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FAPEMIG, 1997, 208p.
- _____. *Música Viva*. In: Revista Textos do Brasil. Ministério das Relações Exteriores – Departamento Cultural. Edição 12. 2002.
- _____. *Música Viva e H. J. Koellreutter – Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez. 2008.
- KERR, Samuel. *Reflexões sobre aspectos da prática coral*. In: *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Funarte 2ª. ed., 2010.
- LACERDA, Marco Aurélio Araújo. *Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais: 60 anos de contribuição à cultura e à imagem da PMMG*. Belo Horizonte: Centro de Pesquisa e Pós-graduação da PMMG. 2009.
- LANGHE, Francisco Curt. *A história da música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.
- LEMONS, Wilson Júnior: *Canto orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)*. 2005. Universidade do Paraná, Setor de Educação. (Dissertação de Mestrado)
- LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música: Vila Rica, Século XVII*. 2007. Universidade Estadual de Campinas. (Dissertação de Mestrado)
- LIMA, Maria José Chevitarese de Souza. *O Canto Coral como agente transformador sociocultural nas comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho*. 2007. Universidade Federal do Rio de Janeiro. (Tese de Doutorado)
- MACHADO, Gabriel Luiz. *A difusão cultural brasileira como instrumento de política externa estratégias contemporâneas*. 2012. 57 f. Monografia (Bacharelado em Relações Internacionais) - Faculdade de Ciências Econômicas, UFRGS. 2012.
- MAIA, Andréa Casa Nova; PEREIRA, Valnei. Belo Horizonte em três tempos: projetos em perspectiva comparada. *Revista de História Comparada*, v. 3, n. 1. 2009.

- MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2000.
- MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. *Do transitório ao permanente: Teatro Francisco Nunes (1950-2000)*, PBH 2002.
- MATHEUS, Rize Lorentz. *Elementos Impressionistas na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2010. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. (Dissertação de Mestrado)
- MENESES, José Newton Coelho de. *O timoneiro seguro. Newton Paiva Ferreira e a cidade de Belo Horizonte*. Mimeo. 2005.
- MENEZES, Flo. *A apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.
- MORAES, Dênis de. *Notas sobre imaginário social e hegemonia cultural*. Revista Contracampo. Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Julho/Dezembro 1997.
- MOURA, Gerson. *Avanços e recuos: a política exterior de JK*. IN: GOMES, Angela de Castro. *O Brasil de JK*, 2a. Ed. FGV Editora. São Paulo. 2002.
- MUNIZ, J. C. Propaganda de música brasileira no exterior. (Circular) In: *Cadernos do CHDD – Fundação Alexandre de Gusmão, Centro de História e Documentação Diplomática*, ano VI, n. 10, p. 200. Brasília: A Fundação, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3ª. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NASCIMENTO, Luciana Marino do. *Belo Horizonte: a cidade de papel*. Revista Em Tese. Belo Horizonte, vol. 3, p. 67-75, dez. 1999.
- NEVES, José Maria Neves. *Brazilio Itiberê: vida e obra*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba 1996.
- _____. *Música Contemporânea Brasileira*. 2ª. ed: Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 2008.
- OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis de. *Hostílio Soares: As Sete Palavras de Christus Crucificatum*. UNIRIO, Escola de Música. 2001. (Dissertação de Mestrado)
- OLIVEIRA, Lúcia Leiga. *Instituto Metodista Izabela Hendrix: na educação superior – implantação e avaliação*. 2010. Faculdades Integradas de Pedro Leopoldo. (Dissertação de Mestrado)
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi: *Belo Horizonte nos tempos de JK*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/BeloHorizonte>. Acessado em 14/12/2014.
- OLIVEIRA, Maria Lígia Becker Garcia Ferreira de. *Sergio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte*. 2008. 237 f. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. (Dissertação de Mestrado)
- OLIVEIRA, Márcio. *Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília*. Cronos, Natal-RN, v. 5/6, n. 1/2, p. 261-271, jan./dez. 2004/2005.

- OLIVEIRA, Márcio S. B. S. Representações sociais e sociedades: a contribuição de Serge Moscovici. In: REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 19 Nº. 55. São Paulo. 2004.
- OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. Dissertação para o curso de Mestrado em Música Brasileira. Escola de Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO. Belo Horizonte, 1999.
- OLIVEIRA, Sérgio Alberto. *Café de Mário de Andrade: estudos sobre a ópera-coral*. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília. 2006.
- PAGLIA, Priscila. *O canto orfeônico no currículo das escolas brasileiras: primeiras aproximações de pesquisa*. 2008. Faculdade de Artes do Paraná. (Artigo)
- PALACIOS, Guillermo. *Intimidades, conflitos e reconciliações: México e Brasil, 1822-1993*. São Paulo, Secretaria de Relaciones Exteriores, México. 2008. (Tradução: Gênese Andrade). Edusp.
- PARANHOS, A. O Coro da Unanimidade Nacional: o culto ao Estado Novo. Revista de sociologia e política: Estado Novo (1937 – 1945). Curitiba, n. 9: UFPR, 1997.
- PATRIOTA, Lúcia Maria. *Teoria das Representações Sociais: Contribuições para a apreensão da realidade*. UFSC. 2008.
- PAULA, João Antônio de; MONTE-MÓR, Roberto L. M. *Formação histórica: três momentos da história de Belo Horizonte*.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Tradução: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro, Ediouro. 2000.
- PINTO, Maurício Veloso Queiroz. *A trajetória do compositor e regente Arthur Bosmans e uma abordagem interpretativa de sua Sonata em Cores*. Dissertação para o curso de Mestrado em Música Brasileira. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1995.
- POUSA, Fabrize Santos. *As artes plásticas em Belo Horizonte, de 1918-1944: Aníbal Mattos e seu tempo*. Atas IEHA. Unicamp.
- PRATA, Nair. *A história do rádio em Minas Gerais*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_prata_2.pdf. Acessado em 14/12/2014.
- PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- RAMPINELLI, Waldir José. *A política internacional de JK e suas relações perigosas com o colonialismo português*. Revista Lutas Sociais v. 17/18, 1o. Sem. 2007. PUCSP.
- RAMOS, Ricely de Araújo. *Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira*. ANPUH - XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música*. Zahar Editores, Rio de Janeiro. 1981.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Escola de Música da UFMG; um estudo histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Ed. Luzazul Cultural: Ed. Santa Edwiges, 1993.

_____. *Escola de Música da UFMG*. Acesso em: 13/04/2011. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/textos/historia.pdf> - acesso em 05/04/2014>.

RESENDE, José Armando Zema. *A cooperação intelectual internacional da Sociedade das Nações e o Brasil (1922-1938): dinâmicas de um processo*. 2013. 148 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. 2013.

REZENDE, Maria de Conceição. *A música na História de Minas Colonial*: Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1989.

RIBEIRO, Marília Andrés. *O modernismo brasileiro: arte e política*. In: Revista ArtCultura, v. 9, n. 14, pg. 115-125. Uberlândia. 2007.

_____. *Modernismo e vanguardas: os olhares artísticos de Minas*. In: Anais do Núcleo de História Regional, UFJF. 1995.

ROMANELLO, Jorge Luiz. *Aspectos da utilização das imagens de mídia na construção do discurso do nacional desenvolvimentismo: uma análise de caso da revista O Cruzeiro*. Anais do XVIII Encontro Regional de História. ANPUH/SP - UNESP/Assis. 2006.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. 1980.

SALOMÉ, Nelson. *A música contemporânea em BH na década de 80*. 1999, 135f. Dissertação (Mestrado) – UNIRIO, Rio de Janeiro. 1999.

SANTOS, André Carazza dos. *Gurilândia (1948-1956) - A formação de crianças e professores na página do Estado de Minas*. 2008, 180f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

SANTOS, Marcelo Corrêa Gonçalves dos. *Ziná Coelho Júnior: a vida e a obra de uma musicista mineira*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2004.

SANTOS, Manuel Hygino dos. *Madrigal Renascentista*. Local, 2012.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *A Ceia dos Cardeais, ópera em 1 ato, de Arthur Iberê de Lemos: resgate histórico através de edição crítica e dados biográficos do compositor*. Campinas: Departamento de Música – UNICAMP, 2013. (Tese de doutorado).

_____. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2001. (Dissertação, Mestrado em Música de Câmara).

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2003.

SCARPELLI, Carolina Dellamore Batista, POUSA, Fabrize Santos; DE SÁ, Neuman Ribeiro. FONSECA, Monica Eustáquio (Coord.). *O Salão Bar Brasil de 1936: antevisões do modernismo nas artes plásticas em Belo Horizonte*. II Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP. 2006.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Editora UNESP, São Paulo, 1991.

_____. *A afinação do mundo*. UNESP, São Paulo, 1997.

SEGA, Rafael Augustus. *O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici*. Revista Anos 90. Porto Alegre. 2000.

- SIDNEY, Alina Paixão; BARROS, Virgínia Lúcia de Oliveira. *Rádio Inconfidência: um som de BH para o mundo*. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 1988. (Dissertação, Mestrado em Música).
- SILVA, Alexandra de Mello e. *A política externa de JK: operação pan-americana*. Rio de Janeiro. CPDOC. 1992.
- SILVA, Luciano Simões; SCANDAROLLI, Denise. *O bel canto e seus espaços*. In: VI Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2010, p. 255. (Anais)
- SILVA, Samuel Almeida. *Reflexões sobre Hekel Tavares e seu cancionero*. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2009. (Dissertação, Mestrado em Música e Artes Cênicas)
- SILVEIRA, Ariosto. *Cantando, mineiros transmitem arte ao mundo*. Revista Alterosa, novembro de 1959, p. 70-73.
- SIMÃO, Wilson. *Bravo! Os bastidores da ópera*. Sistema Estaminas de Comunicação: BH,
- SOUZA, Ismara Izepe. *Caminhos que se cruzam: relações históricas entre Brasil e Espanha (1936-1960)*. USP/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2009 (Tese de Doutorado)
- SPINK, Mary Jane P. *The Concept of Social Representations in Social Psychology*. Cad. Saúde Públ., Rio de Janeiro, 9 (3): 300-308, jul/sep, 1993.
- STOLS, Eddie; MASCARO, Luciana Pelaes; BUENO, Clodoaldo. (Organizadores) *Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações*. São Paulo: Narrativa Um, 2014.
- THOMAS, Kurt. *Lehrbuch der Chorleitung*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 1954.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, Editora 34, São Paulo, 1998.
- _____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª. ed. aum. e rev. São Paulo: Art. Editora, 1991.
- _____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. Editora Ática, São Paulo, 1981.
- _____. *Música popular: um tema em debate*. Editora 34, São Paulo, 4ª. Ed., 2012.
- _____. *Os sons que vêm da rua*. Editora 34, São Paulo, 2ª. Ed., 2013.
- TONI, Flávia. (2004). *Café, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*. São Paulo: Universidade de São Paulo. (Tese de livre docência).
- UNGER, Melvin P.. *Historical Dictionary of Choral Music*. Scarecrow Press. Lanham (EUA). 2010.
- VASCONCELOS, Sylvio de. *Arquitetura, arte e cidade: textos reunidos*. Organização Celina Borges Lemos. Editora BDMG Cultural, Belo Horizonte. 2004.
- VELLOSO, Mônica P. *A dupla face de Jano: romantismo e populismo*. In: Gomes, A. C. (org.) *O Brasil de JK*. 2ª. Ed. FGV. São Paulo. 2002.

VIANA, Fábio Henrique. *A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822)*. 2011. 203f. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. (Tese de Doutorado)

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto orfeônico*. Irmãos Vitale, Rio de Janeiro. 1940.

VISCARDI, Cláudia M. R. *História oral: teoria, educação e sociedade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2006.

6. Sites de internet:

<http://curraldelrei.blogspot.com.br/2011/07/os-anos-1950-metropolizacao-e-desordem.html>

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/BeloHorizonte>

<https://www.youtube.com/watch?v=4STARiLWoOM>

<http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2012/05/010-015-181.pdf>

http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/10276/pim686_ocr.pdf?sequence=3

<http://www.movimento.com/2012/10/madrigal-renascentista-celebra-56-anos/>

<http://www.madrigal.org.br/>

ANEXO I

Relação de músicas contidas nos CDs em anexo, as quais se ilustram as referências do capítulo 3. Todas os registros aqui apresentados encontram-se disponíveis na mídia: <https://www.youtube.com/user/maestroarnon>.

CD 1

FAIXA 1: VICTORIA, Tomás Luis de. *Ave Maria*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2erK9gNE7-8>;

FAIXA 2: VICTORIA, Tomás Luis de. *Ave Maria*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hjpv9AG868I>;

FAIXA 3: BRAHMS, Johannes. *In stiller Nacht*. Madrigal Renascentista, 1965: Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ugIrXpN2Nw>;

FAIXA 4: BRAHMS, Johannes. *O süsßer Mai*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GaZLAOJgwjI>;

FAIXA 5: DEBUSSY, Claude. *Dieu! Qu'il la fait bon regarder*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6LFkvkXu4cE>;

FAIXA 6: DEBUSSY, Claude. *Quant j'ay ouy le tabourin*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=57VRxx0Y-sY>;

FAIXA 7: DEBUSSY, Claude. *Yver, vous n'estes qu'un villain*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-28xSuHx-UQ>.

FAIXA 8: BANCHIERI, Adriano. *Contrapunto bestiale alla mente*. Madrigal Renascentista, 1957. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mlkRwL-Bh-8>;

FAIXA 9: BANCHIERI, Adriano. *Contrapunto bestiale alla mente*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ru4f_4dqoj0;

FAIXA 10: ANÔNIMO. *Sinhá moça massurina*. Arranjo de Damiano Cozella. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6S7RZudE-W0>;

FAIXA 11: CASTRO, Roberto de. *Boiadeiro do Sertão*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HgIG3IcXrzQ>;

FAIXA 12: VILLA-LOBOS, Heitor. *Gatinha parda*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tc23sk9i_SM;

FAIXA 13: ANÔNIMO. *Ay luna que reluces*. Cancioneiro de Uppsala. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1957. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G9VTALbXtZg>;

FAIXA 14: ANÔNIMO. *Ay luna que reluces*. Cancioneiro de Uppsala. Madrigal Renascentista, (solista: Maria Lúcia Godoy), 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mwf26AesTo>;

FAIXA 15: ANÔNIMO. *Riu, riu, chiu*. Cancioneiro de Uppsala. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1957. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KGqTJstKQg0>;

FAIXA 16: ANÔNIMO. *Riu, riu, chiu*. Cancioneiro de Uppsala. Madrigal Renascentista (solista: Amin Abdo Feres), 1959. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xe73iOtE_OU;

FAIXA 17: LASSO, Orlando di. *Matona mia cara*. Madrigal Renascentista, 1957. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7xcVlxy0MA>;

FAIXA 18: LASSO, Orlando di. *Matona mia cara*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iN99OdKWijjs>;

FAIXA 19: ENCINA, Juan del. *Más vale trocar*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Drf4xf0zHU4>;

FAIXA 20: MORLEY, Thomas. *My bonny lass*. Madrigal Renascentista, 1957. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RwerV0Ky_I0;

FAIXA 21: MORLEY, Thomas. *My bonny lass*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VqyLp-AOGhY>;

FAIXA 22: MORLEY, Thomas. *Now is the month of maying*. Madrigal Renascentista, 1957. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UThcp39SN6U>;

FAIXA 23: ROSSELLI, Francesco. *Adoramus*. Madrigal Renascentista, 1957. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=peDPpza8bn0>;

FAIXA 24: ANÔNIMO. *Old folks at home*. Arranjo de Foster. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1957. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AIr4BCW0UB0>.

CD 2

FAIXA 1: VILLA-LOBOS, Heitor. *Xangô*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lZfHrcxe-ns>;

FAIXA 2: ALTERMAN, N. *Laila, Laila*. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1959. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YBMEF2q0M_M;

FAIXA 3: ANÔNIMO. *I got religion*. Arranjo de Noble Cain. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYixiakuYK8>;

FAIXA 4: ANÔNIMO. *Olhos azuis são ciúmes*. Madrigal Renascentista (solista: Rosa Alice Godoy), 1957. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=83I-CkVJyU4>;

FAIXA 5: ANÔNIMO. *Meninas, vamos ao vira*. Arranjo: Jacques Chailley. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0sH-7x68LY4>;

FAIXA 6: LOPES-GRAÇA, Fernando. *Canção da vindima*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92-GFk7VKEU>;

FAIXA 7: PASSEREAU, Pierre. *Il est bel et bon*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LYdW-KuxQhY>;

FAIXA 8: PASSEREAU, Pierre. *Il est bel et bon*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ieR8MPthXjY>;

FAIXA 9: SCARLATTI, Alessandro. *Exultate Deo*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vENOag4ia48;>

FAIXA 10: SCARLATTI, Alessandro. *Exultate Deo*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tY1ULKD-haw;>

FAIXA 11: PEREIRA, Teodomiro. *É a ti, flor do céu*. Madrigal Renascentista (solista: Maria Lúcia Godoy), 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XfkR6-rbBr0;>

FAIXA 12: VILLA-LOBOS, Heitor. *Estrela no céu é lua nova*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z9pLhDU5NLA;>

FAIXA 13: VILLA-LOBOS, Heitor. *Estrela no céu é lua nova*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0cpnKThRo8;>

FAIXA 14: ANÔNIMO. *Ai, Xodó*. Arranjo de Isaac Karabtchevsky. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuK8ARJrLV0;>

FAIXA 15: ANÔNIMO. *Ai, Xodó*. Arranjo de Isaac Karabtchevsky. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Eh6u_fuC6dw;

FAIXA 16: ANÔNIMO. *Pega no balão*. Arranjo de Damiano Cozella. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_9ajyjHKtLc;

FAIXA 17: LASSO, Orlando di. *Super Flumina Babylonis*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fhrre3l_pUU;

FAIXA 18: MIGNONE, Francisco. *Dona Janaína*. Madrigal Renascentista, 1959. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZrOrJiNCE0A;>

FAIXA 19: VILLA-LOBOS, Heitor. *Nozani-ná*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LWItV11n3LY;>

FAIXA 20: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canidé Ioune*. Madrigal Renascentista, 1965. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7m0Gq8gq-EQ;>

FAIXA 21: RAVEL, Maurice. *Trois chansons*. Madrigal Renascentista, 1965: 1. *Nicolette*. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X-zTFBi2tD8;>

FAIXA 22: RAVEL, Maurice. *Trois chansons*. Madrigal Renascentista, 1965: 2. *Trois beaux oiseaux du Paradis*. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vY6R7q5ex94>;

FAIXA 23: RAVEL, Maurice. *Trois chansons*. Madrigal Renascentista, 1965: 3. *Ronde*. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cg269kNVu4c>.