



**Universidade de Brasília
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Música – MUS
Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto - PPGMUS**

ROSEANE LOPES CRUZEIRO

**A FORMAÇÃO DE OBOÍSTAS EM BRASÍLIA:
UM LEVANTAMENTO HISTÓRICO**

Brasília
2018

ROSEANE LOPES CRUZEIRO

**A FORMAÇÃO DE OBOÍSTAS EM BRASÍLIA:
UM LEVANTAMENTO HISTÓRICO**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Música em Contexto.

Linha de pesquisa: Musicologia (Linha C).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes

Brasília
2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CR797f Cruzeiro, Roseane Lopes
 A formação de oboístas em Brasília: um levantamento
 histórico / Roseane Lopes Cruzeiro; orientador Sergio
 Nogueira Mendes. -- Brasília, 2018.
 153 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
 Universidade de Brasília, 2018.

 1. Oboé. 2. Formação. 3. Escola de Música. 4. Brasília. 5.
 Mercado de Trabalho. I. Mendes, Sergio Nogueira, orient.
 II. Título.

ROSEANE LOPES CRUZEIRO

**A FORMAÇÃO DE OBOÍSTAS EM BRASÍLIA:
UM LEVANTAMENTO HISTÓRICO**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Música em Contexto.

Linha de pesquisa: Musicologia (Linha C).

Defendida e aprovada em: _____ de _____ de 2018.

Comissão Examinadora formada pelos professores:

Prof. Dr. Sérgio Nogueira (UnB/PPG/MUS) - Presidente

Prof. Dr. Daniel Tarquínio (UnB/PPG/MUS) - Membro Interno

Prof. Dr. Fernando Gualda (UFRGS) - Membro Externo

Prof. Dr. Flávio Santos (UnB/PPG/MUS) - Membro Suplente

Aos oboístas de Brasília que fazem parte desta história e
aos que farão parte dos capítulos seguintes.

AGRADECIMENTOS

Ao Governo do Distrito Federal – GDF, junto à Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal – SEEDF, pela concessão da licença remunerada para estudos por meio da Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação – EAPE.

Ao Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/EMB, aos professores participantes da pesquisa, aos funcionários e direção pela colaboração.

A todos os oboístas participantes da pesquisa, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, por meio de seus depoimentos a respeito de sua formação acadêmica em Brasília e atuação profissional: Juan Carlos Arango Montoya, Alice Farias de Araújo Marques, Lucius Batista Mota, Kléber Cristóvão Lopes, Lucila Moraes da Silveira, Caetana Juracy Rezende Silva, Gláucio Cardoso Andrade, Ravi Shankar Magno Viana Domingues, Luciana Resende Bueno Areal, Ana Clara Andrade Melo, Lucas da Cunha Santos, Edson Roberto das Chagas de Paula, Lilia Rodrigues dos Reis e Thiago Gonçalves da Rocha.

Ao maestro Emílio de César, por gentilmente conceder entrevista à autora, dando suporte à parte histórica acerca do desenvolvimento da música erudita em Brasília com seus depoimentos.

Aos oboístas: Sebastião Theodoro Gomes, pela concessão de entrevista onde narrou fatos importantes a respeito das primeiras iniciativas em docência na cidade, e por me apresentar o livro de Fátima Bueno, que trouxe referências substanciais para a pesquisa; Václav Vinecký, pela entrevista concedida e apreço em abrir seu arquivo pessoal para fornecer os dados necessários à pesquisa e pela paciência quanto aos meus constantes contatos para tirar dúvidas que surgiam; José Medeiros pelo apoio e disponibilidade em responder o questionário em que narrou a respeito de sua trajetória profissional e da importância em atuar na UnB; Bojin Nedialkov, por responder o questionário, pelas orientações durante o mestrado nas disciplinas oboé e práticas musicais e por sua dedicação em oferecer um repertório que me preencheu emocionalmente em momentos desafiadores durante a escrita; Alice Marques, amiga e eterna professora, que disponibilizou seu tempo para tirar frequentes dúvidas, contribuindo para a elaboração do questionário que foi direcionado aos oboístas.

Ao meu professor orientador, Sérgio Nogueira, pela paciência, maestria e orientação pacífica, em que orientou os rumos deste trabalho, para que este se tornasse o melhor possível.

Aos professores da banca avaliadora: Daniel Tarquínio, Fernando Gualda e Flávio Santos, por aceitarem o convite em participar do processo avaliativo e por oferecerem percepções distintas que contribuíram com a melhoria da escrita.

À Sandra Campêlo pelo maravilhoso curso de word acadêmico e por revisar pelas recentes normas da ABNT o formato deste trabalho.

Aos funcionários do MUS/UnB: Marly da Silva Barros, por prontamente colaborar para a pesquisa com o fornecimento de dados que estavam ao seu alcance; Roberto Pereira Guerra pelo apoio técnico no dia da defesa, com todo o perfeito aparato de gravação e uso do Datashow; Angela Maria Rogério de Miranda Pontes, Antonio Martins da Silva Neto e Laércio Monteiro da Rocha Junior, que prontamente atenderam as solicitações de uso do auditório de acordo com a agenda do MUS; e à querida Adriana da limpeza, que deixou o auditório impecável para que este trabalho fosse explanado no dia 30 de outubro de 2018.

Aos secretários do PPG/MUS Ana Claudia de Freitas Ramalho e Alex Uilamar do Nascimento Cunha por todo o apoio institucional e explanação a respeito dos processos de entrega de documentos, matrículas em disciplinas, entre outras necessidades.

Aos professores do PPG/MUS: Delmary Vasconcelos de Abreu, Flávio Santos Pereira, Hugo Leonardo Ribeiro, Carlos Eduardo Mello, Daniel Tarquínio e Beatriz Castro Magalhães.

À Associação Brasileira de Palhetas Duplas, que proporcionou à comunidade de oboístas e fagotistas apresentarem seus trabalhos acadêmicos em comunicações orais durante os encontros de 2017 e 2018, dos quais tive oportunidade de apresentar recortes desta pesquisa.

Ao querido amigo Ravi Shankar, que ainda em tempos de graduação me sugeriu o tema “A Era Vasco” como projeto de iniciação científica, que mesmo não iniciado à época, se tornou uma seção fundamental neste trabalho.

Aos colegas de mestrado, tanto da turma do segundo semestre de 2016, quanto em especial às amigas Nazaré Azevedo e Elaine Cristina Rodrigues, que acompanharam de perto minha trajetória no processo desta pesquisa.

Aos amigos: Thales Silva por me acompanhar ao piano nos recitais de mestrado; Welder Rodrigues, parceiro de recitais, disciplinas do mestrado e de longa amizade; Diana Daher, Taís Vilar, Hugo Macêdo, com destaque para Rodrigo Hoffmann e Sammille Bomfim, por me apoiarem na elaboração do pré-projeto e na organização dos documentos para a inscrição no Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto/ PPG- MUS/UnB, vocês foram fundamentais; Loiane Santos, por desenvolver para mim um processo de coaching para o término do trabalho e preparação da defesa, certamente o caminho foi trilhado com mais sucesso por conta de sua colaboração, obrigada.

Aos alunos de oboé do CEP/EMB que foram encaminhados para outros professores durante minha licença, e aos que por motivo de força maior não puderam continuar seus

estudos. Que o estudo do oboé lhes proporcione alegrias e aprendizado, assim como recebi lecionando para vocês.

Ao Ybytu quinteto de sopros, que teve paciência com a oboísta do grupo no momento da escrita deste trabalho. Tocar com vocês é sempre um prazer.

Ao meu esposo Antonio Fabio Pereira e a nosso filho Apolo, pela parceria, amor e paciência em momentos que tive que deixá-los sem a minha companhia. Eu vos amo, e minha vida é mais feliz caminhando ao vosso lado.

Aos meus pais Juscelino Cruzeiro e Maria Lopes, pelo apoio em minha escolha em fazer do oboé o meu estilo de vida, financiando a compra de instrumentos, viagens para cursos, até que eu mesma pudesse me manter pelo trabalho como oboísta. Aos irmãos: Rogério Cruzeiro, por me incentivar a escolher o oboé como opção instrumental no CEP/EMB; Regiane Cruzeiro, por ser um exemplo de estudo e dedicação à profissão de musicista; e Rosângela Cruzeiro, por se constituir historiadora e de alguma maneira, ter despertado em mim o interesse pelo tema. Aos cunhados Joberson Cunha e Valdenice Cruzeiro, por promoverem junto aos sobrinhos momentos de lazer e convivência familiar a Antonio Fabio e Apolo, quando não pude estar presente.

Aos amigos e familiares que compreenderam minha ausência em vários eventos durante o período desta pesquisa.

A Deus, essência de minha fé.

A todos que colaboraram para este trabalho e torceram pelo sucesso desta pesquisa.

Muito obrigada.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral investigar a formação de oboístas em Brasília por meio das duas instituições de ensino formal de música da cidade: Escola de Música de Brasília - CEP/EMB e Universidade de Brasília - UnB. O recorte é feito ao longo do período que se estende de 1967 a 2017, marcos da primeira iniciativa de ensino do instrumento com o professor Sebastião Gomes e da última graduação em oboé pela UnB, do aluno Thiago Rocha. É apresentado histórico do contexto da inauguração da cidade bem como do surgimento das instituições acima citadas. Cláudio Santoro e Levino de Alcântara terão suas trajetórias profissionais abordadas, visto serem personalidades importantes para a constituição do Departamento de Música da UnB e do CEP/Escola de Música de Brasília, localidades fundamentais no ensino de oboé na cidade. Parte substancial do trabalho ressalta a atuação do oboísta Václav Vinecký, que estabeleceu o ensino de oboé em Brasília como professor da UnB, e posteriormente se tornou referência como membro fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro - OSTNCS. Além do levantamento das características e especificidades da transmissão e assimilação de mestria e competência nos ocuparemos ainda em levantar os dados referentes a imersão do corpo discente nas atividades profissionais em que o oboé se faz presente.

Palavras-chave: Oboé. Formação. Escola de Música. Brasília. Mercado de trabalho.

ABSTRACT

The general objective of this research is to explore the formation of oboists occurring in Brasilia through the two formal music education institutions in the city: Brasilia School of Music - CEP / EMB and Brasilia University - UnB. The focus is applied to the period from 1967 to 2017, beginning with the first efforts of oboe instruction with professor Sebastião Gomes through the last UnB oboe graduate, Thiago Rocha. It includes a historical inusion of the city's inauguration as well as the emergence of the aforementioned institutions. The professional trajectory of Cláudio Santoro and Levino de Alcântara will be addressed since they are important personalities for the creation of the Music Department of UnB and of the CEP / Brasilia School of Music, both locations being central to the teaching of oboe in the city. A substantial part of the work highlights the work of oboist Václav Vinecký, who established oboe teaching in Brasília as a UnB professor, and later became a reference as a founding member of the National Cláudio Santoro Theater Symphonic Orchestra. In addition to the survey of the characteristics and specificities of the performance and assimilation of mastery and competence, we will also present the data concerning immersion of the student body in the professional activities in which the oboe is present.

Keywords: Oboe. Education. Music School. Brasilia. Job Market.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CEMAB	Centro de Ensino Médio Ave Branca
CEP/EMB	Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília
CIVEBRA	Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EAPE	Centro de Aperfeiçoamento dos Profissionais de Educação
GDF	Governo do Distrito Federal
MEC	Ministério da Educação
MUS/UnB	Departamento de Música da Universidade de Brasília
OSPA	Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
OSTNCS	Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro
PPP-EMB	Projeto Político Pedagógico da Escola de Música de Brasília
SEEDF	Secretaria de Educação de Educação do Distrito Federal
UCB	Universidade Católica de Brasília
UnB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Procedimentos Metodológicos	14
1. MÚSICA ERUDITA NA CAPITAL FEDERAL	16
1.1 Inauguração de Brasília e as perspectivas musicais;	16
1.2 Levino de Alcântara	19
1.3 Contexto Educacional Brasiliense nos anos 60 e a criação da Escola de Música de Brasília	22
1.4 Cláudio Santoro	30
1.5 O Departamento de Música da UnB.	35
1.6 Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro	39
2 CURSOS DE OBOÉ EM BRASÍLIA	46
2.1 O curso de oboé na Universidade de Brasília – UnB	47
2.1.1 As gerações de professores e alunos de oboé da Universidade de Brasília	49
2.1.2 A Era Vasco.	53
2.1.2.1 Vasco e as canas de Brasília.....	60
2.2 O curso de oboé no CEP/Escola de Música de Brasília e seus professores:	65
2.2.1 Conquistas e desafios do curso de oboé da Escola de Música de Brasília	68
3 A AMPLITUDE DO ESTUDO DE OBOÉ EM BRASÍLIA	75
3.1 Oboístas formados pelo CEP/ Escola de Música de Brasília e Universidade de Brasília – UnB, conquistas e desafios	75
3.2 A inserção de oboístas no mercado de trabalho brasiliense	78
3.3 O alcance do estudo de oboé em Brasília: atuação profissional dos oboístas formados pelo CEP/EmB e UnB e o oboé no cenário musical atual	81
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	88
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS OBOÍSTAS QUE ESTUDARAM EM BRASÍLIA	94
APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS PROFESSORES DE OBOÉ DO CEP/EMB	95
APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO APLICADO AO PROFESSOR JOSÉ MEDEIROS	96
APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO APLICADO AO PROFESSOR BOJIN NEDIALKOV	97

APÊNDICE E – ROTEIRO DA ENTREVISTA COM SEBASTIÃO GOMES.	98
ANEXO A – ENTREVISTA ABERTA A EMÍLIO DE CÉSAR.....	100
ANEXO B – ENTREVISTA ABERTA A VÁCLAV VINECLKÝ.....	122
ANEXO C – ENTREVISTA A SEBASTIÃO THEODORO GOMES.....	140

INTRODUÇÃO

O oboé, instrumento musical de sopro de palheta dupla, que “por diversos motivos, não se tornou um instrumento muito difundido”, (BURGESS; HAYNES, 2006, apud MOTA 2017) geralmente tem a sua atuação restrita ao espaço da música erudita. O presente estudo foi motivado a partir da experiência da autora em se constituir oboísta por meio do estudo de oboé em Brasília, dadas as suas vivências, tanto como aluna no Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília (CEP/EMB) quanto na Universidade de Brasília (UnB). Dessa forma, buscou apurar a procedência dos cursos de oboé na cidade, identificar os professores que atuaram nestas instituições, os alunos que concluíram seus cursos e as dificuldades inerentes ao estudo do instrumento.

Aos oboístas é importante a conscientização da relação oboísta-palheta, em que diferentes maneiras de raspagem, proporcionam aos instrumentistas executarem uma performance musical adequada. Dessa maneira, constatou-se que os professores de oboé, proporcionam as vivências necessárias para a prática de feitiço de palhetas, o que se perpetua como metodologia de ensino, juntamente com a aprendizagem do instrumento.

Para contextualizar o cenário em que os oboístas aperfeiçoaram seus estudos formais no instrumento, apresentamos histórico a respeito da fundação de Brasília desde sua inauguração e do surgimento da música erudita na cidade, destacando a Escola de Música de Brasília e o Departamento de Música da UnB como instituições de propagação do ensino de oboé. O trabalho realizado por personalidades como Cláudio Santoro e Levino de Alcântara também será mencionado, pois ao se transferirem para a cidade recém-criada, estes personagens, dentre outros, aproveitaram a oportunidade de desenvolvimento de um ambiente musical fértil e promissor. Além das duas instituições de ensino formal de música erudita este trabalho também contemplará pesquisa acerca da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, instituição que foi fundada tendo por base um trabalho educacional com participação de alunos e professores da Escola de Música de Brasília, Universidade de Brasília e músicos das bandas militares.

Após a contextualização histórica acerca da fundação de Brasília e da formação das instituições em que o oboé atua desenvolvida no primeiro capítulo, apresentaremos pesquisa a respeito do surgimento dos cursos de oboé no contexto educacional em Brasília no segundo capítulo do presente trabalho, e no terceiro capítulo, os campos de atuação dos profissionais graduados.

Procedimentos Metodológicos

O desenvolvimento da música erudita em Brasília, bem como o tema central a respeito da formação de oboístas nesta localidade, se revelará neste trabalho utilizando como metodologia de trabalho a História Oral. Fontes orais foram combinadas com fontes escritas e iconográficas, com depoimentos de músicos, que estiveram ou permanecem inseridos nas instituições de ensino formal de música da cidade, o que favorece a compreensão e significado dos eventos investigados em seus aspectos singulares. Assim, podemos entender dentre outras definições que:

A história oral é uma história do tempo presente, pois implica uma percepção do passado como algo que tem continuidade hoje e cujo processo histórico não está acabado. A presença do passado no presente imediato das pessoas é razão de ser da história oral. Nesta medida, a história oral não só oferece uma mudança para o conceito de História, mas, mais do que isto, ela garante sentido social à vida de depoentes e leitores que passam a entender a sequência histórica e a sentirem-se parte do contexto em que vivem. (ICHIKAWA; SANTOS, 2003, p. 2)

De acordo com Ichikawa e Santos (2003), a História Oral tem como base o depoimento gravado, em que o entrevistador (ou entrevistadores), o entrevistado (ou entrevistados) e a aparelhagem de gravação são os três elementos que estabelecem a condição mínima da história oral. Dessa forma, os procedimentos que norteiam a história oral como prática metodológica, são: a elaboração de um projeto definindo as pessoas a serem entrevistadas; a maneira em que a entrevista será arquivada e transcrita; a conferência do depoimento; a autorização dos depoentes para o uso dos dados para publicação, e a revisão dos dados a serem publicados por parte dos entrevistados. A volta da entrevista para o entrevistado é parte fundamental para a publicação, pois ao observar o contexto em que seu depoimento foi inserido, o entrevistado pode acrescentar ou retirar o que julgar necessário, assim como autorizar ou não a divulgação do seu nome associado à citação que o pesquisador gostaria de utilizar.

Para as entrevistas, foram selecionados os seguintes personagens de reconhecido trabalho musical desenvolvido em Brasília: o Maestro Emílio de César, o oboísta Václav Vinecký (ambos à época com 70 anos de idade) e o oboísta Sebastião Theodoro Gomes, (à época com 84 anos de idade). Cada entrevista teve a duração média de 90 minutos e foram gravadas em áudio, formato mp4. As duas primeiras entrevistas se deram em formato aberto, e a última em formato semiestruturado. As entrevistas foram totalmente transcritas pela autora e estão disponíveis na seção de anexos deste trabalho.

Além de entrevistas, o questionário também foi atribuído para o levantamento de informações necessárias à pesquisa, pois “é um instrumento de coleta de dados, constituído por uma série ordenada de perguntas, que devem ser respondidas por escrito e sem a presença do entrevistador” (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 201). Este método se mostrou apropriado devido ao curto espaço de tempo para possíveis encontros presenciais e transcrições de entrevistas de todos os atores envolvidos, tendo sido os questionários enviados e devolvidos por correio eletrônico.

Dos 18 questionários enviados, apenas três não foram respondidos, portanto, constatou-se alta receptividade dos envolvidos em aderir à pesquisa. Quanto às informações recebidas, nem todos os depoentes responderam com riqueza de informações, o que poderia ter sido otimizado com a entrevista pessoal gravada. Informações adicionais de interesse para a pesquisa que não foram respondidas pelos questionários e entrevistas, foram arguidas aos oboístas pessoalmente, por telefone ou via internet.

Os professores José Medeiros e Bojin Nedialkov, responderam questionário via e-mail, em que os contextos de suas trajetórias profissionais até a chegada à Brasília foram arguidos, assim como a percepção deles relativa ao contexto do oboé no cenário atual. Os professores Alice Marques, Kléber Lopes, Luciana Areal e Kerle Lopes foram questionados via telefone e e-mail, quando relataram a respeito da trajetória como docentes da Escola de Música de Brasília. Alice Marques, Kleber Lopes e Luciana Areal também responderem ao questionário enviado aos alunos que se graduaram na UnB.

Os demais entrevistados foram questionados via e-mail com completamento de frases e perguntas relacionadas à percepção pessoal como estudantes de oboé em Brasília, bem como sua atuação profissional, dentre outras questões. Os entrevistados foram os alunos de oboé da Universidade de Brasília, matriculados de 1982 a 2014 e que se graduaram de 1985 a 2017, obtendo a titulação de bacharéis em Oboé.

O roteiro dos questionários aplicados aos oboístas encontra-se na seção Apêndice. As entrevistas encontram-se na íntegra na seção dos anexos deste trabalho.

1. MÚSICA ERUDITA NA CAPITAL FEDERAL.

O Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília, o Departamento de Música da UnB e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro se configuram como as três instituições de música erudita na cidade em que o oboé se faz presente. O surgimento destas instituições permitiu o desenvolvimento do estudo do instrumento nesta localidade. O presente capítulo apresentará histórico a respeito da criação da cidade de Brasília e o contexto em que a música erudita se manifestará.

1.1 Inauguração de Brasília e as perspectivas musicais;

De dimensões continentais, o Brasil, teve por longo período cidades litorâneas como capitais. A ideia de transferir a capital do país para o interior, surgiu ainda no período colonial, em que se acreditava que afastando o centro do poder administrativo da região litorânea e dos portos marítimos a nova capital estaria sob maior proteção de ataques estrangeiros¹. Porém, apenas em 1891, essa transferência foi instituída na Constituição Brasileira, que determinou a reserva de uma área de 14.400 quilômetros quadrados em região do Planalto Central do país para abrigar a nova capital². Vários governantes que passavam pelo poder, notavam neste projeto características ora promissoras, ora inviáveis, ou que de acordo com os interesses vigentes simplesmente desprezavam a ideia da mudança da capital para o interior do país.

Com o objetivo de desenvolver estudos a respeito das condições do Planalto Central Brasileiro, quatro comissões foram organizadas pelo governo entre o final do século XIX e meados do século XX, que de acordo com Vieira, pesquisavam questões a respeito do local adequado para erguer a nova capital, salubridade e clima da região, dentre outros interesses. A partir dos anos 50, algumas iniciativas políticas norteavam a possível construção de Brasília. A região do Planalto Central, onde deveria ser construída a capital, também denominada sertão³, era vista como localidade de pobreza e abandono por parte do poder público. Ideias contraditórias a respeito dessa localidade surgiam, ora por parte de elites goianas e mineiras, que almejavam a transferência da capital para o interior exaltando a região quanto aos recursos

¹ Arquivo público do Distrito Federal.

Disponível em: http://www.arpdf.df.gov.br/wp-content/uploads/2017/11/MISSAO_1.jpg

² Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 24 de fevereiro de 1891. Artigo terceiro. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm. Acesso em 05/03/2018

³ O termo sertão continuou abundando durante as décadas de 1930 e 1940, nas obras em que brasileiros não-goianos tratavam do estado de Goiás. A inflexão que provocou o definitivo apagamento do termo sertão associado a Goiás deveu-se à interiorização da Capital Federal, a qual causou que se unisse o nome do estado à expressão Planalto Central. (QUINTELA 2010, p. 246)

naturais, fauna, flora, e oportunidades latentes de desenvolvimento dessa região central do país, ora por parte de governantes da parte centro-sul do país que não concebiam a mudança da nova capital para uma região “desértica”, como ressalta Viera:

De acordo com o período analisado, o interior do país pode passar do ‘paraíso’, região onde tudo era melhor e existia em abundância, ao ‘inferno’, caracterizado pelo atraso, pela miséria e por incontáveis doenças. Essas diferentes concepções, que deixaram suas marcas nas representações sobre o Brasil Central, também interferiram na viabilização do empreendimento mudancista que passou a constar nos planos de governo a partir da Constituição de 1891. (VIEIRA, 2009, p. 292)

Brasília foi planejada, demarcada, aguardada. Gerou uma expectativa de décadas até que pudesse se tornar uma cidade, um sonho realizado, a “Capital da Esperança”. Apenas em 1956, no governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), as expectativas saíram efetivamente do papel para se concretizarem em medidas para a construção da nova capital.

Juscelino Kubitschek consolidou sua carreira política no estado de Minas Gerais antes de se tornar presidente atuando como deputado federal, prefeito de Belo Horizonte e governador do estado. Enquanto governador de Minas Gerais, áreas como saúde e educação foram atendidas de maneira significativa, em que podemos destacar quanto à educação musical a construção de cinco conservatórios de música em todo o estado. Durante a sua administração muito fez pela cultura da cidade de Belo Horizonte, como a criação do Museu de Belo Horizonte, do Instituto de Belas Artes e Curso de Extensão Musical, o início da construção do Teatro Municipal, a oficialização da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, e ainda, o apoio da Prefeitura a uma série de instituições. Com isto, JK almejou incentivar o surgimento de uma nova geração de jovens ligados às artes⁴.

Na campanha eleitoral rumo à presidência, Kubitschek apresentou o “Plano de Metas”, plano de gestão governamental que traçava objetivos para se atingirem “50 anos de desenvolvimento em 5 anos de governo”. Dentre as 30 metas estabelecidas, as quais podemos resumir em seis grandes grupos, estão: energia, transportes, alimentação, indústria de base, educação e a construção de Brasília, “meta-síntese” de seu governo, em que a capital seria transferida para a região central do país⁵.

⁴ Biografia do Presidente Juscelino Kubitschek.

⁵ Criação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – NOVACAP Lei número 2.874 de 19 de setembro de 1956. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/12874.htm. Informações complementares disponíveis no Arquivo Público do Distrito Federal, em <http://www.arpdf.df.gov.br/fundo-novacap-companhia-urbanizadora-da-nova-capital/>. Acesso em: 10 mar. 2018.

Empossado na presidência da República, Kubitschek conseguiu aprovar no Congresso, em 19 de setembro de 1956, a Lei n.º 2.874, que daria continuidade ao processo de construção de Brasília, criando a Companhia Urbanizadora da Nova Capital - NOVACAP⁶, responsável pela execução do projeto, apesar da descrença generalizada de que a nova capital fosse realmente construída,

A construção de Brasília promoveu uma mudança histórica no país, que efetivamente voltava os anseios políticos para o desenvolvimento do interior, visando modernidade e igualdade, defendidas naquele momento pelo Estado. Logo, a nova capital promoveu o desenvolvimento do interior do país, integrando regiões anteriormente esquecidas à diversas possibilidades de crescimento.

Inaugurada em 21 de abril de 1960, a cidade de Brasília se destaca pela grandeza de suas construções e arquitetura modernista. O então presidente Juscelino Kubitschek, o urbanista Lúcio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer são sempre lembrados junto à história da cidade. Percebe-se relevante ligação historiográfica entre Juscelino Kubitschek e Brasília, pois há “impossibilidade de se estudar o governo JK sem falar de sua meta-síntese, Brasília e vice-versa.” (CEBALLOS, 2005, p. 163).

Tendo em vista o contexto político brasileiro que teve como presidente um governante que promoveu mudanças significativas no decorrer de sua carreira, pessoas de diversas áreas científicas e atividades laborais distintas vieram para a construção da nova capital no interior do país. Podemos citar nomes como os engenheiros Bernardo Sayão e Israel Pinheiro, o artista e paisagista Roberto Burle Marx, os artistas Marianne Peretti, Alfredo Ceschiatti e Athos Bulcão, o antropólogo, educador e político Darcy Ribeiro, primeiro reitor da Universidade de Brasília – UnB, o educador Anísio Teixeira entre outros. Percebemos a pertinência da atuação intelectual de Darcy Ribeiro em Brasília no trabalho de Mattos:

Em primeiro lugar, como já previsto no plano urbanístico de Lúcio Costa, seria necessário, na nova capital, um núcleo de desenvolvimento ao qual não poderia furtar-se uma cidade moderna. Em segundo lugar, a universidade teria o papel precípua de assessorar o governo, que uma vez transferido para o interior do país corria o risco de perder o assessoramento intelectual e científico do qual dispunha na antiga capital. (MATTOS, 2007, p. 163)

⁶ Criação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – NOVACAP Lei número 2.874 de 19 de setembro de 1956. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/12874.htm. Informações complementares disponíveis no Arquivo Público do Distrito Federal, em <http://www.arpdf.df.gov.br/fundo-novacap-companhia-urbanizadora-da-nova-capital/>. Acesso em: 10 mar. 2018.

Com o surgimento da nova capital e suas oportunidades de trabalho, brasileiros de diversas localidades do país, em especial dos estados do Nordeste e Minas Gerais, vieram para construir a capital e buscarem novas possibilidades de vida. Estes imigrantes e novos habitantes ficaram conhecidos como candangos⁷. Assim, Brasília foi se constituindo com identidade única, miscigenada e representativa de todo o Brasil, com perspectivas musicais diversas de pessoas que traziam consigo suas vivências culturais, como ressalta Carvalho:

Pessoas procedentes de várias regiões do país formaram a população da cidade, trazendo referências culturais que exerceram e ainda exercem influência na produção musical brasileira. O plano urbanístico de Brasília, a existência de instituições de educação musical de excelência, as cenas musicais e a herança cultural adquirida no meio familiar favorecem a aquisição de aptidões e disposições estéticas, bem como a formação de um *habitus* no campo da música. (CARVALHO, 2015, p. 17).

Tendo em vista perspectivas inovadoras em distintas áreas de conhecimento para a estruturação da nova capital, podemos evidenciar no contexto da música erudita em Brasília pessoas que trouxeram contribuições fundamentais para o seu desenvolvimento como Levino de Alcântara (SILVA, 2012) e Cláudio Santoro (GOMES, 2007). Ambos lançaram as bases de três importantes instituições de ensino e propagação da música erudita em Brasília: o Centro de Ensino Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/EMB, o Departamento de Música da Universidade de Brasília – MUS/UnB e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro – OSTNCS. O perfil histórico dessas instituições está relacionado com a própria história de Brasília e apesar de passarem por muitos desafios se encontram atualmente em plena atividade.

Os acontecimentos históricos que revelam o surgimento dessas instituições, acontecem paralelos, pois as datas se aproximam em ordem cronológica, além de terem como participantes pessoas que estavam inseridas na idealização de mais de uma instituição. Por meio da investigação a respeito da colaboração de Levino de Alcântara e Cláudio Santoro que foram personalidades importantes para o desenvolvimento da música erudita em Brasília, seguiremos a condução deste capítulo relativo à música erudita na capital federal.

1.2 Levino de Alcântara

O nome de Levino Ferreira de Alcântara está sempre relacionado à história musical de Brasília, seja pelo relato de pioneiros que conviveram com ele à época do desenvolvimento do

⁷ Disponível em: <http://www.df.gov.br/historia/>. Acesso em: 22 fev. 2018.

seu trabalho, seja em publicações com a temática do ensino de música na cidade, como ressalta Abreu:

[...] é possível afirmar que não foi Levino que encontrou uma educação musical no Distrito Federal, mas foi a Educação Musical do Distrito Federal que encontrou em Levino um modo de se constituir. A gênese da Educação Musical do Distrito Federal está, de certa forma, imbricada à história de vida de Levino Ferreira de Alcântara. (ABREU, 2015, p. 96).

Pelas narrativas feitas por ele em entrevistas diversas, Levino Ferreira de Alcântara viveu intensamente os seus noventa e um anos de idade, sempre envolvido com o fazer e ensinar música. Nascido no dia 03 de abril de 1922, na cidade de Recife, Pernambuco, desenvolveu intenso trabalho musical mesmo próximo de sua morte, ocorrida no dia 20 de janeiro de 2014, em Brasília, Distrito Federal. Ao descrever um pouco de sua história, percebemos a singularidade e a importância que seus feitos tiveram na construção do contexto erudito brasileiro.

A trajetória musical de Levino iniciou-se na infância numa família de músicos. Por meio de entrevista concedida à Abreu (2015), relata que seus pais eram músicos e a música lhe foi ensinada por sua mãe. Suas vivências musicais familiares sugerem influência em sua escolha profissional e na forma como ele desenvolveu o seu trabalho, quão significativas foram:

[...] aos seis, sete anos ouvia música em uma rádio alemã e queria aquele som da clarineta. Aprendi música ouvindo rádio. Comecei a ouvir, e aquilo ficou dentro de mim. Nasci em uma casa onde tinha todos os instrumentos musicais. Minha mãe fez uma sala no quintal para eu estrear a orquestra. Eu pagava um tostão a cada irmão pra tocar na minha orquestra. Eu tinha de oito para nove anos e já sabia o que queria. (ABREU, 2015, p. 83).

Em sua trajetória educacional, Levino foi vencedor de um concurso de clarineta, onde foi conhecido por Eleazar de Carvalho que lhe convidou para estudar no Rio de Janeiro. Sua ida para o Rio de Janeiro, possibilitou que ele estudasse com Villa-Lobos e viesse a desenvolver no futuro trabalho semelhante: “Eleazar estava lá. Ele me conheceu nesse concurso. Gostou do que ouviu e me convidou para estudar no Rio de Janeiro. [...]. Fiz exames e passei. Ganhei uma bolsa de estudos, e fui estudar com Villa-Lobos”. (ABREU, 2015, p. 85).

Por meio de entrevista aberta concedida à autora do presente trabalho, o maestro Emílio de César de Carvalho, personalidade importante no desenvolvimento musical de Brasília e também sobrinho de Eleazar de Carvalho, contribuiu de maneira significativa com os seus relatos. À época de sua formação musical, acompanhou o trabalho de Alcântara, muito amigo de seu pai, Esaú de Carvalho. Emílio ressalta que a convivência com Villa-Lobos

provavelmente estimulou Levino a desenvolver práticas musicais semelhantes às realizadas por seu professor, como apresentações de grandes corais de vozes em diversas partes do Brasil:

Ele, o Levino teve muito acesso, muita aproximação com o Villa-Lobos, então por isso que organizou vários concertos em frente à escadaria do Congresso Nacional que era ali do lado do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele conseguiu organizar uns concertos de música sacra, porque era a associação coral evangélica. Então, duas mil, três mil pessoas, fazia isso muitas vezes. Um pouco é por causa do trabalho que ele viu do próprio Villa-Lobos. (CARVALHO, 2017, p. 3)

Levino desenvolveu intenso trabalho com a Associação Coral Evangélica do Rio de Janeiro, expandindo o mesmo para São Paulo e Belo Horizonte. Posteriormente, deixou o trabalho com a Associação e veio para o Centro-Oeste. Por onde passava, desenvolvia trabalho educacional, montando coro, orquestra e escola de música. Como relata o maestro Emílio de César: “de repente ele largou tudo e veio para o interior do Brasil, aqui para o lado de Goiânia e acabou em Anápolis, organizando, de novo, coro, orquestra, escola de música.” (CARVALHO, 2017, p. 3). Para atingir mais pessoas, prestava concurso para ensinar coral nas escolas, tanto em Goiânia, quanto em Anápolis. (ABREU, 2015, p. 85).

A atuação de Levino de Alcântara em Brasília foi importante antes mesmo da inauguração da cidade. Em 1957, realizou apresentação musical com um coral de jovens de Goiânia e Anápolis para os trabalhadores envolvidos nas construções da capital. (ARAÚJO 2011, p. 51).

Sua vinda para Brasília se deu por convite do Secretário de Educação que tinha como objetivo que ele desenvolvesse na cidade trabalho musical conhecido e apreciado em outras partes do Brasil (ARAÚJO, 2011, p. 52). Seu estabelecimento na cidade se manifestou quando Levino passou em concurso público para professor, como relata Emílio de César:

“Quando vem Brasília, ele veio à cidade com o coral infantil dele para apresentações aqui, etc. Logo, teve concurso para Secretaria de Educação e Cultura. Ele faz o concurso, passa em primeiro lugar e vai ser professor no CEMAB, que é o Centro de Ensino de Taguatinga. É lá que ele começa então a fazer um trabalho, em 1961. Do nada, de novo! Começa a fazer, orquestra, coro, e fazendo todas essas coisas, fazendo com os meninos e tal, tudo novo [...]”. (CARVALHO, 2017, p. 3-4)

Por meio do Programa de Educação Musical nas Escolas, Levino desenvolve trabalho de canto coral na rede pública de Ensino do Distrito Federal (ABREU, 2015). Este programa consistia em formar corais de vozes em todas as escolas públicas do Distrito Federal. Os corais escolares se reuniam em apresentações na torre de televisão, localizada na parte central da cidade de Brasília. Eram mais de quatro mil crianças cantando, além de um Coro Madrigal

chamado “Coral de Candangos”, constituído por professores, alunos e servidores da rede pública de ensino. (ABREU, 2015, p. 87)

Em entrevista concedida à Abreu, Levino relata que este programa permaneceu em atividade por cerca de oito anos, deixando de ter apoio institucional posteriormente. Em suas palavras assim descreveu: “[...] esse programa me levou a pensar em criar uma escola de música para formar professores para ensinar nas escolas, criei a Escola de Música de Brasília”. O pensamento de Levino, juntamente com a iniciativa de outros professores, como Marisa Botelho (ABREU, 2015, p. 89), dentre outros, possibilitou a criação da Escola de Música de Brasília.

A partir da oficialização da Escola de Música em 1964 (PPP- CEP/EMB, 2014-2016, p. 8), Levino de Alcântara seguiria como gestor desta escola até o ano de 1985. Após a sua aposentadoria como professor, transferiu-se para Conceição do Araguaia, no estado do Pará, onde desenvolveu trabalho musical para crianças pelos 15 municípios do estado (ABREU, 2015, p. 92). Até a proximidade de seu falecimento, ampliou a atividade musical na região de Conceição do Araguaia, trabalhando para a realização de um concerto para o dia das crianças:

Quero levar cursos de uma semana com professores convidados para ampliar o conhecimento dos alunos de Conceição, para isso, vou recorrer aos antigos amigos para ajudar essas crianças. Vou fazer um concerto no dia das crianças. [...] Eu não posso perder tempo. (ABREU, 2015, p. 95)

Levino de Alcântara faleceu no dia 20 de janeiro de 2014, em Brasília, aos noventa e um anos de idade.

1.3 Contexto Educacional Brasiliense nos anos 60 e a criação da Escola de Música de Brasília

A história a respeito da criação da Escola de Música de Brasília desde sua idealização se mescla com a trajetória de vida de Levino de Alcântara a partir de sua vinda para a cidade. No entanto, apresentaremos a seguir o contexto educacional que foi proposto para Brasília, que apesar de satisfatório ideologicamente de acordo com a proposta educacional apresentada por Anísio Teixeira para o desenvolvimento do estudo das artes, exigiu esforços para a concretização de uma Escola de Música como centro de Educação Profissional.

No contexto da inauguração de Brasília, buscou-se tornar a cidade um referencial em educação para o país. O Plano Educacional de Brasília proposto por Anísio Teixeira⁸ ao final

⁸ Anísio Teixeira como membro da Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília - CASEB deu origem ao documento “Plano de Construções Escolares de Brasília”, com a finalidade de estabelecer parâmetros educacionais na nova capital.

da década de 1950 visava atender não só as necessidades de ensino e educação, como também a vida no convívio social, diante das demandas da sociedade em desenvolvimento. (ARAÚJO, 2011, p. 40-41). Este plano educacional englobava desde a educação básica até o ensino superior:

O sistema de educação proposto para Brasília foi constituído inicialmente pelos seguintes tipos de instituições escolares: Centro de Educação Elementar, formado pelos Jardins de Infância, Escolas Classe e Escolas Parque; Centro de Educação Média, destinados à Escola Secundária Compreensiva e ao Parque de Educação Média; Universidade de Brasília, composta de Institutos, Faculdades e demais dependências destinadas à administração, biblioteca, campos de recreação e desportos. (TEIXEIRA, 1961, p. 195-196)

Portanto, no início da década de 60, a educação primária e secundária em Brasília considerava o ensino de arte como parte elementar, em que juntamente com as demais atividades educacionais teria espaço reservado na carga horária diária de oito horas divididas em dois turnos, em que o aluno poderia se empenhar individualmente ou em grupo em atividades de trabalho e convívio social:

Em todo esse programa, cumpre distinguir a educação comum e obrigatória, destinada a todos, e a educação especial destinada a formar os diversos quadros ocupacionais do país. Quanto a educação para todos, isto é, a elementar, o seu característico, no programa proposto é o do juntar o ensino propriamente intencional, da sala de aula, com a autoeducação resultante de atividades de que os alunos participem com plena responsabilidade. Por isto, a escola se estende por oito horas, divididas entre atividades do estudo e as de trabalho, de arte e de convivência social. No centro de educação elementar, a criança, além das quatro horas de educação convencional, no edifício da "escola-classe", onde aprende a "estudar", conta com outras quatro horas de atividades de trabalho, de educação física e de educação social, atividades em que se empenha individualmente ou em grupo, aprendendo, portanto, a trabalhar e a conviver. (TEIXEIRA, 1961, p. 197)

O maestro Emílio de César veio para a cidade em 1961 em que participou do cenário educacional brasiliense como estudante, usufruindo de um sistema de ensino público de qualidade em que a educação era em tempo integral. Em seu relato, destaca a importância das disciplinas oferecidas à época e a lacuna educacional vivida atualmente pela retirada das mesmas dos currículos públicos escolares vigentes:

Olha, quando eu vim em 61 pra Brasília, o ensino era o dia inteiro. Nós tínhamos aula de manhã, eu vinha para o CASEB, morava ali, hoje 707 e vinha a pé para o CASEB eu e meu irmão. Tínhamos aulas pela manhã das matérias que tinham que ter lá e tal. Depois a gente voltava para almoçar e voltava para cá, pra as outras matérias, aí tinha a música, a educação física, tinha outras artes, tinha culinária, essas coisas. Enfim, tinha uma série de outras matérias, tinham as matérias de humanas, filosofia, imagina, o ginásio tinha filosofia. Tinha latim! Tiraram o latim, por isso que ninguém entende o português até hoje, porque tiraram a base, né! E aqui tiraram tudo isso. Nós tínhamos

francês. O que eu sei de francês eu aprendi no ginásio! Tinha inglês, francês, latim, filosofia. A escola pública era MUITO boa! Grandes professores, os melhores professores estavam nas escolas públicas. (CARVALHO, 2017, p. 10)

Diante de um cenário educacional que visava educação de qualidade, iniciativas em educação musical começaram a se manifestar na cidade por meio dos professores de música que atuavam pela Secretaria de Educação. De acordo com Abreu, foi inevitável o surgimento de convites para que Levino de Alcântara viesse atuar em Brasília tendo em vista o conhecimento de seu trabalho no estado de Goiás e em todo o Brasil (ABREU, 2015, p. 87), o que lhe fez transferir-se para Brasília após ser nomeado pela Secretaria de Educação como professor de música, como relata em entrevista:

Eu estava em Anápolis, concursado na escola como professor, mas aí o pai do Ataíde, me convidou e me mudei para Brasília. [...]. “Veja bem, um amigo do Rio de Janeiro, o Reginaldo, que dava aula no Elefante Branco, me convidou para ficar em Brasília. Ele ia embora e me chamou para ficar aqui. Ele foi meu colega na escola do Villa-Lobos. A Secretaria de Educação queria que eu ensinasse música nas escolas. Fiz concurso e passei. [...] Fui nomeado professor de música em uma escola pública de Brasília, na escola Elefante Branco, mas eu não quis o Plano Piloto. Eu quis Taguatinga porque lá não tinha nada de especial nas escolas. Comecei a fazer meu trabalho de base. Criei o coro madrigal com professores, alunos e serventes da escola. Chamava-se coral de candangos. Esse trabalho nas escolas foi chamado Programa de Educação Musical nas Escolas. (ABREU, 2015, p. 87)

De acordo com Abreu, Marisa Botelho esclarece que à época em que Levino prestou concurso público para professor, havia apenas três professores de música na Secretaria de Educação do Distrito Federal:

[...] A Julimar foi a primeira coordenadora. Ela e Reginaldo. Foram os três que começaram. Ele (Levino) tinha uma boa relação com a Julimar e com a Neuza França também. A Julimar era esposa do ministro, chefe da casa civil do Juscelino. Elas eram pianistas. Os três primeiros vieram como convidados. (ABREU, 2015, p. 87)

Segundo Silva (2012, p. 46), as iniciativas dos professores Levino de Alcântara e Reginaldo de Carvalho ligados à rede pública de ensino desencadearam a criação da Escola de Música de Brasília. Levino desenvolvia atividades pedagógicas de canto coral e instrumentos de orquestra em Taguatinga e Reginaldo de Carvalho de “ensino de piano, violão, contrabaixo, harmonia, teoria e solfejo, arranjo coral e prática de atividade vocal – o Coral Brasília”.

Desenvolvendo trabalho musical no Centro de Ensino Médio Ave Branca (CEMAB) em Taguatinga e em escolas alcançadas pelo Programa de Educação Musical da rede pública de Ensino do Distrito Federal (ABREU, 2015), Levino de Alcântara organiza em 1962, um concerto musical no Salão Vermelho do Hotel Nacional. A partir da montagem desse concerto

em que era necessária uma orquestra, músicos que vieram de Belo Horizonte a convite de Levino acabaram permanecendo na cidade e fomentaram o desenvolvimento da música erudita em Brasília, juntamente com os músicos que já se encontravam na cidade. Dessa apresentação, o embrião da Escola de Música de Brasília, que foi o Madrigal de Brasília, começava a surgir pela iniciativa da criação de um coral da Rádio Educadora do Ministério da Educação (MEC), como explica o maestro Emílio de César:

[...]em 62, ele organiza um concerto no Salão Vermelho do Hotel Nacional, com a música Réquiem do Pe. José Maurício Nunes Garcia. É nesse concerto que ele chama vários amigos que ele fez em Belo Horizonte, como é o caso do Nivaldo da flauta, como é o caso do Ben-Hur do violoncelo[...]. Tem outras pessoas também que ele acaba trazendo pra fazer esse concerto e eu acho que junto com eles, eles acabam começando uma espécie, ainda não é a escola de música, mas eles começam a entrar, acho que eles vão também de alguma forma, eles vão trabalhar lá com o próprio Santoro, se não me engano, porque ainda tinha o Departamento de Música, o Santoro ainda tava aí. Eu acho que eles também acabam que vão pra Universidade, coisa que o valha. Mas, quer dizer, ele trouxe aí uma porção de pessoas que ele conheceu em Belo Horizonte e eles organizam essa orquestra, com o coro que ele começou a fazer dos meninos e não sei que lá, o coro de adultos e crianças também, né, pra fazer o réquiem do Pe. José Maurício. Eles fazem esse concerto no Salão Vermelho. Por que que eu tô falando isso? Porque aqui aparece a grande oportunidade, que meu pai era então o diretor da Rádio Educadora de Brasília, Esaú de Carvalho, do Ministério da Educação e Cultura. E como diretor da Rádio, essa é uma época onde as rádios todas tinham seus coros, suas orquestras, no Rio de Janeiro tinha, no mundo tem coros, orquestras. Então, o meu pai virou pro Levino no final e disse: “puxa, ô Levino, vamos organizar o coro da rádio? Você já tá praticamente com o coro aí, né! Vamos fazer o coro da rádio? Não tem muito dinheiro, a gente consegue aí, talvez uma ajuda de custo, ou coisa que o valha, mas você podia...”. Aí, o Levino topa a parada e eles começam a organizar o que é o Madrigal da Rádio Educadora de Brasília. Esse Madrigal da Rádio Educadora de Brasília é o anterior do Madrigal de Brasília. É nesse período que eles começam um trabalho então com o madrigal e começam um trabalho todos os dias, todos os dias tinha ensaio. Todo sábado nós gravávamos um programa na Rádio Educadora. Era um programa de 20 minutos, ou coisa que o valha, não era um programa muito grande, mas TODO sábado tinha um programa diferente. Aí começa o problema de leitura musical, que o pessoal não tinha, muitos deles não tinham, então ele começa a fazer um trabalho nesse sentido também. (CARVALHO, 2017, p. 4)

O Madrigal da Rádio Educadora de Brasília finaliza suas atividades junto ao Ministério da Educação, mas permanece ativo vindo posteriormente a se transformar no Madrigal de Brasília, propulsor da criação da Escola de Música:

Mais adiante, o meu pai (Esaú de Carvalho) sai da Rádio Educadora, o Madrigal continua, mas o novo diretor, não sei por qual a razão ele achava que não era importante ter: “para quê ter coro aqui em Brasília se tem o coral da Rádio do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro? Já tem um coro, não precisa de outro coro.” Então, do dia para noite, acabam com o Madrigal da Rádio Educadora de Brasília. Aí, o Levino juntou com o pessoal e eles então criaram o Madrigal de Brasília, como uma entidade à parte. Só que esse Madrigal de Brasília, basicamente, faz o trabalho TODO para criação da escola de música que o Levino começou a criar aqui. (CARVALHO, 2017, p. 5)

Em 1964, quando Reginaldo de Carvalho transfere-se de Brasília e deixa o cargo de professor, Levino de Alcântara prossegue o desenvolvimento de seu trabalho e passa a atuar no Plano Piloto. A convergência do trabalho destes dois professores, resultaria na formação do Madrigal de Brasília, que foi criado com pessoas provenientes de vários lugares do Distrito Federal:

Muitos querem dizer que o Madrigal de Brasília foi o Reginaldo que fez. Não é verdade. O Reginaldo tinha um coral que acabou. Muitos do coral foram para o Madrigal, acabaram indo para o Madrigal, mas não foi o coral do Reginaldo que foi o Madrigal, entendeu? O Madrigal trouxe gente lá do CEMAB, gente de outros lugares e ele (Levino) foi juntando o pessoal que tinha interesse. (CARVALHO, 2017, p. 5)

Logo, a formação do Madrigal de Brasília reuniu pessoas do antigo Madrigal da Rádio Educadora de Brasília, do antigo coral Brasília regido por Reginaldo de Carvalho, integrantes das atividades corais desenvolvidas em Taguatinga e interessados na prática coral. Este grupo se apresentava nas escolas da rede pública do Distrito Federal e em instâncias do governo, o que possibilitou a oficialização da Escola de Música de Brasília em 1964 pela resolução nº 33/71 – CD Conselho Diretor da Fundação Educacional do Distrito Federal. (PPP- CEP/EMB, 2014-2016, p. 8). De acordo com Emílio de César, o Madrigal de Brasília teve importância fundamental para a criação não apenas da Escola de Música de Brasília, mas também da orquestra sinfônica da cidade:

Agora, quem conhece a história da Escola de Música, sabe que quem segurou, quem conseguia as verbas, etc, era o Madrigal de Brasília, porque era, o Levino saía com o Madrigal pra cantar nos ministérios, saía com o Madrigal pra cantar em tudo quanto é órgão do Governo do Distrito Federal, enfim. As atividades que tinham que precisava de coisa musical, o Levino ia sempre, o corpo de frente era o Madrigal de Brasília. [...]porque foi exatamente quem abriu o flanco pra que você tivesse a orquestra, pra que você tivesse a Escola de Música de Brasília com tudo o que ela conseguiu, etc. (CARVALHO, 2017, p. 9)

A Escola de Música de Brasília passou a desenvolver suas atividades pedagógicas em ambientes cedidos, vindo a possuir a sua sede própria apenas em 1974, onde se situa até o presente momento. As aulas de instrumento aconteciam nos espaços que eram possíveis, mesmo sem possuir a infraestrutura adequada:

Ele (Levino) começa um movimento de escola, que começou ali no Nossa Senhora de Fátima, atrás daquele colégio Dom Bosco. Pois é, lá atrás, ele começou esse trabalho ali. Então, não tinha muito espaço não. Muitos professores davam aula debaixo da árvore, lá fora, não tinha sala suficiente. E não sei exatamente como é que ele conseguiu, mas ele consegue alguns professores pra fazer esse trabalho junto com ele. Aí eles começam esse trabalho. Depois, ele sai daqui porque eu acho que a Secretaria tava alugando, não sei, não sei bem qual foi a razão, ele sai dali e vai pro Centro

Espírita que tem lá na L2 Sul. A mesma coisa, eles alugam o espaço pra ficarem fazendo a escola. Ela se desenvolve. Então, também era um lugar que não tinha muito espaço, então as aulas acontecem ao ar livre mesmo, era debaixo da árvore, é no que seria o estacionamento, enfim. Vai por aí a fora, é na rua, não era bem na rua, né, mas assim, fora das quatro paredes. É assim que começa a Escola de Música. Depois ele vem, ele sai desse Centro Espírita e vem pra o espaço que tem na Igreja Presbiteriana de Brasília, Presbiteriana Nacional. Aí, tinha o templo e tinha o espaço na frente, onde tinha também um negócio de um jardim de infância. Ele fica com esse espaço na frente do templo e ali ele desenvolve um trabalho maior com a escola de música, até que a secretaria se interessa mais e ele consegue então o espaço onde está a escola de música hoje. Aí eles mudam pra L2 Sul. Mas isso até chegar lá, é essa agonia, né, de vai pra um canto, vai pro outro, etc. (CARVALHO, 2017, p. 6)

Entre os anos de 1972 e 1973, por meio da difusão de suas atividades, a Escola de Música de Brasília conquista o terreno para a construção de sua sede definitiva, localizada no endereço SGA/Sul Quadra 602, Projeção “D” Parte “A”, Brasília – DF. (PPP-CEP/BEM, 2014-1016, p. 8). Á época da construção da escola, Marisa Botelho, uma das professoras que trabalhou com Levino, relata que mesmo acreditando no ideal de se construir uma escola de música, o pensamento comum entre os colegas era de que se tratava apenas de um sonho do professor:

“Ele estava sonhando, pois quem vai dar escola de música aqui em Brasília? Ele dizia ‘eu estou construindo a escola, vocês vão arrumando as coisas e vão se preparando’. Um dia ele chegou e falou ‘a semana que vem nós vamos mudar’. E não é que ele criou a escola!” (ABREU, 2015, p. 89)

A concepção da formação da Escola de Música de Brasília como centro de ensino foi planejada por Levino que além de pesquisas, apresentava o trabalho musical para as autoridades brasilienses em busca de apoio para a jovem escola, como relatou em suas palavras:

“Eu passei dez anos criando um movimento musical. Eu sonhava com uma escola. Pesquisei o Brasil todo. A Europa também. Eu queria saber como era a relação do homem com a música para depois montar a escola. [...]. Eu nunca pensei em ganhar dinheiro, meu negócio era fazer. Eu sonhava em fazer uma escola e para isso acontecer eu precisava mostrar trabalho. [...]. Sempre tocando e cantando, até que o governador vendo aquilo aprovou a construção do teatro da escola. Da ferradura nasceu um concreto, uma concha acústica, um teatro.” (ABREU 2015, p. 89).

Levino de Alcântara, em 21 anos como gestor da Escola de Música de Brasília, proporcionou mudanças significativas nos paradigmas do ensino de música na cidade. Eram ofertados cursos de instrumento e voz, com foco na música erudita, reconhecidos segundo a antiga LDB, lei nº 5.692/71 e a organização pedagógica se dava de acordo com as faixas etárias de alunos a partir de sete anos de idade. Os cursos de instrumento eram oferecidos prioritariamente dentre aqueles típicos de orquestra, tais como violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta transversal, oboé, clarinete, trompa, fagote, trompete, trombone, tuba, harpa

e demais instrumentos de percussão. Para se estudar piano ou violão era necessário primeiro cursar algum instrumento de orquestra. O foco principal da educação era a criação de orquestras e difundir a música erudita, menos acessível ao público em geral. Outros instrumentos, porém, integravam as bandas da escola como o saxofone e o bombardino. Havia atividades complementares de flauta doce e de instrumental Orff, como parte da metodologia de iniciação musical para as faixas etárias infantis e infanto-juvenis. Podemos citar ainda o cravo, na linha da música antiga, e na instrumentoteca da escola existiam outros instrumentos como a viola da gamba e o alaúde, à espera de futuros professores e alunos. Todo aluno deveria participar de um dos grandes grupos fixos da escola, que se dividiam em orquestras, bandas e corais, para vivenciar na prática a música.⁹

Nessa época foram realizadas: parcerias pedagógicas com professores da UnB; criação do CIVEBRA – Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília e a fundação da OTN – Orquestra do Teatro Nacional, hoje OSTNCS – Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, formada a partir da antiga Orquestra da EMB; corpo docente da EMB formado por diversos professores estrangeiros, dentre os quais Ludmila Vinecka, Cecília Guida, Nicolas Claude Marcel Merat, Paul Schöer, Juan Sarudianski, Shigeru Tachiki, Christopher Bochmann e Eduardo Bértola. (PPP, 2014-2016, p. 8).

O trabalho desenvolvido na EMB proporcionava vivência musical intensa, por meio de orquestras, bandas e corais que eram separados de acordo com o nível de aprendizagem dos alunos:

O desenvolvimento na Escola era incrível! Nós tínhamos na Escola de Música três orquestras! Três! Tinha a orquestra A, B e a C. A orquestra A era a mais avançada, tinha a B e tinha a C que era bem iniciante. Tinham três bandas. TRÊS BANDAS. A Banda A ganhou prêmios no Rio de Janeiro! Era com o Reynaldo. Foi com ele que ganhou. Quer dizer, além da orquestra você tinha a banda, além da orquestra e da banda você tinha o coro. Foi um trabalho fantástico! Nos anos, principalmente nos anos 70. Setenta e tantos até 85, se fez muita atividade na escola realmente. Depois disso, caiu muito infelizmente. (CARVALHO, 2017, p. 11)

Pelas transformações políticas ocorridas no país em 1985, momento em que o regime militar de governo foi deixado buscando-se o regime democrático, muda-se também a gestão da EMB:

[...] quando chega em 85, quando muda pra o período do Sarney, sai do militar, aí o Levino é tirado de diretor da Escola porque eles disseram que ele representava os militares. Então eles tiraram o Levino e colocaram ele [...] ele ficava sentado na escola, no corredor da escola, sentado, sem dar aula, sem nada. Foi uma coisa muito

⁹ Histórico do CEP/Escola de Música de Brasília.

vexamosa, eu acho. Quer dizer, o camarada que criou tudo, etc, de repente parece que ele era militar. (CARVALHO, 2017, p. 12)

No ano de 1985, assume a gestão da EMB o professor Carlos Galvão, que atua como diretor até 1987, ampliando a oferta de cursos com a implantação dos Núcleos de Música Popular, Percussão, Informática Aplicada, Música de Câmara, Música Contemporânea, Regência e Musicografia Braille.

Após a longa gestão de Levino de Alcântara, nove professores ocuparam o cargo de direção da EMB: Carlos Alberto Farias Galvão (1ª gestão: 1985-1987; 2ª gestão: 1998-2010); Delza Lopes da Silva (1987-fev.1989); Vitor José de Castro (fev.1989-abr.1995); Lincoln Andrade (abr.95/abr.96); Luiz Alberto Tibana (1996-1997); Jonas Correia da Silva (dez.2010-fev.2011); Ataíde de Mattos (fev.2011-dez.2013); Ayrton Macedo Pisco (2014-2016)¹⁰ e a atual diretora Edilene Abreu (2017-2019).

Nomeada atualmente como Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP/EMB, este nome foi designado a partir do ano de 2000, em que os cursos propostos pela escola foram atualizados e reestruturados num processo em que a Escola de Música de Brasília foi incluída no Programa de Expansão da Educação Profissional - PROEP/SEMTEC/MEC, como ressalta SILVA 2012 em seu trabalho *O Programa de Expansão da Educação Profissional na Escola de Música de Brasília*:

“No período de 1998 a 2009, o Maestro Carlos Galvão assumiu, novamente, o cargo de diretor da EMB.” Nesse período, destaca-se a inclusão da EMB no Programa de Expansão da Educação Profissional - PROEP/SEMTEC/MEC (SILVA, 2012, p. 50). Nesse contexto, os programas dos cursos da escola foram atualizados em 2000, convertendo-se “no primeiro Centro de Educação Profissional (de sua natureza) a funcionar no País, em concordância com o disposto na Lei 9.394/96 e o Decreto 2.208/97 que regulamentou a Educação Profissional, de níveis Básico, Técnico e Tecnológico, no Brasil.” (EMB, 2005, p. 4 apud SILVA, 2012, p. 51).

Cada um dos professores que atuaram como diretores do CEP/Escola de Música de Brasília, desenvolveram de acordo com suas concepções de gestão, atividades de crescimento musical, pedagógico e institucional. O Madrigal de Brasília se configurou como único grupo que permaneceu com suas atividades desde a fundação do CEP/EMB até o presente momento, e apesar da rotatividade de seus membros, segue como grupo de professores ligados à Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF). Os professores do Madrigal de Brasília são vinculados ao CEP/EMB, local em que são realizados os ensaios em jornada de 20h

¹⁰ CEP/EMB - Projeto Político Pedagógico do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília, 2014-2016.

semanais, se apresentando em contextos educacionais na SEEDF, em festivais, concertos e concursos no Brasil e exterior.

1.4 Cláudio Santoro

Cláudio Franco de Sá Santoro (1919-1989), compositor brasileiro, nascido em Manaus, Amazonas, teve sólida carreira como maestro e compositor, com obra variada e extensa premiada no Brasil e no exterior. Dotado de um acervo de mais de 600 obras, teve importância nas mudanças composicionais em música erudita com obras de diversificadas tendências estéticas do século XX (FONSECA, 2016, p. 17). Seu trabalho fortaleceu a identidade composicional brasileira com divulgação de seu trabalho em países como França, Alemanha, Estados Unidos e em países socialistas europeus, em que também atuou como maestro.

Santoro demonstrou nas seis fases em que se divide sua obra o seu posicionamento ideológico e estético vigente em cada um desses períodos: Serialismo Dodecafônico (1939-1946), Transição (1946-1948), Nacionalismo (1949-1960), Retorno ao Serialismo (1961-1966), Avant-Garde (1966-1977) e Período de Maturidade (1978-1989)¹¹.

Iniciou seus estudos musicais ao violino com 11 anos de idade transferindo-se definitivamente para aperfeiçoar seus estudos no Rio de Janeiro aos 16 anos. No ano seguinte apresenta-se como solista do Concerto para Violino op. 64 de Mendelsohn com a Orquestra da Pro-Arte do Rio de Janeiro, sob a regência de Alberto Lasoli quando passou a ser evidenciado no meio musical do Rio de Janeiro¹².

Em 1937, gradua-se no Conservatório de Música do Distrito Federal, no Rio de Janeiro. Nadile de Barros, professora de harmonia do conservatório o estimula a compor, dado o seu destacado desempenho no curso de harmonia. Em 1938, assume o cargo de professor assistente de violino neste Conservatório e posteriormente, vem a lecionar também harmonia e contraponto. Segue seu desenvolvimento como violinista e estudante de composição, com composições elogiadas por Francisco Braga¹³.

¹¹ Os períodos em que se dividem a obra de Cláudio Santoro estão detalhadamente analisados no trabalho de Mendes (2009): O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final

¹² A obra de Cláudio Santoro. Em: http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/vitae_cronologico.html

¹³ Francisco Braga (1868-1945) foi uma personalidade musical marcante em seu tempo: compositor, regente, professor, ocupou diversas e importantes funções no cenário musical brasileiro, que assistiu a transformações fundamentais a partir do início do século XX. (CHUEKE 2011, p. 240).

Em 1940, Santoro encontra-se com Hans-Joachim Koellreutter¹⁴ e lhe mostra algumas de suas obras. Apesar da falta de disponibilidade à época no Brasil de qualquer material didático referente aos elementos da técnica dodecafônica de composição, Santoro já manifestava elementos atonais em suas composições o que surpreende Koellreutter, tendo em vista o desconhecimento por parte de Santoro do repertório de Hindemith, Schoenberg, Webern ou Alban Berg (FONSECA, 2016, p. 36-37). Este encontro foi crucial para que Santoro aprimorasse os conceitos estéticos que vinha utilizando, como afirma Mendes:

Faz-se necessário reconhecer, por outro lado, a importância fundamental da convivência com Koellreutter no início da década de quarenta, uma vez que por seu intermédio, Santoro pôde lançar mão do rigor lógico do sistema dodecafônico para organizar e justificar a linguagem marcadamente cromática que vinha praticando de forma instintiva até então. (MENDES, 2009, p. 24)

Quando chegou ao Brasil em 1937, Koellreutter buscou dar prosseguimento às concepções estéticas inovadoras vivenciadas por ele na Europa. Criou em 1939, no Rio de Janeiro, o grupo Música Viva¹⁵, cujo principal objetivo era a renovação do cenário musical brasileiro. Este movimento proporcionou o acesso aos novos fundamentos composicionais a jovens como Santoro e Guerra-Peixe, provocando repercussões na música brasileira com o desenvolvimento das técnicas dodecafônicas (MENDES, 2007a). Santoro participou ativamente do grupo Música Viva, organizando programas da Rádio Ministério da Educação e festivais de música contemporânea.

No período de 1940-1941, Santoro se aproxima de Koellreutter desenvolvendo estreita relação de amizade, além de terem sido colegas de trabalho na Orquestra Sinfônica Brasileira. Do ponto de vista pedagógico, Santoro pode assimilar a partir de Koellreutter importantes conceitos em contraponto e estética e podemos entender essa relação nas palavras de Santoro documentadas no trabalho de Fonseca:

Mostrei então a ele alguns trabalhos, inclusive a minha tentativa de Sonata para Piano e Violino e outra tentativa de um Quarteto Ele ficou muito admirado de eu fazer coisas atonais. Comecei a trabalhar com ele, principalmente contraponto, o problema de estética na música contemporânea. Foi uma relação não só de professor para aluno, mas também de amizade profunda. Um ano depois, a Orquestra Sinfônica Brasileira

¹⁴ Músico alemão naturalizado brasileiro, H. J. Koellreutter (1915-2005) transferiu-se para o Brasil em 1937 e traria consigo o desejo de dar continuidade, de forma adequada à nova realidade, às experiências de renovação estéticas por ele presenciadas na Europa. (MENDES, 2007a).

¹⁵ “A expressão Música Viva teria como origem um periódico homônimo idealizado pelo renomado regente alemão Hermann Scherchen, professor e mentor de Koellreutter. Mais do que uma simples revista, Música Viva correspondeu, na Europa, desde a década de trinta, a um movimento que objetivava a divulgação das obras de compositores do século XX, entre eles, Hindemith, Prokofiev, Henze, Berg, Schoenberg, Webern etc.” (KATER 2001, p. 45 apud MENDES 2007a, p. 2).

foi fundada e ele veio tocar flauta. Eu também tocava na Orquestra. Nesse ínterim ele foi para São Paulo - em 42. Trabalhamos juntos 1,5 ano e quando ele foi para São Paulo eu ainda mandava alguns trabalhos para ele os quais ele me devolvia com sugestões, correções, críticas. (SANTORO, 1989, p. 36, f. 4/6 apud FONSECA, 2016, p. 37)

A utilização da técnica dodecafônica é perceptível em muitas de suas obras¹⁶, como por exemplo na Sonatina p/ Oboé e Piano (1943), obra escrita no início de seu período dodecafônico. Esta peça apresenta desafios de interpretação tanto para o oboé quanto para o piano, apresentando ora formas estilísticas tradicionais de escrita, ora uma tendência oposta ao uso destas formas. Manifesta contraste acentuado de dinâmicas, predominância de intervalos amplos e demais características estilísticas como ressalta Mendes:

Se por um lado, o autor prefere não se valer da formulação e desenvolvimento de um tema principal, já que a configuração rítmica dos quatro primeiros compassos (primeira unidade fraseológica) não chega a ser reiterada como tal, por outro lado, a recorrência das unidades rítmicas mais simples, a métrica binária constante, a textura polifônica baseada em voz principal e vozes secundárias, a ideia de ascensão ao ponto culminante seguida de relaxamento (comp. 1-10), além de outras tantas características corroboram o estabelecimento das formas tradicionais como referência principal. Por outro lado, no que se refere à peça para piano, tem-se um evidente exemplo de migração para a tendência oposta, em que as características estilísticas herdadas da tradição já não predominam como no trecho anterior. No que tange ao ritmo e a métrica, percebe-se o emprego de configurações rítmicas que, por sua complexidade e assimetria, terminam por praticamente anular a própria ideia de métrica, o que teria obrigado o compositor a lançar mão de fórmulas de compasso (3 ½), tão inusitadas, quanto variadas. Em se considerando a organização fraseológica, além do obscurecimento das tradicionais noções de polifonia e homofonia, com a conseqüente fusão de harmonia e melodia em uma única dimensão, observa-se a presença das seguintes características estilísticas: ampliação exagerada da tessitura (6 oitavas no primeiro compasso); contraste dinâmico mais acentuado (pp/ff); predominância de intervalos amplos; unidades fraseológicas assimétricas, de curta duração e delimitadas por pausas ou emprego de fermatas; exploração de timbres, etc. (MENDES, 2009, p. 34-36)

Escrevendo para formações instrumentais variadas recebe premiações no Brasil e no exterior. Pelo conjunto de sua obra, em 1946, recebeu bolsa da Fundação Guggenheim dos Estados Unidos, e após se mobilizar para a mudança, não pôde desfrutá-la por motivo da negação do visto do governo americano, tendo em vista denúncia ao Consulado Americano de sua ligação ao partido comunista brasileiro. A negação do visto americano o impulsionou a buscar outras oportunidades, como pleitear bolsa do governo Francês, que o fez sair do Brasil pela primeira vez no ano seguinte (FONSECA, 2016, p. 39).

¹⁶ A listagem completa das obras de Santoro encontra-se disponível por ordem cronológica e alfabética no site: http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/cronologico_1939-59.html.

Em Paris, Santoro teve aulas com grandes nomes da música erudita, como Nádya Boulanger e Eugene Bigot. Santoro relata que as aulas com Boulanger eram muito significativas, dada a importância com que Boulanger enfatizava a interdisciplinaridade da música com as outras artes:

Esse curso em Paris foi muito importante para mim, principalmente por ter aprendido muito com a Nádya, as aulas dela eram formidáveis porque não se falava só de música, mas de toda arte comparativa à música. Falava-se de pintura, escultura, literatura, teatro. Não somente aprendi muito de música, de forma, como também aprendi muita coisa que desconhecia. Passamos a frequentar os museus de Paris, a frequentar um curso de cinema dado por um dos maiores professores de cinema da época na França. (SANTORO, 1989, p. 10, F1/2, apud FONSECA 2016, p. 40)

Em maio de 1948, Santoro participa do “II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais”, realizado na cidade de Praga, que está diretamente relacionado ao seu ingresso no movimento musical nacionalista brasileiro (MENDES, 2007, p. 129). O Congresso de Praga trouxe significativas mudanças estéticas composicionais para a obra de Santoro, que naquele momento, se dispôs a abandonar a técnica dodecafônica de composição e atender aos parâmetros fundamentados nos valores estéticos do Realismo Socialista. Tais valores propunham que as artes deveriam abordar seus temas sempre de forma otimista e de acordo com o que ficou estabelecido no Congresso recomendavam que “a postura estética de um compositor engajado na causa comunista estava diretamente condicionada à compreensão da arte pelo povo”, em que os temas musicais deveriam apresentar características de tradicionalismo estilístico, meliosidade e inspiração folclórica (MENDES, 2007b). Neste mesmo ano, em declaração por correspondência, Santoro afirmou sua mudança estética composicional:

Na Europa, no Congresso de Praga, minha conferência é uma condenação ao dodecafonismo, mas com alguma esperança em sua técnica o que hoje chego a conclusões de inteiro abandono da mesma. Assim como fui o primeiro brasileiro a adotar esta técnica, quero ser também o primeiro a abandonar. O grande movimento na Europa atual é o novo Humanismo na arte. Quero ser conseqüente com minhas ideias de fazer uma arte que contenha os anseios de nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido. (SANTORO, 1948. ACS:3 apud MENDES, 2007b, p. 130)

Quando Santoro retorna ao Brasil do Congresso de Praga trazendo consigo perspectivas estéticas inovadoras em sua música, encontra sérios impedimentos para encontrar trabalho devido a sua posição político-ideológica comunista. Pelas dificuldades financeiras foi trabalhar na fazenda de seu primeiro sogro, visando reunir recursos para voltar à Europa. Nessa época, participou de concurso de composição no Rio de Janeiro, em que foi vencedor do primeiro

prêmio, em que teria a composição interpretada pela Filarmônica de Boston. No Rio de Janeiro, recebeu proposta de trabalhar na Rádio Tupi, onde teve oportunidade de crescimento como diretor de orquestra, instrumentador e compositor da rádio (FONSECA, 2016, p. 42). Permaneceu no Rio de Janeiro até o momento em que o fato de se denominar comunista entrou em choque com os interesses de seus empregadores.

Na década de 50, a convite de amigos cineastas, Santoro trabalhou em São Paulo com trilhas sonoras pela empresa Multifilmes, em que alguns dos filmes que tiveram composições suas foram premiados. Posteriormente, recebeu convite para turnê na Europa, em que sua obra foi interpretada por orquestras nos principais países socialistas. Participou do II Congresso de Compositores da União Soviética em que muitas de suas obras foram editadas e estreadas. Neste período já estava separado da primeira esposa e morou em diversas cidades, como Moscou, Viena, Sófia, Paris, Londres e Zurique.

No período que viveu em Londres em 1959, o casal Jeannette e Heitor Alimonda, lhe deu pleno apoio o que favoreceu que Santoro trabalhasse com trilhas sonoras e recebesse convites para compor musicais. Neste período, foi composta sua 7ª Sinfonia, chamada Sinfonia Brasília:

Fiquei hospedado na casa deles, trabalhando muito. Eu ia todos os dias para a cidade, alugava uma sala com piano para poder compor. Esse período foi fértil e bom para mim, porque escrevi uma das melhores obras, - embora não tenha mais essa mesma linguagem da minha 7ª Sinfonia para grande orquestra chamada Brasília - que aliás é dedicada ao casal Alimonda. Escrevi também outras pequenas obras. (SANTORO, 1989, p. 16, f. 1/2, apud FONSECA, 2016, p. 48).

Em 1960, Sua 7ª Sinfonia, chamada Sinfonia Brasília, recebe o 1º lugar no Concurso Nacional instituído pelo Ministério da Educação e Cultura para comemorar a Fundação de Brasília. Vasco Mariz afirma em sua biografia do compositor, que a Sinfonia Brasília foi composta especialmente para o concurso instituído pelo MEC para comemorar a inauguração da nova capital, em que o primeiro prêmio foi dividido entre os compositores Guerra Peixe, Guerra Vicente e Cláudio Santoro (MENDES, 1999, p. 87). Segundo Mendes (1999, p. 89), a Sétima Sinfonia, considerada obra que encerra o ciclo das sinfonias nacionalistas de Santoro, incorporaria algumas das principais características das outras quatro sinfonias, o que faz com que ela possa ser considerada o estágio definitivo da busca do compositor por uma expressão musical genuinamente brasileira. Nesta obra, composta para a comemoração da inauguração de Brasília, há possíveis evidências de elementos musicais que remeteriam às imagens e sons de construção da cidade, como explana Mendes:

Considerando que a obra foi composta com a intenção de celebrar o momento histórico da construção e inauguração da nova capital federal, poder-se-ia especular sobre a presença no corpo musical da Sinfonia Brasília, de uma representação da imagem de enorme movimentação de maquinaria, e trabalhadores empenhados na construção da cidade. Outros pontos passíveis de serem considerados seriam ainda: a ideia do “infinito descampado” e a aridez do planalto central; elementos típicos da música rural – já que a grande maioria dos trabalhadores provinham do interior do país – a solidão e a saudade das horas de descanso; e finalmente, o sentimento de orgulho e triunfo pela consecução de um projeto de tamanha envergadura. Estas seriam as principais imagens que poderiam ocorrer na mente de um compositor, quando se encontrasse ao final da década de cinquenta, diante da tarefa de compor uma obra sinfônica que estivesse obrigatoriamente relacionada ao tema “Brasília”. (MENDES, 1999, p. 101)

Tendo em vista voltar da Europa para o Brasil, Santoro recebeu apoio de Ênio Silveira para que pudesse se manter financeiramente até o regresso. Darcy Ribeiro convidou Santoro posteriormente para criar o curso de música da Universidade de Brasília, encontro intermediado por Ênio Silveira. Deste convite, Santoro voltaria ao Brasil em 1962. (FONSECA, 2016).

Entre 1960 e 1989, vários acontecimentos de cunho educacional, trabalhista e político transformaram a vida de Santoro, dentre eles a vinda para Brasília, o retorno à Europa e a volta definitiva para Brasília até a sua morte.

Na década de 1980, Santoro se estabelece em Brasília e continua a difusão de sua obra em diversos países como França, Alemanha e Bulgária. Atuando no departamento de música da UnB como professor de composição e regência, no período de 1982 a 1984 Santoro se afasta da Orquestra, voltando a regê-la em 1985. Suas atividades se encerram na Universidade de Brasília e na Orquestra do Teatro Nacional de Brasília em 1989 por ocasião de sua repentina morte.

Dentre estes acontecimentos, discorreremos a seguir a participação de Santoro na fundação do curso de música na Universidade de Brasília e na fundação da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília.

1.5 O Departamento de Música da UnB.

Em 1962, Darcy Ribeiro, então reitor da Universidade de Brasília (UnB), convidou Cláudio Santoro para coordenar “os assuntos musicais” da recém-criada instituição, função que ocupou até 1965 (MENDES, 2009). Santoro estruturou o Departamento de Música, por meio das atividades de “formalização curricular, direção de conjuntos orquestrais e de câmara, administração de disciplinas individuais e coletivas”, além da oferta de cursos de extensão, dentre outras (MENDES, 2009).

A vinda de Santoro para Brasília neste primeiro momento, trouxe ao compositor o seu primeiro trabalho permanente, de acordo com suas palavras. A partir de então, Santoro desenvolveria uma relação com esta cidade, criando instituições importantes para o desenvolvimento da música erudita, sendo o Departamento de Música da UnB a primeira delas.

Já era o ano de 62, a Universidade já estava começando a funcionar no prédio do Ministério da Educação, e me contratou imediatamente para organizar toda a parte de música da Universidade. Pela primeira vez, depois de tantos anos, tive um trabalho permanente. Eu era sempre rechaçado devido ao problema político, era sempre acusado de agitador, etc. Comecei a trabalhar, a organizar o programa do Departamento de Música, que me tomou tempo. Li muito as minhas anotações que fiz durante as minhas visitas, principalmente pelos países socialistas, a organização da música, a organização das Escolas Superiores de Música, das Escolas Médias de Música, foi assim que organizei o Departamento de Música. (SANTORO, 1989, p. 20, F1/2, apud FONSECA, 2016, p. 51)

De acordo com o maestro Emílio de César, Brasília apresentava pequenos movimentos musicais nos primeiros anos da década de 60, e o trabalho de Santoro foi importante com a criação do Departamento de Música da UnB:

Quando a gente chegou em Brasília não tinha, praticamente absolutamente nada. Havia alguns movimentos de música muito pequenos. Um deles era com o Reginaldo de Carvalho, que tinha um coral que cantava em vários lugares, mas era uma coisa bem incipiente, tanto que não demorou muito tempo. De 61, quando nós chegamos, praticamente era o trabalho que a gente conhecia, que a gente tinha ouvido falar. Tinha também o Santoro. Porque o Santoro foi o mentor, foi quem fez o Departamento de Música da Universidade de Brasília. [...] um grande compositor, regente e de renome internacional também. [...] Então, o Departamento de Música da UnB é criação realmente do maestro Cláudio Santoro. (CARVALHO, 2017, p. 1)

Santoro convidou professores e criou grupos instrumentais de vertentes variadas envolvendo alunos e mestres no fazer musical. Em suas palavras, o departamento de música era um ambiente de entusiasmo e criatividade, em que aproximadamente 400 alunos entre os cursos de iniciação musical e composição eram atendidos:

Em 62, Brasília era realmente um deserto, não havia nada. Fui o primeiro, quer queiram ou não, a construir um Departamento de Música, uma Orquestra de Câmara permanente que organizei em 64 e que começou a funcionar regularmente com professores muito bons, escolhidos por mim, não só pelo seu valor como músico, mas também pelo caráter. Todos os professores eram obrigados não só a dar aulas, mas também a tocar. O Brandão (4), por exemplo, tocava flauta doce e organizou o Grupo de Música Renascentista e Medieval. Tínhamos um Quarteto de Cordas, tínhamos uma Orquestra de Câmara que semanal ou quinzenalmente dava um concerto, entremeados com os Concertos famosos de sábados às 11:00. Toda a Universidade vinha assistir, era realmente um fenômeno muito interessante. Tínhamos quase 400 alunos porque mantínhamos Cursos desde Iniciação Musical até os Cursos de Composição e Pós-graduação. Tínhamos dois alunos (de Pós-Graduação) que hoje são professores: o Joaquim Jaime em Goiânia, e o outro está em São Paulo. Eu chegava às 07:00 da manhã e saía mais de 19:00/20:00 da Universidade, porque ela mantinha

tempo integral não só para alunos, como também para professores. Havia um entusiasmo, uma criatividade fantástica. Fizemos no Departamento o primeiro Grupo de Improvisação de alunos de composição e compositores como Rogério Duprat, Cozzela e alguns jovens que estavam se destacando, como Guilherme Vaz, que hoje é famoso compositor de documentários (cinema). (SANTORO, 1989, p. 22, f.3/4, apud FONSECA 2016, p. 51-52)

Em 1964, o Brasil passou por relevante mudança política, em que os militares assumiriam o poder administrativo do Estado, período conhecido por Ditadura Militar, Revolução de 64 ou Golpe de 64, que se estendeu de 1964 a 1985. De acordo com Motta (2014), “considerando os dois grandes expurgos, em 1964 e 1969, entre aposentadorias e exonerações, pode-se estimar que de 250 a 300 docentes foram afastados das universidades”.

Esse momento histórico foi marcado por perseguições a quaisquer pessoas que se fizessem contrárias às ideologias do governo militar, em que aconteceram prisões arbitrárias, desaparecimentos, torturas, exílios e mortes. O ambiente universitário também foi marcado por violência, “sobretudo nos momentos das invasões policiais, que tiveram lugar em 1968 e, com menor intensidade, em 1977, para não falar dos membros da comunidade universitária presos, torturados e mortos” (MOTTA, 2014, p. 84-85).

A Universidade de Brasília também sofreu perseguições, pois muitos professores que eram contrários ao regime militar foram demitidos ou pediram demissão. Em 1965, por motivo da demissão de 15 professores, 225 docentes colocaram seus cargos à disposição em apoio a estes colegas, entre eles Cláudio Santoro. Essa renúncia coletiva englobou professores de diversas áreas de atuação (DIAS, 2013, p. 90) em que o coletivo demissionário se mostrava insatisfeito com o autoritarismo que atingiu a UnB. De acordo com Dias, os militares impediram “a execução de um sonho ainda não posto em execução”, que feriu a missão original da Universidade de Brasília:

Nosso fiel da balança deve ser a missão original da Universidade de Brasília (UnB), como designada por seus idealizadores, sob a liderança de Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira e Frei Matheus Rocha: uma universidade necessária, destinada a pensar o Brasil e a América Latina em suas questões sociais, visando à emancipação da população e à promoção da igualdade e justiça social – valores que se mantêm absolutamente atuais, independente das transformações vividas pelo ensino superior no mundo ao longo dos últimos anos, e que vimos serem sufocados durante a ocupação militar da Universidade. (DIAS, 2013, p. 7)

Nesse período, Santoro visava a criação de uma escola de música baseada nos moldes europeus e foi convidado a fazer parte de uma banca examinadora para seleção de professores para a formação de uma escola de música e dança do governo de Brasília, que posteriormente veio a ser o atual Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (FONSECA

2016, p. 52). Santoro não participou da conclusão deste projeto e em 1965, se afasta de Brasília por conta da crise na Universidade.

No contexto deste primeiro período do Departamento de Música da UnB, que se estende de 1962 a 1965, não há registros da atuação de professor de oboé, ocorrendo a primeira contratação no ano de 1966. Neste ano, o vice-reitor da UnB convidou para integrar o corpo docente do (MUS/UnB) o oboísta Sebastião Theodoro Gomes, que atuou como docente de junho de 1967 a agosto de 1968.

De acordo com Bueno (2017), em 1969, Emilio Terraza foi convidado a “fazer parte do corpo docente do Departamento de Música da UnB” e “incluir na reforma curricular” os princípios já aplicados por ele e Reginaldo Carvalho no Instituto Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Após distinto trabalho, ao final do ano de 1971, Terraza “pede dispensa de suas funções” no MUS/UnB para atuar na implantação do setor de artes e música na Universidade Federal do Piauí. Regressaria à UnB em 1975, onde permaneceu até 1993, desenvolvendo profícuo trabalho em composição de variados estilos, das quais se destaca a “Metáfora: M. 33”, para oboé solo.

Em 1971, o governo militar indicou para os cargos de reitor e vice-reitor desta universidade Amadeu Cury e José Carlos Azevedo. Cury convidou o destacado músico cearense Orlando Vieira Leite para estruturar o Departamento de música da UnB (BUENO, 2017, p. 138). Orlando Leite aceitou o convite e assim que assumiu, convidou músicos de excelência para compor o quadro de professores. Deu especial atenção para a formação do quarteto de cordas (composto pelos violinistas Moisés Mandel e Valeska Hadelich, o violista Johann Georg Scheuermann e o violoncelista Antônio Guerra Vicente) e à formação do quinteto de sopros da UnB, integrado pela flautista Odete Ernest Dias, o oboísta Václav Vinecký, o clarinetista Fernando Cerqueira, o trompista Bohumil Med e o fagotista Jean Pierre Berlioz, que dariam suporte à formação de uma orquestra (BUENO, 2017). Posteriormente, os músicos Luiz Gonzaga Carneiro e Hary Schweizer integrariam o quinteto de sopros da UnB como clarinetista e fagotista, bem como os cargos de professores de clarineta e fagote, respectivamente. A excelência do ensino no período de atuação de Orlando Leite é ressaltada na citação abaixo:

A despeito de ter sido indicado pelos militares, Orlando Leite detinha o conhecimento, deu aulas de matérias teóricas, teve a visão de chamar as pessoas certas, formando um corpo docente admirável, nacional e internacionalmente. Ele também promoveu a formação de grupos artísticos de grande valor no Departamento, o Quarteto de Cordas e o Quinteto de Sopros da Universidade de Brasília. (JUNKER apud BUENO, 2017, p. 139)

Orlando Leite ocupou por períodos distintos o cargo de chefia do MUS/UnB, até a sua aposentadoria, em 1999 (BUENO, 2017, p. 139). Promoveu melhorias acadêmicas, como a implantação do vestibular específico em música, o fortalecimento da prática de música de câmara por meio do quarteto de cordas e quinteto de sopros da UnB, dentre outras.

Após a saída de Leite, vários professores ocuparam o cargo de chefia do MUS/UnB, dando seguimento à estrutura já organizada e aperfeiçoando-a de acordo com as demandas atuais. Renato Vasconcelos, professor de piano popular é o atual chefe do MUS/UnB, o que demonstra o crescimento e fortalecimento da área da música popular na cidade.

1.6 Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro

A Escola de Música de Brasília e o Departamento de Música da UnB foram instituídos no início dos anos 60 e a partir desse momento, almejava-se a criação de uma orquestra sinfônica profissional na cidade. Cláudio Santoro começou a organizar uma orquestra de câmara na Universidade de Brasília em 1964 (FONSECA, 2016, p. 51), e Levino de Alcântara promoveu concertos com professores, alunos e amigos músicos, mas ambas atividades ainda não configuravam a existência de uma orquestra profissional na cidade.

Levino de Alcântara desenvolvia atividade pedagógica no colégio Centro de Ensino Médio Ave Branca (CEMAB) em Taguatinga, cidade próxima à Brasília, por meio do ensino de canto coral e de instrumentos de cordas. Esaú de Carvalho, pai de Emílio de Cesar de Carvalho, em 1965, juntamente com Levino cria uma fundação para viabilizar a criação de uma orquestra na cidade: a Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília – FOSB. Levino transfere-se para o Plano Piloto e começa a atuar no Colégio Elefante Branco. Emílio de César nos relata a respeito da criação desta fundação:

A ideia de se criar a orquestra, de se ter uma orquestra sinfônica era muito latente, todo mundo tentando, mas não se conseguia nada. O próprio Levino começou a fazer isso, aí junto com o meu pai, ele criou a Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília, a FOSB. A FOSB foi criada, uma fundação, né, com o material que ele tinha, que ele doou para a fundação. Eram violinos, instrumentos, [...]. Então, eles criam a FOSB. Com a FOSB eles vão organizando muitos concertos. Ele sai do CEMAB e vem pro Elefante Branco. (CARVALHO, 2017, p. 6)

Entre 1964 e 1965, Esaú de Carvalho, presidente da FOSB e Levino de Alcântara, maestro e diretor artístico da recém-criada Orquestra Sinfônica de Brasília promoveram a realização de concertos na Sala Martins Penna, pois ainda não havia teatro na cidade. Por motivo da escassez de recursos, as atividades progrediam lentamente e essa orquestra, acaba se configurando como orquestra da escola de música de Brasília, que associada à FOSB, concedia

bolsas de estudo aos alunos e pagava cachês aos músicos convidados. Essa orquestra tinha em sua formação alunos e professores da escola de música de Brasília - EMB, alunos e professores da UnB e músicos das bandas militares que atuavam na cidade:

Ele (Levino) vai desenvolvendo o trabalho, [...] se conseguia um dinheiro, era dinheiro de deputados, de empresas, enfim, ia se conseguindo algum dinheiro então eles iam realizando concertos. Aí, o Levino começou a organizar uns concertos na sala Martins Penna, que então não tinha o Teatro, não tinha nada, só começou a ter o Martins Penna. Com a FOSB, o Levino então consegue verbas, vão conseguindo verbas e com essas verbas ele começa a criar algumas bolsas de estudo na Escola de Música de Brasília, aos poucos ele vai criando a orquestra mesmo da Escola, que ele já vinha criando antes, mas não estava tão desenvolvida. Me lembro que, volta e meia tinham algumas pessoas importantes, por exemplo, Guerra-Peixe esteve aqui tocando e falando, dando aulas, etc. E não só ele, outras pessoas assim também estiveram aqui em Brasília, também tendo essa oportunidade de desenvolver um trabalho. Esse negócio vai andando, vai andando e a coisa vai se desenvolvendo muito devagar. Mais não tinha verba, não tinha nada. A FOSB era uma entidade que não é de governo nenhum, então esse desenvolvimento é lento mesmo, né. A FOSB foi uma, na realidade, como eu estou te falando, por causa das verbas que se conseguia, o Levino foi conseguindo com a FOSB o dinheiro pra fazerem cachês, etc. Por isso que a escola de música começou a ter a sua orquestra, entendeu? Porque a orquestra da escola de música ela se desenvolve com professores da escola, com alunos da escola, professores da UnB, alunos da UnB e pessoal das bandas, que tinha de uma banda, de outra banda, etc, eles também participavam. Então era uma misturada muito grande e não era uma coisa em termos de qualidade, não era a perfeição porque variava muito. (CARVALHO, 2017, p. 6-8)

Simultaneamente, o Departamento de Música da UnB também desenvolve atividade orquestral apesar da saída de Claudio Santoro em 1965. Iniciativas para a criação de uma outra associação para se criar uma orquestra são organizadas, mas neste período não se consegue criar uma orquestra da Universidade:

Aparece então uma pessoa, o esposo da Maria Cecília, a mãe da Cecília do Cravo, [...], eles vêm com a mesma ideia de se criar alguma coisa em termos de orquestra em Brasília. Aí eles criam uma outra associação [...] pra criar orquestra. Só que também isso acaba não dando muito certo. (CARVALHO, 2017, p. 6)

Como já citado no item 1.5, O Departamento de Música da UnB se destaca com as formações camerísticas de quarteto de cordas e quinteto de sopros, este último formado em 1974 tendo em vista formar a base de uma futura orquestra sinfônica da UnB ao lado do já existente quarteto de cordas. Posteriormente, parte destes músicos integrariam a Orquestra Sinfônica da Cidade.

As atividades da orquestra da EMB vão se desenvolvendo com o apoio da FOSB. Na EMB, cria-se o Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (CIVEBRA), que permitiu a criação de uma tradição no período das férias escolares de janeiro, organizado

pela EMB. O primeiro CIVEBRA aproveitou a oportunidade de cancelamento do festival de Música de Curitiba, em que professores viriam ao Brasil por meio de parceria com embaixadas:

CIVEBRA é um curso de verão que acontece desde os anos 72, 73, 74 por aí, são muitos anos seguidos, né. Isso aconteceu por um acaso. Porque tem os cursos de verão que são realizados em Curitiba, e naquele ano, eu não me lembro qual é, 72, 73, por aí, naquele ano, o Paulo Afonso que era um pianista, professor da Universidade de Brasília, ele tinha conseguido um contato com várias embaixadas, e como acho que ele trabalhava no Itamaraty ou tinha amizade no Itamaraty, não sei, ele conseguiu trazer muitos professores pra esse curso de Curitiba. Ele trazia esses professores pro curso de Curitiba, né. Só que nesse ano especificamente, o governo lá resolveu não fazer o curso de Curitiba, só que ele já tinha os professores que viriam pro curso de Curitiba. Então ele conversou com o Levino e por isso nasceu esse curso de verão. O Levino topou a parada e eles trouxeram então esses professores todos pra cá. E assim começou o curso de verão de Brasília. E aí veio se desenvolvendo durante todo ano. (CARVALHO, 2017, p. 18)

Levino de Alcântara, à esta época diretor da Escola de Música de Brasília, desenvolveu com sua equipe o CIVEBRA anualmente, e de acordo com Silva (2012) o primeiro foi realizado no ano de 1976. Professores de renome internacional eram convidados a ministrar classes e concertos musicais. Sabendo da vinda de Santoro para Brasília, Levino o convidou para reger uma ópera em Brasília e ser professor no CIVEBRA de janeiro de 1979. Ao final de 1978, desenvolveram um trabalho musical que foi a primeira ópera encenada em Brasília: “Amahl e os visitantes da noite”, de Menotti, com a participação do coro Madrigal de Brasília, preparado pelo maestro Emílio de César, cena de Bruno Wisuj e regência do maestro Cláudio Santoro:

[...] Portanto em 78, no final do ano, o Levino acaba arrumando e combinando com Santoro pra ele fazer uma ópera em Brasília, que foi a primeira ópera realizada em Brasília: “Amahl e os visitantes da noite”, de Menotti. Foi na escola de música de Brasília, encenado, com o Bruno Wisuj fazendo a parte de cena, a esposa dele cantando, o próprio Wisuj também cantando e outras pessoas, o madrigal de Brasília cantando, e eu preparei o Madrigal de Brasília para cantar a ópera. Então foi a primeira ópera realizada em Brasília. Foi com o maestro Santoro. Logo em seguida, ele vem ser professor no curso de verão, em 79. (CARVALHO, 2017, p. 2)

A partir da encenação da primeira ópera em Brasília e do curso de verão de 1979, buscou-se com maior movimentação oficializar a criação de uma orquestra profissional na cidade, dada a proximidade da inauguração do Teatro Nacional de Brasília. Iniciativas anteriores de Levino de Alcântara e Esaú de Carvalho somadas à presença de Cláudio Santoro na cidade e o apoio da secretária de educação e cultura Eurides Brito, contribuíram para a criação de mais uma importante instituição na cidade: a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional.

No princípio desse mesmo ano, a Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional seria inaugurada com apresentações musicais, em que Levino articulou com Santoro a organização da orquestra para o evento.

Então foi a primeira ópera realizada em Brasília. Foi com o maestro Santoro. Logo em seguida ele vem pro curso de verão, em 79. Vem ser o professor no curso de verão. E aí, ao final do curso, tavam inaugurando o Teatro, a sala Villa-Lobos do Teatro Nacional e então eles, o Levino, eu acho que tava sendo convidado pra fazer um concerto de inauguração, mas o Levino tava interessado que Brasília tivesse orquestra e etc, então acaba conversando com o Santoro que tava voltando e ia assumir a Universidade de Brasília, o Departamento de Música em 79, portanto, 78, 79. Ele então convida o Santoro pra fazer esse concerto. Então, logo depois do curso de Verão, acabou o curso de verão, logo em seguida o pessoal ficou e o Santoro acabou de preparar. Eram obras só do Villa-Lobos, porque a sala é Villa-Lobos, né. Então, era se não me engano a Bachianas número 4, eu sei que tinha o choro número 10 e eu não me lembro qual era a outra obra. Mas, enfim, eram só obras de Villa-Lobos, com coro e orquestra. E aí essa inauguração foi feita. E essa orquestra estava praticamente pronta, era uma orquestra que era misturada alunos, professores, da UnB, da Escola de Música de Brasília, e gente da polícia militar, que eram alguns sopros, caso dos sopros, flauta e etc, eles eram mais da polícia e tavam fazendo esse trabalho também, como cachê, etc, porque era o que tinha. Aí o Santoro consegue de alguma forma fazer com que esse pessoal fique, se estabeleça como sendo a Orquestra do Teatro. (CARVALHO, 2017, p. 2-3)

A Orquestra Sinfônica da cidade foi fundada em 1979 como Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, dada a sua associação às apresentações musicais realizadas no Teatro Nacional e visto que o nome Orquestra Sinfônica de Brasília estava relacionado à FOSB. Nesse ano, muitos conflitos acontecem e a oficialização da orquestra ocorre no ano de 1980 por meio da atuação da Secretária de Educação e Cultura Eurides Brito, que justificou a necessidade da criação da orquestra ao governador Aimé Lamaison. (CARVALHO, 2017, p. 3)

Logo, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília (OSTNB) sob a regência do maestro Cláudio Santoro passou a existir a partir da iniciativa educacional promovida pela Escola de Música de Brasília na figura de Levino de Alcântara, em que a convivência entre alunos, professores e músicos militares os permitiu configurar uma orquestra sinfônica, partilhando seus conhecimentos para a realização de um bem maior, a criação de uma orquestra profissional na cidade. Nesta perspectiva, os oboístas fundadores da OSTNB foram Václav Vinécky, professor da UnB, Tarcísio Lima, professor da EMB e Sebastião Gomes, professor da EMB e músico militar.

De acordo com Minczuk (2014), a OSTNB fez a sua primeira apresentação em maio de 1979, por ocasião da inauguração da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília. No programa deste concerto, foram interpretadas apenas obras do compositor brasileiro Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras número 4, Uirapuru e Choros número 10. Neste momento, a

orquestra possuía 56 músicos, um inspetor e um arquivista, aumentando o seu efetivo de músicos em 1º de maio de 1980, quando foi criado o quadro de funcionários da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional.

Os concertos aconteceram na Sala Villa-Lobos até junho de 1979, por motivos de finalização das obras nesta sala, que voltou a ser utilizada apenas em abril de 1981. Até a reabertura da Sala Villa-Lobos, os concertos eram realizados em sua maioria no Cine Brasília (MINCZUK, 2014, p. 435).

A primeira formação desta orquestra contou com a colaboração do violinista Cláudio Cohen e do violoncelista Emílio de César, que posteriormente atuariam como maestros da orquestra, sendo que este último sucederia a Santoro em 1982 (MINCZUK, 2014, p. 435).

Cláudio Santoro esteve à frente da OSTNB de 1979 até 1981, momento em que implementa a série “Concertos para a Juventude”, estabelece a realização de obras de compositores brasileiros e a participação de solistas nacionais, como Jacques Klein, Giuliano Montini e Fany Solter, e a interpretação de sinfonias e concertos do repertório sinfônico tradicional (MINCZUK, 2014, p. 434-435).

Ao final de 1981, Santoro afasta-se da direção da orquestra. Convidado pela Secretária de Educação e Cultura Eurides Brito, Emílio de César assume a direção da orquestra como maestro e permanece por três anos, promovendo além do repertório sinfônico tradicional, a realização de temporadas líricas com apresentação de óperas como: A Flauta Mágica, de Mozart; Carmen, de Bizet; La Traviata, de Verdi; O Barbeiro de Sevilha, de Rossini; La Boheme, de Puccini e Porgy and Bess, de Gershwin entre outras. As obras operísticas brasileiras que se destacaram foram Colombo, de Carlos Gomes e Qorpo Santo de Jorge Antunes, além da obra A Vingança da Cigana, do compositor português Antônio Leal Moreira. Quando a ópera Porgy and Bess foi apresentada, a esposa de Gershwin estava em Brasília, e nas palavras do maestro Emílio de César, o trabalho desenvolvido pela orquestra foi elogiado por ela. Na gestão de Emílio desenvolveu-se atividade para a formação de plateia, em que eram feitas apresentações orquestrais e operísticas nas cidades satélites, que são cidades próximas à Brasília, como ele mesmo relata:

Teve uma ópera muito importante que teve aqui que foi Porgy and Bess, do Gershwin. Nós contamos com a presença da esposa do Gershwin, que amou, viu o nosso trabalho, etc. Junto comigo fazendo as óperas estava a Asta-Rose Alcaide e a Norma Silvestre. Nesse período também, nesses três anos, nós fizemos um trabalho junto com a Norma de desenvolver a plateia, então era projeto plateia. Eu preparava uma obra, um programa que a gente levava nas cidades satélites. No primeiro ano, nós fizemos o Pedro e o Lobo do Prokofiev meio encenada, não era encenação, mas assim, ele mostrava os instrumentos, ele andava, enfim, porque nós não tínhamos a aparelhagem

que temos hoje, de fazer vídeo, não sei que, não tinha nada disso, né, então a gente fazia no palco mesmo. A gente escolhia os lugares e fazia esses concertos, então a orquestra saía pra fazer esses concertos durante o primeiro ano. No segundo ano, nós fizemos, é que tocava outras coisas, não era só isso, mas basicamente isso daí pra poder desenvolver o projeto plateia, criar plateia pra própria orquestra e também pra desenvolver um pouco a educação musical de um modo geral. E aí no segundo ano nós fizemos aquele guia [...] do Britten, [...], guia da orquestra para os jovens, falando sobre os instrumentos, todos eles, etc. É uma peça muito complexa, não é tão fácil de tocar, mas nós levamos também, nas cidades satélites. No terceiro ano, nós conseguimos fazer a ópera *Così fan tutti* de Mozart, então foi uma coisa interessantíssima, aliás, com muito sucesso, levando pra as cidades satélites, encenada. Claro que não era inteira, porque inteira são 3h e meia! (risos) Cheia de cortes, né! Mas pra que o pessoal pudesse ter uma noção do que é uma ópera, né! E eles cantaram em italiano. Então como cantar? Como eles entenderem isso? Porque você levava pra as cidades satélites, por exemplo, na Ceilândia, na época era só o pessoal mais pobre que estava lá, né, quer dizer, não tem o conhecimento de língua italiana, não sei que lá pra entender o que a gente tava cantando. Então, a Norma conseguiu bolar uma ideia. Nós tínhamos uma pessoa que dizia o que ia acontecendo, então falava sobre a história. Então os meninos podiam acompanhar o que estava acontecendo. Foi um sucesso enorme. Até os músicos, todos eles mesmo: “puxa, a gente devia levar esse negócio itinerante pra tudo quanto é lugar!” Porque era sucesso! Aonde a gente apresentava *Così fan tutti*, você imagina! Então nós fizemos isso nas cidades satélite todas. No outro ano, o Santoro assumiu de novo, né, então aí eu já fiquei fora dessa atividade (CARVALHO, 2017, p. 15)

Em 1985, Santoro retorna à direção da Orquestra como maestro, onde atuará até março de 1989, por ocasião de sua morte. No dia 27 de março deste ano, durante o ensaio da orquestra o maestro sofre ataque cardíaco e não resiste.

Então o Santoro fica um tempo e em 89 ele morre. É de uma forma trágica, porque logo depois da semana santa, acho que na segunda-feira, quem conta isso é o Moises Mandel, que já faleceu também, que foi meu spalla e foi spalla no período dele também, né. Moises disse que estava com ele no camarim e ele se sentiu mal “o Sr. está se sentindo mal?” – “Não, não, tá tudo bem, pode ir que eu já tô indo”. Aí ele foi pra afinar a orquestra e Santoro veio. Aí ele começou a ensaiar, tinha um pianista, isso é o que me contaram, ele começou a ensaiar e de repente ele caiu por cima das violas, os meninos da viola que seguraram ele. Aí levaram ele, teve um ataque do coração, levaram ele pro hospital, foi aquela correria, aquele negócio, mas ele não aguentou, ele faleceu. (CARVALHO, 2017, p. 17)

Em setembro do mesmo ano o nome do Teatro Nacional de Brasília passou a chamar-se Teatro Nacional Cláudio Santoro em 1989 por lei promulgada pelo Senado Federal, em homenagem ao maestro. Assim, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília foi nomeada Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (OSTNCS).

Com a morte de Santoro, os músicos se reúnem em assembleia e nomeiam Silvio Barbato, maestro assistente de Santoro, como maestro titular da orquestra. Barbato daria prosseguimento ao trabalho de Santoro e resgataria o trabalho operístico na cidade. Atuou nesse período até o ano de 1992, vindo posteriormente a assumir a orquestra em 1999.

Destacados maestros atuaram frente à OSTNCS como convidados, em que podemos citar: Sérgio Magnani, H.J. Koellreutter, Alceu Bochino, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Eugene Kohn, Luís Malheiro, Roberto Tibiriça, Osvaldo Colarusso dentre outros. Os maestros que atuaram como diretores artísticos foram: Cláudio Santoro (1979-1981/1985-1989); Emílio de César (1982-1984); Júlio Medaglia (1992-1993); Elena Herrera (1995-1998/ set-dez 2010); Silvio Barbato (1989-1992/1999-2006); Ira Levin (2006-set.2010) e Cláudio Cohen (2011-2018).

Até o presente momento a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro se configura como a única orquestra profissional da cidade mantida pelo Governo do Distrito Federal. Iniciativas de formação de outras orquestras sinfônicas já foram pretendidas, mas sem sucesso relevante. A administração da orquestra dispõe de 12 funcionários e o corpo sinfônico conta com a presença de 93 músicos efetivos pelo regime estatutário de trabalho. Os oboístas deste corpo sinfônico são: Václav Vinecký, José Medeiros, Kléber Lopes e Moisés Pena.

O Teatro Nacional Cláudio Santoro, local onde a orquestra costumava ensaiar e apresentar-se, encontra-se fechado para reforma desde 03 de fevereiro de 2014 e as atividades ou eventos realizados no Teatro Nacional foram transferidas para outros espaços de acordo com a recomendação nº 57/2013 do MPDFT, que sugere a execução de obras de combate a incêndio e de melhorias da acessibilidade do local, em nome da preservação da vida, da saúde e da segurança dos frequentadores. Lamentavelmente, não há sinais de reforma no teatro e os ensaios e concertos da OSTNCS têm sido realizados no Cine-Brasília, Teatro dos Bancários, ou parques e clubes da cidade de acordo com a temporada.

2 CURSOS DE OBOÉ EM BRASÍLIA

A presença do oboé na cidade se deu próxima à sua inauguração. Com a vinda da Banda Sinfônica Militar do Rio de Janeiro em 1966, tínhamos o registro da chegada de Sebastião Theodoro Gomes. Este foi o primeiro oboísta que atuou como professor na cidade, lecionando tanto na Universidade de Brasília – UnB, quanto na Escola de Música de Brasília – CEP/EmB, além de ter sido um dos fundadores da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

De acordo com os professores Vinecký e Nedialkov, é possível que a UnB tenha tido um oboísta de naturalidade alemã que foi professor de oboé na UnB antes de Vinecký, mas esta pesquisa não obteve dados que pudessem confirmar a veracidade dessa informação.

Por esta pesquisa é reconhecida a presença do oboé nas diversas bandas militares que hoje atuam na cidade, porém, apenas os militares que foram professores e/ou alunos graduados nas instituições de ensino formal de música UnB e EmB serão citados neste trabalho, visto a obtenção da relação entre os oboístas formados e seus vínculos à estas instituições. Logo, não serão abordadas possíveis práticas de ensino de oboé no contexto militar.

A Universidade de Brasília - UnB e o Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/EMB, em fase inicial de implantação como instituições de ensino de música, promoveram o ensino e o desenvolvimento do curso de oboé, fomentando a prática do estudo do instrumento na cidade. Alguns dos jovens que iniciaram o estudo de oboé como alunos no CEP/EMB e se graduaram no curso superior da UnB, hoje se configuram como professores de excelência no CEP/EMB, preparando novos alunos para o curso superior.

Os estudantes de oboé que concluíram os cursos no CEP/EMB e UnB em sua maioria definiram a atuação profissional como oboístas, e se tornaram oboístas profissionais, professores de oboé em conservatórios, universidades no Brasil e exterior. Podemos elencar que houve graduados que em alguma fase de suas vidas atuaram como oboístas profissionais, mas posteriormente, redirecionaram suas atuações profissionais para outras carreiras.

Esta pesquisa não se aprofundou em relação aos repertórios musicais apresentados em cada curso. Ressalta-se que os conteúdos trabalhados geralmente respeitam as habilidades que estão sendo construídas durante o processo de aprendizagem, visto que cada estudante se desenvolve em seu próprio ritmo, no tocante aos aspectos técnicos de execução e maturidade interpretativa de peças musicais.

2.1 O curso de oboé na Universidade de Brasília – UnB

A Universidade de Brasília foi oficialmente inaugurada em 21 de abril de 1962. Neste ano, Cláudio Santoro fundou o Departamento de Música da Universidade de Brasília, convidando músicos de competência e reconhecido trabalho para integrarem o corpo docente do curso superior em Música, como: Levy Damiano Cozzella, Maria Amélia Cozzella, Régis Duprat, Rogério Duprat, Gelsa Ribeiro da Costa, Nise Obino, entre outros. (SALMERON, 2007 apud BUENO, 2017). Quanto a um possível professor de oboé, a presente pesquisa não obteve dados que confirmassem sua presença neste primeiro período do Departamento de Música da UnB de 1962 a 1966.

Apesar de instaurada a ditadura militar e de acontecerem tensões políticas na nova capital, no ano de 1966 Sebastião Theodoro Gomes se instala na cidade, e a história do ensino de oboé em Brasília começaria a se desenvolver por um de seus pioneiros. Em 19 de maio de 2018, o oboísta Sebastião Theodoro Gomes recebeu a autora deste trabalho em sua residência, onde narrou fatos de sua trajetória como oboísta e professor em Brasília, o que complementou com riqueza de detalhes as fontes documentais que o citam.

Natural São Sebastião do Grotá - Minas Gerais, desenvolvia intensa atividade como oboísta em diversas orquestras no Rio de Janeiro, apesar de atuar também como clarinetista na Banda Sinfônica da Polícia Militar desta cidade, pois a clarineta foi o seu primeiro instrumento de formação. Aos militares da Banda Sinfônica da Polícia Militar do Rio de Janeiro foi dada a opção de transferência do Rio de Janeiro para Brasília e Gomes, optou em mudar-se para a nova capital em 1966. Além da clarineta dedicou-se igualmente à requinta, instrumento que tocou à época da transferência, mas logo ocupou o cargo de oboísta na corporação (BUENO, 2017).

Em depoimento à autora, Gomes destaca que o quartel da Polícia Militar ainda não havia sido construído e que o comandante do Batalhão da Guarda Presidencial – BGP convidou os músicos da Banda da Polícia Militar do Rio de Janeiro para atuarem junto ao BGP até a construção do Quartel da Polícia Militar:

Eu cheguei aqui ainda como sargento músico da banda, tocando oboé. Cheguei aqui, não tinha o quartel ainda, da Polícia Militar, então o comandante do BGP recebeu a banda lá e falou assim “Ó, a banda de música manda pra lá, pro BGP que eu preciso dela”. Aí nós ficamos lá até fazer quartel, eu fiquei tocando no BGP. (GOMES, 2018)

Em apresentação musical desta Banda Militar neste mesmo ano, Sebastião Gomes foi convidado para integrar o corpo docente do Departamento de Música pelo vice-reitor da UnB

José Carlos Azevedo, que apoiava o Departamento de música e visava a criação de uma orquestra:

Eu toquei um concerto na sala Martins Penna, que não tinha nem cadeira ainda não, lá só tinha aquele negócio de cimento assim ó, e a pessoa botava um jornal ali pra sentar pra assistir o concerto. Aí, o reitor chegou, no final, todo mundo fez aquela fila pra me cumprimentar. Aí veio, um Sr. baixinho da cabeça branca, o Azevedo, “olha, eu vim te dar os parabéns você tocou muito bem, eu sou o Reitor da Universidade, estou te convidando pra ser nosso professor”. Risos! Ah, foi pra mim foi uma coisa maravilhosa! Pois eu tenho só que ajeitar aí pra ver como é que eu vou atender, mas fui. (GOMES, 2018, p. 6)

Ao aceitar o convite de Azevedo, Sebastião Gomes trabalhou como professor da UnB de junho de 1967 a agosto de 1968, ministrando aulas de oboé e clarineta, seu primeiro instrumento (GOMES, 2018). Por motivo de ascensão na carreira militar em que foi promovido à oficial, Gomes se afastou do cargo de professor da UnB em agosto de 1968, pois não haveria possibilidade de desempenhar as duas atividades concomitantemente. Mesmo deixando o professorado na UnB, Gomes participou ativamente de grupos camerísticos e orquestrais, dentre os quais se destaca o GeMUnB - Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília, coordenado pelo professor Jorge Antunes.

Após esse período, Gomes seguiu trabalhando como oficial na Banda da Polícia Militar e posteriormente recebeu convite de Levino de Alcântara para atuar como professor de oboé na recém-criada Escola de Música de Brasília - EMB. Dessa forma, foi responsável pela criação do curso de oboé na EMB onde também atuou como professor de música de câmara.

Após a saída de Gomes, apenas em 1975 a UnB voltaria a ter em seu corpo docente outro professor de oboé. Em 1971, o governo militar indicou para os cargos de reitor e vice-reitor desta universidade Amadeu Cury e José Carlos Azevedo. Cury convidou o destacado músico cearense Orlando Vieira Leite para estruturar o Departamento de música da UnB (BUENO, 2017, p. 138). Orlando Leite aceitou o convite e assim que assumiu, convidou músicos de excelência para compor o quadro de professores. Deu especial atenção para a formação do quarteto de cordas (composto pelos violinistas Moisés Mandel e Valeska Hadelich, o violista Johann Georg Scheuermann e o violoncelista Antônio Guerra Vicente) e à formação do quinteto de sopros da UnB, integrado pela flautista Odete Ernest Dias, o oboísta Václav Vinecký, o clarinetista Fernando Cerqueira, o trompista Bohumil Med e o fagotista Jean Pierre Berlioz, que dariam suporte à formação de uma orquestra. Posteriormente, os músicos Luiz Gonzaga Carneiro e Hary Schweizer integrariam o quinteto de sopros da UnB como clarinetista

e fagotista, bem como os cargos de professores de clarineta e fagote, respectivamente. A excelência do ensino no período de atuação de Orlando Leite é ressaltada na citação abaixo:

A despeito de ter sido indicado pelos militares, Orlando Leite detinha o conhecimento, deu aulas de matérias teóricas, teve a visão de chamar as pessoas certas, formando um corpo docente admirável, nacional e internacionalmente. Ele também promoveu a formação de grupos artísticos de grande valor no Departamento, o Quarteto de Cordas e o Quinteto de Sopros da Universidade de Brasília. (JUNKER apud BUENO, 2017, p. 139)

Em 1975, o oboísta tcheco Václav Vinecký, escolhido por Orlando Leite para atuar como professor e oboísta do quinteto de sopros da Universidade de Brasília – UnB, atuava como oboísta e corne-inglês na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Sua vinda para a cidade se deu por intermédio de um colega trompista tcheco, Bohumil Med, que já estava em Brasília atuando na universidade. A partir deste ano Vinecký assumiria o cargo permanecendo no mesmo cerca de 30 anos, estabelecendo assim de forma sólida o curso superior de oboé na cidade (CRUZEIRO, 2017). Sua aposentadoria se deu no ano de 2004, momento em que confiou os seus últimos alunos a José Medeiros, oboísta da OSTNCS, que atuou na Universidade de Brasília como professor voluntário, de 2004 a 2006.

No ano de 2006, a UnB realizou o primeiro concurso efetivo para professor de oboé, selecionando o oboísta búlgaro Bojin Iliev Nedialkov, atual professor da instituição. Nedialkov atuou na OSTNCS até a sua nomeação para professor da UnB em dezembro de 2006.

2.1.1 As gerações de professores e alunos de oboé da Universidade de Brasília

Como vimos, portanto, o ensino de oboé na recém-criada Universidade de Brasília se iniciou com Sebastião Theodoro Gomes que atuou durante o curto período de junho de 1967 a agosto de 1968. A presente pesquisa não encontrou informações referentes à possíveis alunos que tenham estudado com Gomes durante este período, pois, infelizmente, a Secretaria de Administração Acadêmica – SAA/UnB não pôde nos informar dados precisos a este respeito. Neste sentido, há que se considerar o espaçamento de tempo decorrido de 52 anos até o presente momento, e a incipiente maneira de documentação e sistematização de dados à época.

De acordo com o sistema de informações vigentes no Departamento de Música da UnB – MUS, do período de atuação de Vinecký como professor (1975 a 2004) constam apenas os graduados matriculados a partir de 1982. Nesta listagem constam os nomes e matrículas dos seguintes alunos com a titulação de Bacharel em Oboé: Cleobaldo de Oliveira Chianca - 82/03881; Alice Farias de Araújo - 83/05579; Lucius Batista Mota - 87/17010; Kléber

Cristóvão Lopes - 88/07248; Marcelo Ramos da Silva - 88/15682; Lucila Morais da Silveira - 92/07767; Caetana Juracy Rezende Silva - 92/30297 e Clarisse Gama Conti - 96/09393.

Pelo depoimento e arquivo pessoal de Vinecký, assim como pelo relato de ex-alunos, constam ainda dois alunos estrangeiros que se graduaram sob a orientação deste professor, a saber: Elen Curado Teles e Juan Carlos Arango. Estes alunos são de nacionalidade portuguesa e colombiana, respectivamente, e os seus nomes e matrículas não constam na base de dados da UnB referentes ao Departamento de Música - MUS. Pelo arquivo pessoal do professor Vinecký pudemos constatar mais um aluno que se graduou em oboé pela UnB, a saber, o aluno Tarcísio Oliveira Lima, cujo programa de seu recital de formatura data do dia 14 de junho de 1984. Além disso, há que se considerar a possível existência de outros alunos que se graduaram em oboé, anteriormente ao período de 1982, mas que não constam no sistema da UnB e nem no arquivo pessoal deste professor.

Dos alunos que cursaram oboé com Vinecký, mas não concluíram o curso podemos citar: Carlos Ernest Dias (1977), José Ribamar da Paz e Silva, Eduardo Farias (1977) Adenilton Peixoto da Silva (1995), Ednelma Cunha (1995) e a infante Belem Julien (1994), que tomou aulas com o prof. Vasco e foi incluída no recital de alunos¹⁷.

É possível que mais alunos tenham estudado oboé no decorrer do período de atuação de Vinecký, além dos alunos acima mencionados. Vale ressaltar, que o presente trabalho busca investigar a formação de oboístas que possuem titulação acadêmica, ou seja, que tenham concluído a graduação como bacharéis. Desta forma, esta investigação não alcança os alunos que possam ter cursado a disciplina sem o fechamento do ciclo para a conclusão do curso em oboé.

Em meados do ano de 2004, Vinecký concluiu o período de seu trabalho na UnB, onde dedicou 29 anos de sua vida no ensino de oboé, percepção musical e música de câmara. Assim, por motivo de sua aposentadoria, Vinecký confia os seus últimos alunos ao oboísta José Medeiros, seu colega da OSTNCS. Estes alunos foram: Gláucio Cardoso Andrade 00/29271; Ravi Shankar Viana Domingues – 01/28040; Luciana Resende Bueno – 03/38150 e Roseane Lopes Cruzeiro – 03/40961. Em depoimento à autora, Medeiros relata que orientar os últimos alunos de Vinecký “foi realmente um grande presente que ganhei do Vasquinho!!!” (MEDEIROS, 2018)¹⁸. Medeiros afirma que a oportunidade de assumir como professor de oboé

¹⁷ Arquivo pessoal de Vinecký.

¹⁸ No corpo do trabalho, o nome do oboísta José Medeiros Rocha Neto será citado por MEDEIROS, visto este ser o nome artístico deste músico, pelo qual é conhecido no meio musical. Nas referências, constará “ROCHA NETO, José Medeiros”, conforme a norma vigente da ABNT até o fechamento deste trabalho,

na UnB, apesar de atuar voluntariamente, lhe deu visibilidade para atuar como professor em festivais de música pelo país, além de ter sido uma atividade extremamente prazerosa, visto o “interesse genuíno dos alunos em estudar e pesquisar novas técnicas de emissão sonora”.

Tendo sido orientado pelo professor Roberto Carlos Di Léo no curso de Bacharelado em oboé da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, José Medeiros deu início a sua carreira profissional aos 18 anos, quando ainda era estudante. Nesse período, atuou como segundo oboé na Orquestra Sinfônica da Paraíba, à época regida pelo maestro Eleazar de Carvalho. Posteriormente, atuou como oboé solista frente à esta orquestra, Orquestra Sinfônica de Recife e Orquestra Sinfônica de Natal. Em 1993, foi convidado pela Universidade Federal do Amazonas para implementar o curso de Bacharelado em oboé, instituição na qual permaneceu por um ano e meio, retornando à Paraíba para atuar novamente na Orquestra Sinfônica, desta vez como oboé solista. No ano de 1998, a convite da Fundação Carlos Gomes, transferiu-se para Belém do Pará para assumir a cadeira de Professor de Oboé do Conservatório Carlos Gomes e o posto de oboé solista da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz, onde permaneceu por 2 anos. Em fevereiro de 2000, se estabelece definitivamente em Brasília para assumir o cargo de oboísta da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro - OSTNCS (MEDEIROS, 2018).

No ano de 2004, José Medeiros Rocha Neto, oboísta da OSTNCS, assumiu como professor voluntário o cargo de professor de oboé da UnB, e foi responsável pela orientação de conclusão do curso de bacharelado dos alunos Gláucio Cardoso Andrade, Ravi Shankar Viana Domingues e Luciana Resende Bueno. Além destes alunos, também estudaram com José Medeiros as alunas Roseane Lopes Cruzeiro e Ana Clara Andrade Melo, vindo estas a concluir o curso sob orientação do professor Bojin Nedialkov. Por ocasião do concurso seletivo para professor de oboé, José Medeiros deixou o cargo em novembro de 2006.

Em dezembro de 2006, Bojin Iliev Nedialkov, também oboísta da OSTNCS à época, foi selecionado no concurso para professor efetivo de oboé da UnB. Dessa forma, deixa o cargo de oboísta na OSTNCS e passa a ser o primeiro professor efetivamente concursado para o cargo de professor de oboé da UnB. De nacionalidade búlgara, Nedialkov teve uma formação musical diversificada, uma vez que na infância estudou acordeão e flauta transversal e mais tarde, paralelamente ao estudo de oboé dedicou-se ao piano por 7 anos. Na Escola Nacional de Artes, em Ruse, sua cidade natal, foi orientado por sua primeira professora, a oboísta Veska Mincheva. Posteriormente, foi aluno de George Zhelyazov na Academia Estatal de Música em Sofia - capital da Bulgária, onde recebeu orientações acerca das tradições oboísticas das escolas Alemã, Francesa e Inglesa.

Nedialkov é mestre em Performance pela Duquesne University em Pittsburgh, nos Estados Unidos, sob orientação do professor James Gorton. Sua primeira tese de doutorado teve como tema “*As especificidades técnicas para preparação e apresentação das obras musicais: W. A. Mozart - Concerto para oboé K.314, R. Strauss - Concerto para oboé em Re Maior e A. Pasculli – Variações sobre motivos da Ópera “La Favorita” de Donizetti.* Em 2017, concluiu o seu segundo doutorado teórico na área de Musicologia e Artes Musicais com a tese: “Construção de palhetas de Oboé conforme os princípios físicos das vibrações das lâminas de cana e da coluna de ar - palheta assimétrica para Oboé”, sob orientação do Professor Doutor Spiro Petkov da Academia Nacional de Música - Sofia, Bulgária. A tese de doutorado de Nedialkov inclui pesquisas relacionadas e justificadas com física, matemática, acústica e os princípios assimétricos ordenados pela proporção áurea, resultando na criação de 60 modelos inéditos de palhetas para oboé e Corne Inglês por ele desenvolvidos (NEDIALKOV, 2018).

A trajetória profissional de Bojin Nedialkov inclui sua atuação como oboísta principal durante seis anos na Orquestra de Câmara e Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional Búlgara, em Sofia, de 1990 a 1996. Ao final de 1996, transfere-se para o Brasil, vindo a atuar por um ano como oboísta principal da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, sob regência de Roberto Minczuk. Transfere-se para Manaus, onde por seis anos atuaria na Orquestra Amazonas Filarmônica, de 1997 a 2003. Em Manaus, exerceu ainda a função de professor de Oboé na Universidade do Estado de Amazonas - UEA durante dois anos (2001 – 2003) e no Centro Cultural Cláudio Santoro por quatro anos (1999 – 2003).

Nedialkov foi convidado para ministrar oboé em janeiro do ano 2000 no Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília - CIVEBRA. Dias antes do festival Nedialkov prestou concurso público para a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro – OSTNCS, em Brasília. Três anos passados do concurso, quando já estava com visto permanente no Brasil, foi convocado pelo Governo do Distrito Federal - DF e transferiu-se de Manaus para Brasília, assumindo o cargo de oboísta da OSTNCS, onde permaneceu até dezembro de 2006.

Atual professor de oboé da UnB, Nedialkov também leciona as disciplinas Linguagem e Estruturação Musical, Laboratório Orquestral e Música de Câmara, além de frequentemente oferecer cursos de extensão para confecção de palhetas. Os alunos que se graduaram sob sua orientação até o ano de 2017 foram: Roseane Lopes Cruzeiro – 03/40961; Ana Clara Andrade Melo – 06/78660; Lucas da Cunha Santos – 09/0122399; Edson Roberto das Chagas de Paula – 12/0029481; Lilia Rodrigues dos Reis – 13/0151823 e Thiago Gonçalves da Rocha 14/0054570.

Pela estrutura da cidade, os músicos frequentemente se encontram em concertos promovidos por iniciativas da UnB, CEP/EMB ou em projetos culturais, onde há o crescimento e o desenvolvimento da comunidade de oboístas na cidade. Busca-se com frequência compartilhar os conhecimentos em oficinas de palhetas, onde professores, alunos e ex-alunos se tornam todos colegas onde compartilham além de raspados de palheta, amizade e experiências de vida.

2.1.2 A Era Vasco.

Václav Vinecký é conhecido na cidade de Brasília e em todo o Brasil como Vasco, que advém do vocativo do apelido Vašek em tcheco: Vašku. Chamado pelos conterrâneos por Vašku, seu apelido “tcheco-abrasileirado” adotado pelos amigos brasileiros tornou-se Vasco, pronúncia brasileira próxima à do apelido tcheco. Vasco influenciou gerações de alunos que em sua maioria tornaram-se também professores de oboé e/ou oboístas profissionais.

Esta seção deste trabalho tem como objetivo apresentar a trajetória musical do professor Vasco, que de maneira dedicada influenciou não apenas os alunos de oboé, como todos os alunos do Departamento de Música da UnB que cursaram as disciplinas em que foi professor no período de 1975 a 2004, quando ofertou Instrumentação e Orquestração, Percepção Musical, História da Música e Música de Câmara.

Juntamente com os oboístas Sebastião Theodoro Gomes e Tarcísio Lima, Vinecký foi membro fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, atual OSTNCS, instituição na qual trabalha até o presente momento, aos 72 anos de idade.

Em entrevista aberta concedida no dia 07 de abril de 2017, o oboísta Václav Vinecký me recebeu em sua residência em Brasília, onde relatou importantes dados de sua história musical desde tenra idade. A trajetória musical de Vinecký iniciou-se na infância numa família de músicos em Praga, à época, capital da Tchecoslováquia, atual República Tcheca. Seu pai era oboísta, seu irmão mais velho tocava trompete e ele chegou a tocar violino, saxofone e piano. Aos 12 anos de idade, regeu o coral em sua escola e aos 13, por incentivo do pai começou a estudar oboé em Praga com Pavel Verner, oboé solista da Orquestra Sinfônica de Praga.

Na realidade, eu entrei nisso assim. Meu irmão, que era quatro anos mais velho já tocava instrumento, já tocava trompete, mais trompete. Eu comecei a aprender, pai já era músico. Pai não continuou estudando música por causa da Segunda Guerra, em que começou a sair dos estudos e mexer com alimentos pra não precisar servir na Alemanha, entende? Aí, começou a mexer com verduras, isso estudou, estudou agronomia e abandonou a música. E pai, já começou a tocar oboé. Pai já era oboísta. Aí quando ele me perguntou se não quero tocar oboé, claro que queria! Aí ele conseguiu oboé, por isso que... (súbito silêncio) (VINECKÝ, 2017, p. 10-11).

Pelo silêncio momentâneo em que Vinecký falava de seu pai, percebi a singularidade e importância da figura paterna em sua vida, cuja trajetória foi conduzida pelo estudo do oboé, instrumento que seu pai tocava e incentivava que ele estudasse. Posteriormente, pelo seu alto nível de dedicação ao instrumento, o oboé lhe permitiu sair do contexto político de guerra em que seu país natal vivia, mudando completamente os rumos de sua vida.

Por motivo do falecimento de seu pai que incentivava e financiava seus estudos, no ano seguinte teve de interromper as aulas de oboé. Posteriormente, em 1960, com a possibilidade de estudar oboé novamente, teve lições com o oboísta Miloslav Hašek, oboé solista do Teatro Nacional de Praga e primeiro oboé do Octeto de Professores do Conservatório de Música de Praga, renomado grupo de música de câmara da época. Vinecký fala do professor Miloslav Hašek com muito entusiasmo, inclusive quanto ao feitio de palhetas, indispensáveis aos oboístas:

Ele não usava molde, sabe por quê? Porque gastava tempo e gastava a faca. Lâmina da faca sofre né, porque é metal no metal. Então ele não usava. Mas era assim, era inacreditável, porque o modelo era sempre igual, perfeito! Melhor do que qualquer molde. Você segue molde, o olho dele era melhor do que isso! (VINECKÝ, 2017, p.14).

O molde referido por Vinecký, é um objeto feito de metal em que os oboístas moldam as canas para fazerem as suas palhetas. No processo de moldagem um pedaço de cana¹⁹ é encaixado numa fôrma e delineado por faca, seja em máquinas, moldes individuais ou manualmente. Geralmente, os oboístas possuem os moldes, que são industrializados e pelo relato de Vinecký, a habilidade de seu mestre era notável, pois moldava as canas sem necessitar de nenhum molde. Miloslav Hašek era famoso por suas palhetas, feitas sob encomenda e enviadas para bandas e escolas de música, o que complementava a sua renda de professor e oboísta da Orquestra do Teatro Nacional de Praga:

Era segundo ganha pão dele. Miloslav era famoso em fazer palheta. Ele fazia uma caixa, mandava pra escolas de música, mandava pra bandas, mandava palhetas, né! Dez palhetas pra lá, vinte palhetas pra lá, entende? [...] Fechava, aqui tem assim, fechava assim, olhava dos dois lados, olhava aqui, tirava aqui, pronto. Fechou estreita, fechou fantástico! Quer dizer, ele não demorava pra fazer palheta. Um passatempo que era diversão pra ele. Incrível!! (VINECKÝ, 2017, p. 14).

¹⁹ Para fazer uma palheta de oboé, escolhe-se um pedaço de bambu, espécie *Arundo donax*, conhecida também como cana-do-reino, e popularmente chamada entre os oboístas apenas como “cana”. Apresenta especificações de diâmetro, cor, textura, marca e flexibilidade, variáveis de acordo com a raspagem que for escolhida pelo instrumentista.

Vinecký ingressou no Conservatório de Música de Praga em 1961 e teve aulas com Hašek até 1966, ano em que foi para o serviço militar obrigatório. No Conservatório, teve intensa atividade artística em que todos os alunos tocavam em recitais para o público e em provas semestrais para treze professores de sopros, onde eram avaliados em todos os conteúdos estudados:

Mas sabe que em Praga no Conservatório, não só tinha que apresentar em público, ainda todo semestre fazia prova pra professores. Reuniam-se treze professores só de sopros, cordas eram separadas. Sopros-madeiras, todo mundo estava lá e te examinavam se você sabia tudo: os exercícios, as escalas, acordes, concerto tudo, tinha que fazer. TODO semestre tinha essa prova. Reuniam-se os professores e tinha que tocar pra eles, (risos) era pior do que tocar pra público! (VINECKÝ, 2017, p. 9)

Seus estudos no Conservatório foram interrompidos pelo serviço militar obrigatório onde serviu na concorrida Orquestra Militar de Praga:

Eu entrei nesse curso superior lá no conservatório e fiz concurso pra uma orquestra militar, Orquestra Militar de Praga, que lá é muito difícil de entrar porque todo mundo quer servir os dois anos lá. Então lá é quase tão difícil de entrar quanto na Filarmônica Tcheca, né. Porque todo mundo de toda a República quer servir em Praga nessa orquestra. E tem uma vaga por dois anos. Porque tem três oboés, dois são militares de carreira e só um é soldado que vai ficar lá dois anos e vai embora. Então, a cada dois anos se formam dezenas e dezenas de oboístas no país, nas outras capitais, e TODO mundo quer servir em Praga. Então tem concurso que é bravo. Aí eu consegui ganhar. Claro, então que tranquei conservatório. [...] então fiquei dois anos fazendo serviço militar em Praga mesmo. Na Orquestra Sinfônica Militar, que viajamos a Europa toda, né... Três vezes na Itália, Inglaterra, Suíça, viajamos tudo lá, com essa orquestra. Principalmente pra Itália, a gente ia direto, tinha mais contatos na Itália, né, também, coisas políticas, que tinham partido comunista lá, ativo, né, então conseguiam coisas pra orquestra ir. (VINECKÝ, 2017, p. 8)

Em 1968, concluiu o serviço militar e voltou para o Conservatório de Praga, onde teve aulas com Adolf Kubát. Seu antigo professor Miloslav Hašek foi destituído do cargo por razões políticas. “Ele (*Kubát*) que ficou, porque era realmente comunista e tal e Miloslav Hašek teve que sair porque não era. Naquela época era muito complicado, sabe?” (VINECKÝ, 2017, p. 13).

A configuração da palheta bem como suas diferentes raspagens, influenciam a maneira de se tocar oboé. Quando o aprendiz do instrumento tem contato com um professor, é habitual que experimente a palheta feita pelo professor e seja por gosto ou por imposição, o aluno pode vir a fazer palhetas como a de seu mestre. É frequentemente possível que o aluno não se adapte às palhetas de seu professor, fazendo com que procure outras alternativas para tocar o instrumento. O professor Kubát também fazia palhetas, que mesmo não agradando a Vinecký, comprava tais palhetas, pois naquele momento este era o seu professor no conservatório:

Mais ele (Miloslav), ele tinha uma habilidade grande que ele desenvolveu essa palheta que ele fazia, Ele que desenvolveu. E muitos oboístas de praga tocavam com palhetas dele. E esse Kubát também fazia palhetas. Horríveis! Aí ele, isso foi um pouco, ele tinha ciúme do Miloslav, por causa das palhetas também. Eu tinha que comprar as palhetas do Kubát. Mas eu comprava assim. Uma por mês, mas tocava com palhetas do Miloslav. [...] Mas eu não parei de aulas com Miloslav. Sempre tive. Mesmo que oficialmente tinha que ter aulas com Adolf Kubát. Duas vezes por semana no conservatório. Todas as escalas, acordes, exercícios, concertos e tudo. (VINECKÝ, 2017, p. 15)

Nesse mesmo ano em que Vinecký voltava para o Conservatório, Praga sofreu ocupação militar de cinco países: “as tropas militares de cinco países do Pacto de Varsóvia – URSS, Alemanha do Leste, Polônia, Hungria e Bulgária – invadiram Praga em massa.” (VAÍSSE, 2011, p. 97 apud MARQUES; OLIVEIRA, 2013, p. 119). Vinecký relata que apesar da ocupação, o Conservatório de Música funcionou normalmente: “em 68 voltei pro Conservatório. Aí chegaram os exércitos, né, ocuparam. Mas mesmo assim funcionou tudo. Em 69 completei o Conservatório, o curso superior e me diplomei”. (VINECKÝ, 2017, p. 8).

Dado o seu desempenho como oboísta, antes mesmo de sua formatura no Conservatório de Música de Praga, passou no concurso em 1968 para a Orquestra do Teatro Nacional de Praga, onde foi oboísta até 1971.

O ano de 1971 foi decisivo para Vinecký, pois viria para o Brasil e não retornaria mais à sua terra natal por longos anos. Neste ano, prestou concurso para o maestro Simon Blech que procurava músicos em várias partes do mundo para atuarem na Orquestra Filarmônica de São Paulo. “Mas como politicamente tudo piorava, voltava ao que era antes, que eu não queria viver nisso, em 71 fiz esse concurso pra Simon Blech em Praga, pedi demissão no Teatro Nacional e vim pra Brasil”. (VINECKÝ, 2017, p.10). Vinecký venceu este concurso, veio para o Brasil e ficou em São Paulo até dezembro de 1972 por ocasião do término das atividades dessa orquestra.

Mudou-se em 1973 para Porto Alegre, por ocasião da expansão da orquestra da cidade atuando como corne-inglês e oboísta na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA. Em 1975, um colega trompista tcheco, Bohumil Med, que o conheceu ainda em São Paulo, já estava em Brasília e o indicou para oboísta do Quinteto de Sopros da Universidade de Brasília – UnB. Logo em 1975, Vinecký assumiu o posto de oboísta do Quinteto de Sopros da UnB e o cargo público de Professor de Oboé da instituição.

O Quinteto de Sopros da UnB era então formado por Odete Ernest Dias - flauta, Václav Vinecký - oboé, Fernando Cerqueira - clarineta, Jean Pierre Berlioz - fagote e Bohumil Med - trompa. Posteriormente, o clarinetista e o fagotista foram substituídos pelos músicos Luiz Gonzaga Carneiro e Hary Schweizer, formação sólida e duradoura: “aí foi o quinteto que

funcionou, sei lá quanto tempo, 20 anos funcionou esse quinteto com essa formação. Odete, eu, Gonzaga, o Bohumil e Hary”. (VINECKÝ, 2017, p. 6). Em conversa informal com o professor Vinecký, ele corrigiu, portanto, que a formação deste quinteto permaneceu por poucos anos, mas que o trio de palhetas formado por Vinecký, Luiz Gonzaga Carneiro e Hary Schweizer, seguiu o trabalho em música de câmara e amizade por cerca de 20 anos.

Como professor da Universidade de Brasília – UnB atuou em disciplinas como Percepção Musical e Música de Câmara, além de oferecer cursos de extensão pelo qual atendia pessoas não vinculadas à Universidade que tinham interesse em conhecer e estudar oboé, principalmente das bandas militares. Vinecký empregou predominantemente o modelo tcheco de estudo de oboé em sua metodologia de ensino, modelo vivenciado por ele no Conservatório de Música de Praga na República Tcheca. Ele lecionava duas aulas por semana para cada aluno de oboé matriculado, tendo o foco de uma das aulas no estudo da técnica do oboé e na outra trabalhava a interpretação do repertório musical para o instrumento.

De acordo com Arango (2018), o professor Vasco promovia a seus alunos de oboé o contato com professores estrangeiros, “principalmente na minha época Georg Meerwein”, e com este, alguns alunos de Vinecký tiveram a oportunidade de estudar na Alemanha.

Vinecký disponibilizava uma extensa gama de partituras e gravações para seus alunos, numa época em que o acesso a gravações e partituras era bem complexo, pois a tecnologia do momento ainda não dispunha nem de internet e nem das facilidades eletrônicas dos dias atuais. Na sala de oboé, possuía uma estante com várias fitas K7, com gravações diversas do repertório de oboé, tanto solista, orquestral e camerísticos e guardava em seu armário o acervo de partituras separadas por formações: trio de palhetas, quinteto de sopros, oboé e piano, trios diversos, entre outras. Abaixo, o depoimento de um de seus alunos de oboé identifica a destreza de Vinecký como professor da UnB:

O Vasco foi sempre o cara por quem tive uma grande admiração pela sonoridade e pelo jeito tranquilo e carinhoso dele como ser humano. Tínhamos muito material na sala de oboé disponível para pesquisarmos. Partituras, gravações, livros e além do Vasco, que por si só é uma enciclopédia musical. Sempre admirei a forma que ele falava dos compositores. Parecia que ele era amigo de todos e que havia observado tudo acontecer. (DOMINGUES, 2018)

Incentivava diversas formações de música de câmara entre alunos e eram promovidos recitais pelo menos uma vez por semestre. Possibilitava ao aluno conhecer o repertório do instrumento dispondo em uma estante em sua sala várias caixas de fitas K-7 e um toca-fitas, onde seus alunos tinham acesso livre a gravações diversas do repertório de oboé. Proporcionava o feitiço de palhetas em suas diversas etapas: plantio da cana, escolha da cana no bambuzal,

colher, limpar, cortar, colocar para secar, goivar, moldar e raspar até a palheta ficar pronta para soar no instrumento.

Além de ser um professor que se dedicava aos alunos por proporcionar experiências práticas em sua metodologia de ensino, o professor Vinecký apresentava uma sonoridade de oboé singular atuando com interpretações muito aplaudidas pela comunidade musical que se formava em Brasília.

Desde sua chegada em Brasília em 1975, Vinecký teve vital importância na formação de oboístas na cidade. Estabelecendo de fato o curso de Bacharelado em Oboé na Universidade de Brasília, a cidade ganhou visibilidade no estudo do instrumento no Brasil. Pessoas de outras regiões do país e da América do Sul se deslocaram para estudar oboé em Brasília na UnB. Segundo Caetana Juracy, “estudar oboé em Brasília foi a possibilidade que apareceu. Não havia professor de oboé em Goiânia. Os oboístas das orquestras eram convidados, geralmente oboístas de Brasília.” (SILVA, 2018). O oboísta colombiano Juan Carlos Arango, conheceu o trabalho de Vinecký por meio de uma amiga percussionista que vinha ao CIVEBRA com frequência e falava do professor de oboé. Em um destes cursos, Arango conheceu Vinecký e decidiu mudar de cidade, de Bogotá para Brasília, para estudar oboé na UnB:

O primeiro curso que eu assisti foi em 1986/87. Uma amiga percussionista esteve várias vezes e me falou dele (Vinecký) e o interessante que era, assim que decidi viajar para conferir. Fui para o curso de verão da escola de música e foi lá onde conheci o Vasco, quem achei um professor fantástico. Morava em Bogotá e tocava na banda sinfônica do distrito. Assim que pedi demissão e larguei tudo, comecei minha vida em Brasília. (ARANGO, 2018)

Houve quem quisesse trocar de opção instrumental durante o curso da UnB para cursar oboé quão expressivo era o interesse pelo estudo do instrumento. Hoje, destacado professor e oboísta no cenário brasileiro, Kléber Lopes narrou para a autora o seu desejo em estudar oboé desde 12 anos de idade. Seu pai, também músico e professor da Escola de Música de Brasília, queria que Lopes fosse trompista, e assim o fez por oito anos. Ao conversar com colegas oboístas, dada a expressividade da classe de oboé e o seu desejo latente em tocar o instrumento, Kléber experimentou o oboé de um colega e decidiu mudar da trompa para o oboé durante o seu curso na UnB:

Cheguei a estudar trompa durante 8 anos. Fiz vários cachês aqui na sinfônica (toquei inclusive a 1º de Mahler), toquei em Goiânia, tinha todos os documentos profissionais da Ordem dos Músicos como trompista, fiz vestibular e cheguei a estudar 1 ano com o Bohumil. [...] Certa vez, conversando com uns colegas da orquestra jovem eu expus o meu desejo de tocar oboé. Então o Juan Carlos Arango Montoya, que era um aluno formando do professor Vasco, se dispôs a me deixar experimentar tocar oboé em um

fim de semana, lá na UnB. Fui, experimentei o oboé e se confirmou o meu desejo de tocar. Antes da mudança de instrumento, eu disse para mim mesmo que a mudança seria sem volta, que eu deveria encarar o que viesse pela frente. E assim o fiz!!!! Antes de ser aceito na classe do professor Vasco, tive uma conversa séria com ele pois sabia que o curso era superior e não mais de formação a nível médio. Ele me aceitou e eu fiz por onde. Era o primeiro a chegar no departamento de música e só faltava "comer o oboé" pois daquele dia em diante teria apenas quatro anos para me formar e fazer um recital digno de universidade. Além disso meu pai, o que mais queria que eu fosse trompista, quando soube da mudança, ficou uma semana sem conversar comigo! Mas minha decisão já havido sido tomada e pronto! Com muita luta e correndo contra o tempo eu fiz o recital de formatura na UnB tocando sonata de Hindemith, fantasia Sul-América (Santoro), uma sonata de Handel e o concerto de Mozart!!!! (LOPES, 2018)

As contribuições de Vinecký foram percebidas por diversas gerações de alunos, que perpetuaram o estudo de oboé na cidade como oboístas e professores e outros que se espalharam por regiões distintas do país e do mundo. Os alunos de Vasco, Tarcísio Lima, Kléber Lopes e Alice Marques se tornaram professores do CEP/Escola de Música de Brasília. Lima atuou ao lado de Vinecký na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro e Lopes passou a integrar o naipe de oboés desta orquestra a partir do concurso prestado em 2004, também atuando ao lado do mestre, até o presente momento.

Composta por quatro alunos, a última turma que recebeu os ensinamentos de Vinecký, da qual me incluo, apesar de não terem sido diplomados por ele antes de sua aposentadoria pela UnB, teve grande êxito. Um dos alunos seguiu profissionalmente em outra carreira, mas atua como oboísta em grupos da cidade. Os outros três atuam profissionalmente com o ensino de oboé, sendo dois deles em nível profissionalizante no CEP/EMB em Brasília e o terceiro em nível superior na Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

A maneira que Vinecký ainda como estudante em Praga, se organizou em seus estudos no período em que teve aulas com dois professores, apesar de não ter escolhido ser orientado por um deles, possibilitou desenvolver flexibilidade em sua atuação como docente, o que gerou um relacionamento amigável entre os professores de oboé em Brasília, percebido por um de seus alunos:

E o legal é que em BSB os professores não tinham esses melindres, pelo aluno ter aula com outras pessoas. Se não for atrapalhar o trabalho do professor e ao contrário, vier para somar, não tinha problema algum. Cheguei a ter aulas regulares com os três professores Kléber, Bobó e Vasco. (DOMINGUES, 2018)

Alunos que passaram pelo curso de oboé da Universidade de Brasília que tiveram contato com este exímio professor, certamente levaram consigo vivências maravilhosas desenvolvidas durante o curso de oboé. Além de questões relativas à sonoridade, conhecimentos de ensino, estudo e aprendizagem do instrumento, ampliaram seus horizontes relacionados à

natureza de irmandade como seres humanos. O estudo e a participação em momentos coletivos de aprendizagem também fora do contexto universitário com as chamadas “palhetadas”, em que eram feitos além de palhetas, almoços entre oboístas, promoveu além do crescimento da comunidade de oboístas, uma sólida formação amistosa entre os oboístas de Brasília.

Todos os oboístas necessitam de palhetas para tocar oboé, e todos precisam saber fazê-las com suas tentativas de erros e acertos, muitas vezes dolorosas e pouco prazerosas. Não aprendi a fazê-las com Vinecký, mas a gama de aprendizagens foi extensa e necessitaria muitas páginas para descrevê-la.

Em minha percepção como oboísta acredito que fazer palhetas, assim como tocar oboé, é como compartilhar uma refeição, dividindo o pão para que todos fiquem bem alimentados. Para degustar uma boa refeição feita por si é necessário, dedicação de tempo e busca de conhecimento, assim como em diversas áreas como a música. Vejo pertinente nesse contexto mencionar uma citação popular de Hipócrates que diz: “Que teu alimento seja teu remédio e teu remédio seja teu alimento”. Que possamos nos alimentar sempre com a boa música, com os ensinamentos que vão além das notas musicais e que nos nutrirão para sermos pessoas melhores a cada dia, assim como os ensinamentos de Vinecký formaram não apenas oboístas em Brasília, mas seres humanos melhores.

2.1.2.1 Vasco e as canas de Brasília.

Como aluna de oboé em festivais de música pelo Brasil, quando falava de minha procedência brasiliense, alguns oboístas me perguntavam a respeito do professor Vasco (apelido de Vinecký), que utilizava canas de Brasília para fazer palhetas de oboé. A compra dos materiais para a fabricação de palhetas tem um alto custo financeiro e em especial a cana, era de acesso extremamente difícil à época. Visando suprir essa dificuldade em adquiri-las, o professor Vinecký, assim que se instalou na cidade no ano de 1975, desenvolveu para ele e para seus alunos uma maneira de utilizar canas nativas de Brasília.

A palheta de oboé é essencial e indissociável ao oboísta, pois dela depende a produção do som, timbre, projeção, afinação, articulação, leveza para a postura do instrumentista, dentre outros fatores. Logo, “a aprendizagem do processo de produção da palheta é fundamental na formação do oboísta” (DOMINGUES, 2018, p. 30). Silva e Carvalho (2017) discorrem à respeito da tradição em situações de ensino e aprendizagem, e de acordo com a presente pesquisa, podemos entender que o feitiço de palhetas segue entre os oboístas como uma tradição necessária. Neste ofício, a imitação é legitimada como recurso didático entre professor e aluno

“não somente para a assimilação da sequência de operações e gestos, mas principalmente para a compreensão do processo a partir de uma experiência pessoal orientada pela perspectiva do outro, muitas vezes com a adesão a suas ideias e atitudes” (p. 609).

Em Brasília, a partir da atuação do professor Vinecký, a confecção de palhetas se tornou uma prática substancial na formação dos alunos. O envolvimento de Vasco com a fabricação de palhetas está possivelmente relacionado ao seu período de estudante na República Tcheca, tendo em vista a dedicação de seu professor Miloslav Hašek a esta atividade. Vasco fala com muito entusiasmo deste período, ressaltando o feitio de palhetas, de excelente qualidade por seu mestre:

Ele não usava molde, sabe por quê? Porque gastava tempo e gastava a faca. Lâmina da faca sofre né, porque é metal no metal. Então ele não usava. Mas era assim, era inacreditável, porque o modelo era sempre igual, perfeito! Melhor do que qualquer molde. Você segue molde, o olho dele era melhor do que isso! (VINECKÝ, 2017, p. 14).

O molde referido por Vinecký, é um objeto feito de metal em que os oboístas moldam as canas para fazerem as suas palhetas. No processo de moldagem um pedaço de cana²⁰ é encaixado numa fôrma e delineado por faca, seja em máquinas, moldes individuais ou manualmente. Geralmente, os oboístas possuem os moldes, que são industrializados, e pelo relato de Vinecký, a habilidade de seu mestre era notável, pois moldava as canas sem necessitar de nenhum molde. Miloslav Hašek era famoso por suas palhetas, feitas sob encomenda e enviadas para bandas e escolas de música por todo o país (Tchecoslováquia, à época) o que complementava a sua renda de professor e oboísta da Orquestra do Teatro Nacional de Praga:

Era segundo ganha pão dele. Miloslav era famoso em fazer palheta. Ele fazia uma caixa, mandava pra escolas de música, mandava pra bandas, mandava palhetas, né! Dez palhetas pra lá, vinte palhetas pra lá, entende? [...] Fechava, aqui tem assim, fechava assim, olhava dos dois lados, olhava aqui, tirava aqui, pronto. Fechou estreita, fechou fantástico! Quer dizer, ele não demorava pra fazer palheta. Um passatempo que era diversão pra ele. Incrível!! (VINECKÝ, 2017, p. 14).

Como relatado na seção anterior, após a saída do professor Miloslav Hašek do Conservatório de Praga e a entrada do professor Adolf Kubát em seu lugar, Vasco veio a ter aulas com este último, relatando sua ineficiência na confecção de palhetas se comparado à Hašek. A configuração da palheta bem como suas diferentes raspagens, influenciam a maneira

²⁰ Para se fazer uma palheta de oboé, escolhe-se um pedaço de bambu, espécie *Arundo donax*, conhecida também como cana-do-reino, popularmente chamada entre os oboístas apenas como “cana”. Há especificações de diâmetro, cor, textura, marca e flexibilidade, variáveis de acordo com a raspagem que for escolhida pelo instrumentista.

de se tocar oboé. Quando o aprendiz do instrumento tem contato com um professor, é habitual que, seja por gosto ou por imposição, venha a utilizar as palhetas de acordo com o modelo desenvolvido por seu mestre. É frequentemente possível que o aluno não se adapte às palhetas de seu professor, fazendo com que procure outras alternativas para tocar o instrumento. Mesmo que não lhe agradassem, Vasco comprava as palhetas de Kubát, pois naquele momento este era o seu professor no conservatório:

Mais ele (Miloslav), ele tinha uma habilidade grande que ele desenvolveu essa palheta que ele fazia, Ele que desenvolveu. E muitos oboístas de praga tocavam com palhetas dele. E esse Kubát também fazia palhetas. Horríveis! Aí ele, isso foi um pouco, ele tinha ciúme do Miloslav, por causa das palhetas também. Eu tinha que comprar as palhetas do Kubát. Mas eu comprava assim. Uma por mês, mas tocava com palhetas do Miloslav. [...] Mas eu não parei de aulas com Miloslav. Sempre tive. Mesmo que oficialmente tinha que ter aulas com Adolf Kubát. Duas vezes por semana no conservatório. Todas as escalas, acordes, exercícios, concertos e tudo. (VINECKÝ, 2017, p. 15)

A partir de sua formação como oboísta em Praga, Vasco assimilou a partir de Hašek as práticas quanto à confecção de palhetas, vindo a desenvolver uma metodologia de trabalho preparando canas nativas de Brasília para si próprio e seus alunos. O processo se iniciava com a colheita das canas em locais específicos da cidade em que haviam bambuzais: na UnB, no bairro sudoeste, entre outros. Após a colheita, o material era devidamente selecionado, limpo e colocado para secar por um determinado tempo. Passado o período de secagem, as canas eram cortadas, goivadas, moldadas, amarradas e raspadas, até que as palhetas estivessem prontas para soarem no instrumento.

Vasco chegou a preparar canas de Brasília para um professor que veio ministrar aulas no Curso Internacional de Verão da Escola de Música, o oboísta Walter Bianchi. Dada a necessidade de canas para as oficinas de palhetas, comumente oferecidas nos festivais de música, Vinecký preparou 300 canas com o auxílio do maquinário para feitiço de palhetas disponível na UnB:

E o Bianchi depois comprava palhetas de mim. Palheta não, a cana né! Fazia até 300 canas, dava curso de verão aqui de oboé. ‘Eu vou precisar cana, você poderia fazer umas 300 pra mim?’ Aí eu fazia 300 naquela época. [...] eu fazia tudo pra ele e ele chegava e “está aqui, 300 canas”. Canas brasileiras, de Brasília. (VINECKÝ, 2017)

Arango (2018) discorre ainda que Vasco “foi um dos poucos no Brasil que se preocupou em usar esta cana local para o seu próprio uso, dos seus alunos e também para outros oboístas no exterior”, e que os alunos se distribuíam para atender os pedidos de cana no Brasil, Europa e Estados Unidos.

O Feitio de palhetas é uma tarefa prazerosa para alguns e penosa para outros, pois demanda tempo, paciência, pesquisa e dedicação. O depoimento de uma das alunas da UnB que cursou oboé na década de 80, ressalta a dificuldade em se conseguir os materiais para essa atividade indispensável aos oboístas. Observa-se em seu relato a falta de disponibilidade de compra de materiais de palheta na cidade, e a necessidade de fabricação da cana:

[...]. Estudar oboé em Brasília foi muito difícil. Não tínhamos apoio de nada, os materiais de palheta eram confeccionados por nós. Tínhamos que colher a cana da Índia nas touceiras que existiam onde hoje está construído o Sudoeste. Tudo difícil. Tudo caro. (SILVEIRA, 2018)

O momento em que se aprende a fazer palhetas acontece pelo contato de um oboísta iniciante com outro mais experiente, o que pode se dar tanto em aulas de confecção de palhetas quanto em encontros informais fora do ambiente escolar. A relação entre os oboístas nestas oportunidades pode ser transformadora, em que antipatia pode se tornar empatia e vice-versa. Uma aluna ressalta que no princípio de sua aprendizagem em oboé com Vasco chegou a ter um relacionamento difícil com o professor, pois se considerava um pouco “chatinha, questionava muito” o ensino e, de acordo com seu depoimento, apenas nas aulas de palheta ela tinha um pouco de paz. (MARQUES, 2018). Professor e aluna acabaram se tornando grandes amigos, dado o constante contato em fazer palhetas e tomar lições do instrumento, o que enfatiza a prática do feitio de palhetas como um fator que pode unir as pessoas. Outra aluna relata a atividade de fazer palhetas como um ambiente de aprendizagem, um momento de compartilhamento de experiências, em que além do aprendizado das etapas de produção, era também um momento para se tocar junto e aprofundar o relacionamento entre os envolvidos:

[...]. Então, desde o princípio tive contato com todo o processo: da colheita da cana à raspagem da palheta. Era um ambiente de aprendizagem bastante interessante porque os alunos de oboé se reuniam com frequência para fazer palhetas, trocar ideias e tocar juntos. (SILVA, 2018)

Outras duas importantes atividades também desenvolvidas na UnB eram a iniciação científica, em que se incentivava a pesquisa, dentre outros temas, da produção das canas de Brasília, e o estágio supervisionado, em que os alunos mais avançados lecionavam para os iniciantes:

“Meu primeiro professor foi o oboísta Juan Carlos Arango. Eu vinha a Brasília uma vez por semana para ter aulas. Juan era bolsista de um projeto de iniciação científica que estudava o uso de uma espécie de gramínea do cerrado para confecção de palhetas”. (SILVA, 2018)

De acordo com Arango (2018), em seu período como estudante, os alunos envolvidos no processo de produção das canas recebiam uma bolsa do CNPq para testar o material e analisarem os resultados, tendo Vasco como orientador. Ressalta que este trabalho não foi publicado, mas que o relatório foi entregue ao CNPQ após finalizado.

O professor Vinecký foi, portanto, o responsável pela inserção dos alunos nas diversas etapas de produção de canas de Brasília, canas que nem sempre agradavam a todos os estudantes. Um dos alunos do final da década de 80 narra que “[...] havia uma carência de material para palhetas. Usava canas de Brasília e não tinha bons resultados” (MOTA, 2018).

Questionado a respeito da qualidade de funcionamento das canas de Brasília, o professor Vinecký responde: “Ah...mais ou menos. Se todo mundo tocava...Eu, de corne-inglês até hoje não usei canas de fora. Só de Brasília. E saem bem as canas. ” (VINECKÝ, 2017). É válido ressaltar que cada oboísta desenvolve uma preferência por um estilo ou estilos combinados de raspagem da palheta. Mesmo aprendendo a fazê-las com outro oboísta mais experiente, “o balanceamento da palheta deve ser entre o oboísta, o instrumento e o material empregado, todos em perfeita harmonia, mas ainda sob a influência e interferência de fatores climáticos externos” (GISIGER, 2017, p. 24). Dessa forma, é possível que as canas de Brasília não agradassem a alguns alunos. Vinecký ressalta que fazia suas palhetas da mesma maneira que em Praga, com as espessuras e medidas específicas de palheta alemã²¹, e que possivelmente para outro tipo de raspado não funcionaria tão bem.

A respeito das canas de Brasília, devido ao aumento da oferta de canas de diferentes marcas e especificidades e à maior facilidade para adquiri-las por encomenda, atualmente há um consenso entre os oboístas da cidade quanto à utilização das canas nativas brasileiras apenas para experimentação no início do processo de aprendizagem. Este uso das canas de Brasília com os estudantes para a aprendizagem inicial é relevante pois gasta-se muito material até que se aprenda o manejo das ferramentas entre os processos de amarração e raspagem, até que a palheta produza som.

O uso das canas de Brasília desde 1975 até o presente momento é de grande significado para a comunidade. Mesmo que atualmente não sejam tão utilizadas como foram em décadas passadas, o professor Vinecký deixou para a comunidade oboística o legado do conhecimento das etapas de produção das canas brasileiras e a oportunidade de experimentar e pesquisar acerca da funcionalidade deste material.

²¹ Tipo específico de raspagem de palheta em que geralmente o raspado é mais curto e as espessuras são menores do que outros tipos. Há diversos tipos de raspagem alemã. De acordo com Vinecký, o seu raspado era o alemão utilizado por ele em Praga, República Tcheca.

2.2 O curso de oboé no CEP/Escola de Música de Brasília e seus professores:

A Escola de Música de Brasília passou a ter reconhecimento oficial a partir do ano de 1964 (SILVA, 2012), sob a direção de Levino de Alcântara. Como já citado, a partir de 1971, Sebastião Theodoro Gomes passou a integrar o corpo docente da instituição atuando como professor nas áreas de oboé, música de câmara e regência. Além de ter sido responsável por fundar o curso de oboé, Gomes relata que colaborou com Levino de Alcântara indicando músicos das bandas militares para atuarem como professores na EMB: “Eu ajudei a fazer a escola, eu escolhi com ele lá, escolhemos pessoas para entrar lá. Porque a gente tinha, a música era entre as forças armadas, polícia militar e bombeiro e eu conhecia todo mundo, né! ” (GOMES, 2018).

Um dos alunos de Gomes relatou que o seu aprendizado em oboé se deu pelo fato de seu pai conhecê-lo como oboísta de bandas militares e também professor de oboé na Escola de Música de Brasília, fato determinante para a consolidação de sua escolha profissional como oboísta:

Na realidade, foi meu pai quem decidiu que eu iria estudar oboé. Ele conhecia o professor Sebastião, que ensinava oboé na Escola de Música de Brasília. Numa noite, durante uma festa na qual ambos se encontravam, meu pai me disse: “este é seu professor de oboé”. Não sabia ao certo o que era o oboé, creio que nem mesmo conhecia o som. Depois passei a identificar o timbre nos LPs de orquestra que meu pai tinha. Se o professor Sebastião ensinasse trompa, talvez eu fosse trompista hoje. (MOTA, 2018).

Além do professor mencionado, também atuou como professor de oboé na Escola de Música de Brasília, Tarcísio de Oliveira Lima, oboísta da Banda Militar do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, transferido da Banda Militar do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, onde atuava. Foi aluno de bacharelado em oboé na UnB se graduando em 1984²² sob a orientação de Vinecký, com quem foi juntamente com Gomes, membro fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro em 1979.

Podemos destacar como professores de oboé da Escola de Música de Brasília do ano de 1971 até o ano de 2018 os seguintes oboístas: Sebastião Theodoro Gomes, Tarcísio de Oliveira Lima, Alice Farias de Araújo Marques, Kléber Cristóvão Lopes, Luciana Resende Bueno Areal, Kerle Cristina de Oliveira Lopes e Roseane Lopes Cruzeiro. O professor Sebastião Gomes se aposentou no ano de 1995 e Tarcísio Lima no ano de 1996.

²² Arquivo pessoal de Václav Vinecký

Em agosto de 1991, a professora Alice Marques assumiu o concurso de professora de artes/música pela Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal - SEEDF e atuou primeiramente como professora de Música da Escola Parque da 304 Norte. Em dezembro do mesmo ano, pelo remanejamento anual da SEEDF, Marques conseguiu a transferência para a EMB. Por motivo de oportunidade de aperfeiçoamento de estudos na Alemanha, solicitou licença a SEEDF em 1993. Concluído o período de estudos no exterior, retorna à EMB para continuar lecionando oboé. No período atual, a professora Alice Marques exerce toda a sua carga horária no Núcleo de Teóricas do Erudito, e se encontra afastada do núcleo de palhetas. Atua em diversas formações camerísticas na cidade, entre elas o grupo Orquestra de Senhoritas, que desenvolve atividade há 20 anos no Brasil e exterior (MARQUES, 2018).

O professor Kléber Lopes assumiu o concurso para professor da EMB no ano de 1992, em que trabalhou como professor de teoria musical, morfologia e análise e contraponto por 4 anos. Em 1996, por ocasião da aposentadoria do professor Tarcísio Lima, Lopes foi requisitado para lecionar oboé, cargo que ainda ocupa com maestria.

Em 2009, a oboísta Roseane Lopes Cruzeiro assumiu o concurso de professora da SEEDF para professor de Artes, atuando primeiramente na cidade de Ceilândia. Por motivo do concurso de remanejamento de professores, transferiu-se para a EmB para exercer atividade como professora de música de câmara. Devido à necessidade do núcleo de palhetas, foi requisitada para lecionar oboé no ano de 2013. Em 2016, obteve licença para estudos concedida pela SEEDF para desenvolver o presente trabalho de dissertação de mestrado pela Universidade de Brasília.

No ano de 2011, ocorreu o primeiro concurso da SEEDF com vagas para cargo efetivo de professor de oboé da EmB em que houve seleção e nomeação de candidatos, a saber, as oboístas Luciana Resende Bueno Areal e Kerle Cristina de Oliveira Lopes que atuam desde então no núcleo de palhetas como professoras de oboé. Luciana Areal é bacharel em oboé pela Universidade de Brasília onde foi aluna de Václav Vinecký e José Medeiros. Kerle Lopes é licenciada pela Universidade Federal do Goiás – UFG e foi aluna do professor José Medeiros em Brasília.

Dos registros que estão disponíveis para consulta a respeito dos alunos que concluíram o curso de oboé do CEP/EMB, consta apenas um livro de catálogo de formados que se encontra na secretaria desta instituição. Há referência de apenas 4 alunos que concluíram o curso técnico em oboé: Lucila Moraes da Silveira (1994); Gláucio Cardoso Andrade (2001); Luciana Resende Bueno (2003); e Lilia Rodrigues dos Reis (2009). É possível que outros alunos tenham se

formado anteriormente ao período de 1992, ano em que os nomes dos alunos que concluíam o curso técnico em instrumento passaram a constar no livro de formados.

Desde meados de 2017, o CEP/EMB passa por um processo de modernização do seu sistema de informações. Devido à essa atualização, não foi possível acessar possíveis dados que remetesse à existência de alunos que possam ter concluído o curso de oboé nesta instituição além dos que constam no livro de formados.

É sabido de maneira informal pela comunidade de oboístas da cidade, que a maioria dos alunos que estudaram na EMB a partir da década de 90, posteriormente ou concomitantemente, foram também alunos da UnB. Dada a quantidade de disciplinas nas duas instituições exigirem dedicação de tempo de aulas e estudo individual, muitos alunos deixavam o curso técnico da EMB assim que ingressavam no curso superior de bacharelado em oboé oferecido pela UnB. Os 4 alunos que possuem a formação técnica em oboé pela EMB, também são bacharéis em oboé pela UnB, o que constata o fato de que os alunos de oboé aprendiam as lições de base e se desenvolviam no instrumento primeiramente na Escola de Música.

Pelo depoimento da professora Alice Marques ela narra que um de seus destacados alunos abandonou o curso técnico por ingressar na UnB. “Eu tive o Alexandre, mas ele não finalizou, pois passou para o vestibular em música. Mas acho que ele foi quase até o fim”. O professor Kléber Lopes destaca que orientou alunos que chegaram a fazer recital de formatura, mas não receberam o diploma pela não conclusão de matérias teóricas do currículo do curso técnico.

O curso técnico em oboé oferecido pelo CEP/EMB dispõe do período de oito semestres de duração, totalizando 1500 horas de curso (PPP-EMB, 2005), em que disciplinas como percepção musical, história da música, música de câmara, harmonia, análise musical, dentre outras, assemelham-se às do curso de Bacharelado em oboé da UnB. Essa equivalência, de acordo com a gestão escolar da EMB possibilitava que os alunos que cursassem disciplinas semelhantes na UnB trouxessem o seu histórico e boletim escolar para que fosse feito aproveitamento estudantil. Porém, como nem todas as disciplinas seriam equivalentes, a carga horária de estudo dos itinerários formativos nas duas instituições pode ser um fator que leve os alunos do curso técnico a deixarem o CEP/EMB e cursarem apenas o bacharelado na UnB.

De acordo com Costa (2014), pelos relatos dos coordenadores que participaram de sua pesquisa, os técnicos em instrumento formados pelo CEP/EMB, geralmente têm sua atuação profissional inserida em contextos de aulas particulares, em escolas privadas de música que oferecem cursos livres, no mercado de eventos e em orquestras que se apresentam esporadicamente de acordo com patrocínios conseguidos junto a órgãos de fomento. Ressalta

ainda que estas “são atividades de prestação de serviços que não requerem certificação em cursos superiores ou mesmo certificação técnica de nível médio.” (COSTA, 2014, p. 168)

Dessa maneira, há estudantes que se engajam no curso superior em música e não lhes desperta o interesse em concluírem o curso técnico, visto que melhores oportunidades de trabalho podem exigir o diploma em nível superior. Diferentemente de outras áreas de formação técnica, em música podemos destacar que:

[...] os empregos formais são poucos e o processo para inserção é altamente competitivo, a exemplo de orquestras e bandas de natureza pública, o que se dá mediante concurso e exigência cada vez maior de diplomação em nível superior, excluindo, desta forma, os técnicos de nível médio.” (COSTA, 2014, p. 167)

Costa (2014) ressalta que “parte dos músicos após a diplomação nos cursos técnico e superior retornam à própria escola como docentes”, fato confirmado pela atuação da docente Luciana Areal, que foi aluna de oboé do CEP/EMB, concluiu o curso técnico, buscou titulação em nível superior (UnB) e retornou à instituição como professora do instrumento.

Percebe-se a importância social deste estabelecimento de ensino, que agrega os seus próprios alunos no mercado de trabalho local. Desta maneira, destaca-se o papel do CEP/EMB na formação de oboístas no fomento à aprendizagem do instrumento, em que “a educação formal de cunho profissionalizante é um dos caminhos possíveis e sistemáticos para se chegar à proficiência no campo da execução, requisito mínimo para o exercício profissional.” (COSTA, 2014).

2.2.1 Conquistas e desafios do curso de oboé da Escola de Música de Brasília

As escolas públicas de música no Brasil quando oferecem o ensino do oboé e possuem instrumentos para uso dos alunos, geralmente dispõem de instrumentos de má qualidade, ou de funcionamento insatisfatório para a aprendizagem musical. Desta forma, alunos e professores se configuram como verdadeiros heróis, que mesmo em condições precárias, desenvolvem trabalho musical distinto.

O curso de oboé na Escola de Música de Brasília pelo relato de seus professores, apresenta desafios como: aquisição e manutenção de instrumentos; escolha consciente dos alunos pelo oboé como opção instrumental; alto custo dos materiais de palhetas; evasão do curso ao ingressarem na UnB; dentre outros. Porém, apresenta conquistas que se consolidam com o passar do tempo, como a organização de uma ementa do curso e a existência de instrumentos para empréstimo desde a década de 80.

Os professores de oboé da EMB frequentemente necessitam fazer pequenos reparos nos instrumentos da instituição e também nos instrumentos dos alunos. Esse é um desafio que se faz presente na atuação docente do professor de oboé, assim como o constante feito de palhetas para os alunos. Questionada a respeito dos desafios em ser professora de oboé na Escola de Música de Brasília, a professora Alice Marques destaca as atividades de “consertar oboés e fazer palhetas suprindo um mercado vazio de alternativas, à época” (MARQUES, 2018).

A respeito do programa do curso, Marques (2018) respondeu que à época de seu ingresso como docente, solicitou a ementa do curso de oboé ao professor Tarcísio Lima, que ainda que estivesse se aposentando, desconhecia a sua existência. Dessa maneira, a professora Alice Marques e o professor Kléber Lopes começaram a organizar a estrutura metodológica de ensino do curso, valendo-se da bibliografia utilizada por Vinecký e de propostas metodológicas de vanguarda para o ensino de oboé. “Não havia um programa bem definido a ser seguido. Muito do que fiz no início foi fruto de muita conversa com a Alice, pois trocávamos "figurinhas" e aos poucos fomos montando e melhor estruturando o curso.” (LOPES, 2018).

Para exercerem a atividade docente no CEP/EMB, os professores necessitam da titulação de licenciados ou complementação pedagógica ao diploma de bacharelado. De acordo com Silva e Carvalho (2017), não há “formação específica para os saberes da docência por parte significativa de professores da EPT (Educação Profissional e Tecnológica)”, e a hipótese que norteia o estudo destas pesquisadoras aponta que “tanto a formação inicial em licenciaturas quanto a continuada em cursos de complementação pedagógica não são adequadas, não respondendo às especificidades da docência em EPT (p.603)”. Ressaltam ainda que devido à carência de produção acadêmica e debates acerca da formação docente em educação profissional e tecnológica, agrava-se ainda mais “o sentimento de desamparo entre professores que buscam novas referências para sua prática”.

Apesar disso, pode-se constatar que os professores de oboé procuram a capacitação acadêmica para aperfeiçoarem sua prática docente, recorrendo à pesquisa nas áreas interpretativas e educacionais. Podemos elencar a dissertação de mestrado em música pela Universidade Federal do Goiás, “O Quinteto Em Forma de Choros de Heitor Villa-Lobos: um estudo sobre influência musical”, (2001) realizada pelo professor Kléber Lopes, a dissertação de mestrado em música (UnB) “Processos de Aprendizagens Musicais Paralelos à Aula de Instrumento” (2006) e a tese de doutorado em Educação (UnB) “Eu Músico: Configurações Subjetivas a Duas ou Três Vozes” (2010), ambas concluídas pela professora Alice Marques.

Questionado a respeito da metodologia de ensino de oboé, Kléber Lopes explica que nos tornamos professores ao longo dos anos, quando até as concepções a respeito do oboé e das

diferentes raspagens de palheta se modificam. Salientamos ainda, a importância do aprendizado mútuo entre professores e alunos, com relação à construção do conhecimento:

No início é tudo muito difícil, pois nós vamos construindo nosso perfil didático no decorrer dos anos trabalhados, não é como um passe de mágica que eu termino o curso superior e pronto... já sou exímio professor de instrumento! Pelo menos acredito nisto. Fui aprendendo muito com os alunos e sei que durante esse período todo lecionando oboé minha visão e conceitos a respeito do oboé mudaram muito. Inclusive minha concepção em relação a palheta que hoje uso!!! (LOPES, 2018).

Um fato relevante no curso de oboé da EMB é a existência de instrumentos para uso dos alunos. Atualmente, o aprendiz preenche uma ficha na instrumentoteca, local onde os instrumentos para empréstimo se localizam. Nessa ficha, há a assinatura do aluno se responsabilizando pelo uso do instrumento durante o período de aulas, estudo na instituição ou empréstimo para estudar em seu domicílio aos finais de semana. O empréstimo é dado mediante autorização do professor e de algum membro da direção, com data e horário específico para devolução. Devido ao desgaste dos instrumentos, em meados de 2014 o empréstimo de oboés para estudo aos finais de semana estava restrito aos alunos mais adiantados, medida tomada pelos professores para resguardar as condições dos instrumentos até que se arrecadassem recursos para a manutenção dos mesmos.

Pelo relato da oboísta Lucila Moraes, podemos salientar que desde o final da década de 80 a EMB já possuía oboés para empréstimo. Nos anos 70, adquirir um oboé para estudo se configurava como árdua tarefa, assim como adquirir o aparato para o feito de palhetas. Tendo cursado oboé, tanto na Escola de Música, quanto na UnB, ressalta a dificuldade em estudá-lo em Brasília neste período. Sua relação com o instrumento teve início a partir de uma pesquisa pessoal a respeito do oboé, tendo seu sonho de tocá-lo se concretizado somente doze anos após ouvi-lo pela primeira vez. Após adquirir o instrumento, soube que a EmB disponibilizava instrumentos musicais para empréstimo, inclusive oboés:

Comecei a estudar oboé depois que escutei o adágio de Marcello. Me apaixonei pelo som do instrumento. Isso foi em 1975. Quase furei o LP de tanto que eu escutava. A partir desse dia pesquisei sobre o instrumento. Fiquei muito triste em saber que era difícil adquirir o oboé, porque não era um instrumento muito comum. Após doze anos encontrei um oboé na Casa Maestro em Brasília. Bem perto da minha casa, na W3 sul. Depois fiquei sabendo que a Escola de Música tinha instrumentos para emprestar. (SILVEIRA, 2018)

Pelo relato de Silveira e pelas atividades desenvolvidas atualmente, percebemos que desde a década de 80 até o presente momento, os professores de oboé e do núcleo de palhetas seguem buscando alternativas para proporcionar aos alunos condições ideais para aprender o

instrumento. Por iniciativa do núcleo de Palhetas, sucedeu na EMB a “Semana das Palhetas”, de 15 a 19 de setembro de 2014, com a participação de Alain De Gourdon, dono da fábrica francesa de oboés F. Lorée. De Gourdon, além de ministrar palestra a respeito da história da construção de oboés da fábrica e oferecer gratuitamente manutenção para os oboés dos oboístas que participaram do evento, gentilmente doou um oboé de sua empresa para a Escola de Música de Brasília. Por motivos de mudança de gestão da direção da EMB, apenas em setembro de 2016 o oboé doado chegou ao seu destino final, os alunos do curso de oboé da escola de música. O instrumento doado por Gourdon foi recebido com muita alegria pelo núcleo de palhetas da EMB, que trabalha continuamente com iniciativas para suprir as necessidades da área, como manutenção e aquisição de instrumentos.

A “Semana das Palhetas” do ano de 2018 realizada de 01 a 05 de outubro, seguiu com iniciativas para compra de um oboé, em que alunos e professores arrecadaram recursos financeiros por meio de festival de tortas e bazar com acessórios para palhetas. Atividades como concertos beneficentes e doações pela internet também estão sendo tomadas até que se atinja o valor de 6 mil reais, referente ao oboé modelo estudante da marca New England, financiado pelo oboísta José Medeiros, que intermediou a compra do instrumento.

Tendo em vista a importância dos professores de oboé do CEP/EMB na formação de alunos de oboé na cidade, os questioneei a respeito das alegrias e desafios em serem mestres. Quanto aos desafios, uma das respostas comuns aos professores é que a escolha do oboé como opção instrumental geralmente é feita como uma alternativa para ingressar na Escola de Música com a intenção de futuramente migrar para outro instrumento, ou seja, em muitos casos não há uma escolha consciente, decorrente de uma afinidade pessoal com o oboé:

O público dos alunos de oboé são geralmente pessoas que entram na escola porque querem aprender música, mas queriam tocar outro instrumento e não conhecem o oboé. Seria interessante ter mais apresentações de música nas escolas da rede pública ou até mesmo escolas particulares para que entrem pessoas que são encantadas pelo instrumento (AREAL, 2018)

Em relação às perspectivas para o curso de oboé no CEP/EMB, seus professores enfrentam várias adversidades, como o alto custo do instrumento e de materiais para confecção de palhetas, a falta de grandes grupos na cidade como orquestras jovens para a atuação dos alunos, além de desafios da própria natureza do mesmo, tais como a estreita passagem de ar na palheta para a produção do som. O professor Kléber Lopes ressalta ainda outras dificuldades:

Em relação as perspectivas do curso acredito que passamos (nós professores de oboé) por uma série de dificuldades: 1) não é um instrumento conhecido como o violão, uma

flauta transversal, um piano; 2) por não ser conhecido, algumas estratégias são necessárias pois caso contrário não teremos uma clientela suficiente para completarmos a carga horária. E para isso, muitas vezes abrimos muitas vagas e estas não são preenchidas ou são preenchidas por candidatos que desejam entrar na escola e não estudar o oboé; ou ainda por terem visto no edital muitas vagas disponíveis (isto é um pouco frustrante); 3) com isso, por não haver uma convicção da opção de instrumento pelo candidato, o nível de desistência é alto; 4) não é um instrumento fácil [...] 5) o alto custo da aquisição de materiais básicos como palhetas; 6) é um instrumento caro; 7) não temos um grupo como uma orquestra jovem ou experimental que atraia mais os alunos. Com isso eu observo certa falta de maior comprometimento por parte dos alunos, pois lhes falta uma perspectiva futura até mesmo de trabalho (LOPES, 2018).

A atuação dos estudantes de música em grandes grupos instrumentais como bandas e orquestras é de fundamental importância para que a aprendizagem se torne motivadora. Nesse sentido, além de poderem compartilhar vivências com outros aprendizes e desenvolverem suas aptidões, a prática em grandes grupos instrumentais “contribui para que os alunos desenvolvam a convivência social, necessária para absorverem, além dos conceitos musicais, valores de respeito, princípios e aceitação das regras de convivência coletiva” (SOARES, 2018).

De acordo com Araújo (2011), entre os anos de 1974 e 1987 tivemos no CEP/EMB um grupo instrumental importante para os jovens, que foi idealizado pelo maestro Reynaldo da Fonseca Coelho, a Banda Sinfônica da Escola de Música de Brasília. Em princípio, este grupo visava atender apenas os estudantes dos instrumentos de sopro e percussão que fossem alunos da EmB, mas posteriormente o grupo passou a permitir a participação de alunos da UnB e músicos militares. Em apresentação no ano de 1980 (ARAÚJO, 2011), constam os nomes de oito oboístas integrantes deste grupo, a saber: Tarcísio de O. Lima, Carlos Ernest Dias, Sônia Maria M. Chada, Leonardo B. V. Carvalho, Ellen Maria Curado Teles, Isaías B. de Brito, Gustavo S. de Carvalho e Lídia O. de Castro. Dado o crescimento da banda, esta passou a chamar-se Banda Sinfônica de Brasília, pois suas fronteiras ultrapassaram os limites educacionais da Escola de Música, englobando não apenas os alunos que estudavam nesta instituição (ARAÚJO, 2011).

Apesar de alcançar notoriedade no cenário nacional, chegando a vencer concursos de bandas sinfônicas pelo país dada a sua proficiência musical, este grupo encerrou suas atividades em meados de 1987. Apesar disso, sua insolvência foi lavrada em ata somente no ano de 1995. Em decorrência da retirada de apoio institucional do Governo do Distrito Federal por meio da Secretaria de Cultura e Secretaria de Educação, a Banda Sinfônica de Brasília foi dissolvida (ARAÚJO, 2011). Criou-se desta forma, uma lacuna educacional na cidade relativa à prática musical em grupo para instrumentistas de sopro pois, “considerando a contribuição das bandas na formação humana e social dos participantes, a interrupção dos trabalhos musicais e

educacionais desses conjuntos traz um prejuízo significativo para a sociedade” (SOARES, 2018).

Outra iniciativa para estudantes foi desenvolvida pela maestrina Elena Herrera, que desenvolveu trabalho orquestral com jovens músicos, quando da fundação da Orquestra Sinfônica da Divisão Regional de Ensino de Ceilândia²³. Em meados de 2000, a regente atuou como Assessora Musical da Secretaria de Educação do Distrito Federal, momento em que, alunos de oboé tanto do CEP/EMB quanto da UnB puderam interpretar repertórios sinfônicos sob sua maestria. De acordo com o oboísta Ravi Shankar (2018), a atividade orquestral realizada por Herrera “foi um dos primeiros contatos com um trabalho mais próximo ao que se tem em uma vivência de orquestra profissional”. Infelizmente, esta orquestra permaneceu em atividade por pouco tempo.

Considerando o contexto brasileiro de atuação profissional, a professora Kerle Lopes percebe que poucos alunos escolherão a carreira de oboístas profissionais, ainda que a atual demanda de alunos de oboé seja válida para o conhecimento e apreciação da cultura da música erudita:

Atualmente temos uma demanda grande de alunos e sabemos que poucos escolherão oboé como profissão, mas acredito que essa demanda é interessante para a divulgação da cultura da música erudita para pessoas que nunca tiveram contato e não conheciam esse estilo musical. (LOPES, Kerle, 2018).

Entre as alegrias em ser professor de oboé do CEP/BEM, de acordo com as falas dos docentes, podemos salientar a satisfação em “conhecer pessoas e seus processos musicais” (MARQUES, 2018), em que o aluno é orientado a vencer os seus próprios desafios:

As alegrias são várias, pois primeiramente surge a realização pessoal, depois podemos observar a alegria de acompanhar cada aluno que chega ao final de uma etapa (seja básico ou técnico) com todas as dificuldades e limites que alguns apresentam, mas que ao final chegam vitoriosos!!! (LOPES, Kléber, 2018)

Podemos perceber que existe a constante busca dos professores de oboé do CEP/EMB em tornar prazeroso o estudo do instrumento em Brasília, o que se dá por meio de pesquisa, apresentações musicais e demais iniciativas que possam trazer interesse pelo instrumento, assim como despertar o apreço pela sua manutenção e pelo feitiço de palhetas.

Alunos que alcançam o curso técnico de oboé, após o término do curso básico, em sua maioria ingressam na UnB, mesmo antes de concluí-lo, movimento que se perpetua desde o

²³ Disponível em: www.cultura.df.gov.br/ostnccs Acesso em: 10 out. 2018, 23:20.

início da relação entre as duas instituições no que tange à formação não apenas de oboístas, mas de instrumentistas em geral.

3 A AMPLITUDE DO ESTUDO DE OBOÉ EM BRASÍLIA

Em sua maioria, os alunos que se formaram na Universidade de Brasília e no CEP/Escola de Música de Brasília no período considerado por esta pesquisa, atuam como oboístas profissionais e/ou professores de oboé. Também há alunos que se graduaram na UnB, atuaram como oboístas por um período de tempo e posteriormente, escolheram diferentes carreiras profissionais, deixando de exercer a profissão de músico, ou mais especificamente de oboísta.

3.1 Oboístas formados pelo CEP/ Escola de Música de Brasília e Universidade de Brasília – UnB, conquistas e desafios.

A presente pesquisa investigou a formação de oboístas em Brasília de 1967 a 2017, visto este período abranger o intervalo de tempo desde a primeira iniciativa de ensino do instrumento com o professor Sebastião Gomes até a última graduação em oboé pela UnB, com o aluno Thiago Rocha. Neste sentido, foram constatados o número de quatro formados em técnico em oboé pelo CEP/EMB e vinte alunos graduados pela UnB com titulação de bacharel/ habilitação em oboé. Observa-se neste caso, uma superposição entre os dois grupos, uma vez que, os quatro alunos formados pelo CEP/EMB também estão entre os 20 graduados pela UnB.

Em cinquenta anos de ensino de oboé na cidade, o resumido número de oboístas formados pode ser justificado por peculiaridades de se estudar oboé em Brasília, como o clima extremamente seco e a falta de grandes grupos como bandas sinfônicas, orquestras jovens e profissionais para a atuação e futura profissionalização dos estudantes. Porém, este número se torna expressivo, dadas as condições de estudo na cidade, onde mesmo com a restrição de locais para a atuação profissional efetiva, o ensino e aprendizagem do instrumento têm se mantido em todos os níveis, ou seja, iniciante, médio e universitário. Há que se estabelecer uma comparação com a cidade de Goiânia, localizada a 200km de Brasília, onde a professora Kerle Lopes iniciou os seus estudos. O ensino de oboé naquela cidade não contempla o curso superior, e mesmo possuindo orquestras e bandas juvenis para a atuação do estudante, a Universidade Federal de Goiás – UFG ainda não dispõe de um especialista na área (LOPES, Kerle, 2018).

Uma adversidade singular que encontramos em Brasília é o clima seco, com baixa umidade do ar, intensificado no período de agosto a outubro, com variações ano a ano. Neste período, as palhetas de oboé sofrem variações extremas, assim como o próprio instrumento, pois sendo ambos feitos de madeira, sofrem rachaduras, muitas vezes irreversíveis. Segundo Caetana Silva (2018), “especificamente, sobre tocar em Brasília, a questão do clima foi um

grande desafio”, uma vez que “fazia parte do estudo pesquisar estratégias para manter a palheta úmida durante o concerto e cuidar para o instrumento não rachar no longo período de seca”. Relata que chegou a desenvolver diferentes raspagens de palheta para cada época do ano, e que raras palhetas funcionavam bem em ambos períodos, da seca e da chuva. Este é um aspecto de alta relevância que também justifica o número reduzido de graduados em oboé.

Dentre outros fatores citados que se configuram como desafios para o estudo do oboé, tanto em Brasília, quanto em quaisquer outras localidades brasileiras, se destacam o alto custo do instrumento, bem como da aquisição dos materiais básicos para o feitiço de palhetas. Quanto às dificuldades inerentes à própria técnica de execução do instrumento, Edson de Paula nos informa que se soubesse, no início de seus estudos “que o instrumento é tão difícil de tocar, teria desistido”. Relata ainda que para sua sorte quando descobriu “já estava envolvido demais para abandonar o estudo do oboé”.

Segundo Luciana Areal (2018) “atualmente em Brasília as oportunidades estão bastante escassas”, tendo em vista a existência de apenas uma orquestra profissional e uma banda sinfônica ainda em formação, além da “dificuldade grande de conseguir montar grupos para manter a performance”. Edson de Paula (2018) endossa a fala dos oboístas que residem em Brasília a respeito da limitada oferta de trabalho na cidade. Relata que as possibilidades de atuação em orquestras e bandas sinfônicas são raras em razão das iniciativas esporádicas, e que exercer a atividade de docente somente é possível na Escola de Música de Brasília, pois as “aulas particulares dificilmente aparecem”, e geralmente os alunos não possuem o instrumento.

Apesar disso, por meio da secretaria de cultura, a OSTNCS realizou concurso para músicos no ano de 2014, convocando oboístas no ano de 2018. Ravi Shankar, que se graduou na UnB, foi o primeiro colocado, mas não assumiu o concurso tendo em vista o desempenho de suas atividades como professor de oboé na UFPB. Assim, em julho de 2018 assumiu o oboísta Moisés Pena, que dentre outras titulações em seu percurso formativo como oboísta, foi aluno do oboísta radicado em Brasília José Medeiros, quando de sua atuação no Conservatório de Música Carlos Gomes em Belém –PA.

Como já mencionado, o campo de atuação de oboístas em Brasília pode ser visto como limitado, pois além das bandas militares, que nem sempre oferecem vagas para oboé, e que muitas vezes recebem oboístas transferidos de outros estados pertencentes à estas corporações, a cidade possui apenas duas oportunidades de atividade profissional com cargos efetivos em regime de trabalho estatutário: Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro - OSTNCS e docente da Secretaria de Estado de Educação do DF - SEEDF, na função de professor de oboé com lotação na Escola de Música de Brasília. A OSTNCS se configura como

única orquestra profissional na cidade - OSTNCS, e desde meados de 2000, a cidade não apresenta atividade de destaque em relação a bandas sinfônicas e orquestras profissionais e jovens que possam incentivar a prática de oboé em grandes grupos.

Tais desafios podem se configurar como gatilhos para a evasão no estudo do instrumento, o que pode justificar o resumido número de graduados em oboé pela Universidade de Brasília. No entanto, percebe-se nos últimos anos, a busca pelo curso de bacharelado em oboé por militares das bandas da cidade, pois atuando profissionalmente como oboístas, recorrem à graduação na UnB para aperfeiçoarem a sua prática instrumental e formação global como músicos.

A comparação entre a realidade de atuação profissional de Brasília em relação à outras cidades brasileiras, é de relevância para o mapeamento das reais ofertas de trabalho para oboístas no país. Cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro, possivelmente apresentarão um quantitativo maior de graduados no instrumento. Porém, este trabalho visou investigar apenas o contexto da formação de oboístas na região brasiliense, bem como os locais em que estes graduados exercem sua profissão, quando atuantes como profissionais deste instrumento. Desta forma, há que se investigar possíveis relações formativas em contextos musicais semelhantes, visando identificar fatores que possam levar à um maior número de envolvidos no processo de aprendizagem do instrumento, assim como a promoção de campos de atuação em variadas vertentes musicais, garantindo assim, o exercício da atividade profissional como oboístas.

O oboísta Lucius Mota (2018) relata que ultimamente “há um número maior de pessoas tocando oboé, o que torna a competição mais acirrada”, mas que por outro lado, “há novos mercados a serem conquistados”, pois “há muito dinheiro no Centro-Oeste e poucas orquestras”. Mota também menciona que costuma dizer a seus alunos que “é necessário estar preparado para sair do local de nascimento para encontrar emprego”, e que ser professor universitário também é uma ótima oportunidade profissional, necessitando a capacitação de mestrado e doutorado “para o salário valer a pena”.

Em depoimento à autora, questionado a respeito de seu período de estudos em Brasília, o oboísta Ravi Shankar expressa os desafios que enfrentou como jovem estudante universitário no período de 2001 a 2004, mas que apesar das dificuldades, sua formação teve um crescimento substancial em sua postura ética e na aprendizagem com o próximo:

Estudar oboé em Brasília foi...ótimo. Claro que nem tudo foi perfeito. Foi um momento difícil, a fase BSB, por questões financeiras etc e musicalmente tínhamos certas lacunas na formação de um jovem instrumentista, como a falta de orquestras

jovens principalmente. Oboísticamente foi maravilhoso! Tive professores que me ensinaram não só a tocar, mas a ser um sujeito ético e com uma postura receptiva e respeitosa em todas as circunstâncias abraçando as diferenças de escolas e estilos e aprendendo sempre com o outro. Durante os estudos em BSB fiz grandes amigos que me ensinaram tanto quanto meus professores. Amigos esses que carrego no peito até hoje e ainda continuam me servindo de inspiração. (DOMINGUES, 2018)

Ana Clara Andrade Melo, que no momento não atua mais como oboísta profissional, ressaltou que “estudar oboé em Brasília foi importante” para que não se “afirmasse definitivamente em nenhuma escola”. Essa declaração, nos permite perceber que os oboístas que se formaram na UnB e vieram a se tornar professores, se tornaram mestres que puderam oferecer aos seus alunos a possibilidade de escolha entre a melhor maneira de se tocar oboé, incentivando os alunos à pesquisa por meio de gravações, concertos, participação em festivais e a busca pela sua maneira própria de ser oboísta. Ao mesmo tempo, apesar de existir abertura por parte dos professores entre as variadas maneiras de se tocar oboé, os oboístas que se formaram em Brasília desenvolveram em sua metodologia de ensino como professores os princípios técnicos norteadores fundamentados por Vinecký em relação à postura, técnica de dedos e emissão de som no instrumento. Lúcius Mota, hoje professor de oboé da Universidade Federal de Santa Maria – RS, resalta que “a maneira como o Vasco trabalhava escalas” ainda faz parte de seu cotidiano, “como oboísta e como professor”.

O que se verificou em grande parte das narrativas feitas por professores e alunos do curso de oboé da Universidade de Brasília, é que a cidade proporciona um ambiente amistoso entre alunos e professores. De Paula (2018) afirma que estudar oboé em Brasília foi “harmonioso”, pois “por ser uma cidade pequena, todos oboístas se conhecem e se ajudam”. Confirma-se assim, que pela estrutura da cidade, os músicos frequentemente se encontram e atuam juntos em concertos promovidos por iniciativas da UnB, CEP/EMB ou em projetos culturais e particulares, onde há o crescimento e o desenvolvimento da comunidade de oboístas na cidade. Busca-se com frequência compartilhar os conhecimentos em oficinas de palhetas e festivais, em que professores, alunos e ex-alunos se tornam colegas, compartilhando além de raspados de palheta, também a amizade e experiências de vida.

3.2 A inserção de oboístas no mercado de trabalho brasileiro

Como já mencionado anteriormente, grande parte dos oboístas que se graduaram em Brasília, fizeram desta cidade o seu campo de atuação profissional, configurando a inserção destes no mercado de trabalho brasileiro. Oboístas que tiveram sua formação acadêmica na

cidade, se constituíram professores de novos oboístas, que também se tornariam futuros mestres, o que gerou um contínuo processo de formação de oboístas.

Os oboístas Kleber Lopes e Alice Marques, que se graduaram sob orientação de Vinecký na UnB, se constituíram professores de oboé no CEP/EMB e orientaram respectivamente os alunos Luciana Areal, Ravi Shankar, Roseane Cruzeiro e Gláucio Cardoso que iniciaram seus estudos formativos no CEP/EMB. Destes alunos, Luciana e Roseane, posteriormente retornariam à esta instituição em que foram alunas, como professoras de oboé. As mesmas desenvolveram o percurso formativo de bacharéis em oboé na UnB, e em exigência para a atuação como docentes, obtiveram respectivamente, os diplomas de licenciatura em música (UnB) e complementação pedagógica ao bacharelado (UCB).

Costa (2014, p. 171) ressalta que os instrumentos de música erudita podem ter um campo de atuação limitado em Brasília, porém, parte dos músicos após a diplomação nos cursos técnico (CEP/EMB) e superior (UnB), retornam à própria escola de música (CEP/EMB) como docentes. Este foi o ocorrido no exemplo do parágrafo anterior, salientando que Luciana Areal concluiu o curso técnico do CEP/EMB e Roseane Cruzeiro não concluiu o mesmo, pelos desafios já citados no capítulo 2.

Pode-se notar que o ensino de oboé no CEP/EMB e UnB se complementam, enquanto um oferece as bases para a iniciação e desenvolvimento da aprendizagem no instrumento em nível técnico, o outro oferece um estudo aprofundado de técnicas e repertório em nível superior. Neste contexto, percebe-se a importância social destas instituições de ensino, em que permitem a capacitação e agregam os seus alunos no mercado de trabalho local, de acordo com as competências e exigências profissionais necessárias.

A figura a seguir demonstra como este processo de inserção no mercado de trabalho docente é entendido neste contexto:

Figura 1 - Inserção de oboístas no mercado de trabalho docente em Brasília



Fonte: elaborada pela autora.

Quanto aos graduados na UnB, é válido ressaltar o caso dos oboístas que se tornaram professores e também atuam na OSTNCS como o já aposentado oboísta Tarcísio Lima, que além de professor do CEP/EMB, foi músico desta orquestra. Kléber Lopes seguiu a mesma trajetória, uma vez que atua nestas duas citadas instituições. Há também oboístas que desenvolvem trabalho artístico na cidade sem estarem vinculados ao CEP/EMB e à OSTNCS, como é o caso de Lucila Morais e Edson de Paula.

Entende-se que a continuidade deste processo poderá se perpetuar nesta cidade se repensadas a existência de melhores condições para a atividade de futuros profissionais. Há que se considerar a necessidade de divulgação do instrumento por parte dos profissionais, para que mais estudantes de música avistem o oboé como perspectiva de trabalho. É promissor o cenário de atuação quanto à música de câmara, orquestras e bandas sinfônicas, em que por meio de projetos culturais com parcerias governamentais ou junto a empresas privadas, podem contribuir para a difusão do instrumento. A música popular também é um campo de atuação pouco explorado por oboístas, podendo se tornar um espaço profícuo para a inserção do instrumento. Estas medidas serão de fato motivadoras para que os estudantes se espelhem como profissionais no mercado de trabalho, dando seguimento a este processo.

Seria um outro caso a se pesquisar, o porquê da ausência do oboé nas diversas áreas da música popular, como choro, jazz, MPB, rock pop, em que instrumentos como flauta e clarineta, são inseridos de maneira ativa. Todavia, o levantamento histórico desenvolvido por este trabalho, não investigou possíveis atuações de oboístas na música popular, levantando apenas, este como mais um tema de relevância para o exercício desta atividade na esfera profissional.

3.3 O alcance do estudo de oboé em Brasília: atuação profissional dos oboístas formados pelo CEP/EmB e UnB e o oboé no cenário musical atual

Como já mencionado, por esta pesquisa conferiu-se que uma parte considerável dos alunos que se formaram na Universidade de Brasília exerce a profissão como oboístas profissionais e/ou professores de oboé em Brasília, no Brasil, Estados Unidos e Portugal. Apesar da maioria dos oboístas terem se tornado professores, podemos destacar que estes docentes se configuram também como oboístas profissionais, haja visto a “percepção dualística da identidade profissional dos professores”, tal como explicado por Mota (2017). Neste sentido, temos que “apesar de investirem mais na identidade de “professores”, estes profissionais também atuam como intérpretes, seja em grupo ou como solistas.

Dos vinte graduados pela UnB, há os que atuaram como oboístas por um período de tempo e posteriormente, escolheram diferentes carreiras, deixando de atuar profissionalmente com música ou especificamente com o oboé. Apesar deste contexto, certamente levaram consigo as vivências do aprendizado e atuação profissional no instrumento. Podemos destacar a atuação de Juan Carlos Arango no Centro de Música Latino-americana da Universidade de Indiana como profissional de musicologia (catalogação de materiais, pesquisa e produção de eventos) e no Ensemble Lipzodes - EUA (grupo musical de música antiga) onde executa os instrumentos de palheta dupla, Charamela e Baixão.

Por sua vez, Caetana Silva, hoje Técnica em Políticas Educacionais do Ministério da Educação/MEC, relata que a partir do estudo de oboé, passou a refletir dentre outros questionamentos, a respeito da “passagem de um nível de aprendizagens para outro”, e, quais seriam as estratégias significativas para que se atinja uma performance artística esperada por um oboísta profissional. Afirma ainda que “a trajetória de estudo e trabalho com o oboé teve uma influência muito forte no modo como hoje” concebe “questões pertinentes” ao seu “campo de pesquisa na área de educação”, o que a levou a ampliar seus horizontes em seu doutorado, “pensando na formação profissional em geral, incluindo a que se dá na atividade de trabalho”.

Podemos elencar na tabela a seguir, os 15 graduados que seguiram profissionalmente no mercado de trabalho como oboístas, e seus locais de atuação profissional em Brasília, Rio Grande do Norte, Paraíba, Sergipe, Estados Unidos e Portugal:

Quadro 1 - Oboístas graduados em Brasília e seus locais de atuação profissional

Tarcísio Lima (Aposentado nas duas Instituições)	Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/EMB e OSTNCS
Elen Teles	Conservatório de Música do Porto - Portugal ²⁴
Cleobaldo Chianca (Aposentado)	Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN ²⁵
Alice Marques	Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/BEM
Lúcius Mota	Universidade Federal de Santa Maria – UFSM
Juan Carlos Arango	Ensemble Lipzodes – Indiana, EUA
Kléber Lopes	Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/EMB e OSTNCS
Lucila Moraes	Oboísta profissional – Brasília, DF
Ravi Shankar	Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Luciana Areal	Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/BEM
Roseane Cruzeiro	Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/BEM
Lucas Santos	Oboísta Profissional - Aracaju/SE
Edson de Paula	Oboísta Profissional – Brasília/DF
Lília Reis	Banda da Polícia Militar do Distrito Federal
Thiago da Rocha	Banda do Batalhão da Guarda Presidencial – Brasília/DF

Fonte: elaborado pela autora de acordo com as respostas dos oboístas participantes da pesquisa, exceto as notas de rodapé

²⁴ PORTUGAL. Ministério da Educação. Despacho (extracto) 2138, de 27 de março de 2000. Nomeados para o Conservatório de Música do Porto. Elen Maria Curado Teles. **Diário da República** n.º 73/2000, Apêndice 44/2000, Série II de 2000-03-27. Disponível em: <https://dre.tretas.org/dre/1766152/despacho-extracto-2138-2000-de-27-de-marco>. Acesso em: 14 out. 2018, 16:09.

²⁵ Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787184T2> Acesso em 30 nov. 2018, 00:11

É interessante observar que dos 15 oboístas listados na tabela acima, 9 destes se vincularam à docência, exercendo a atividade de professores de oboé em conservatórios e universidades. Apenas 2 estão vinculados ao contexto orquestral. Desta maneira, percebe-se que o caminho do professorado, é um campo de atuação profissional que gerou interesse destes graduados, seja por buscarem uma atividade que lhes proporcionasse estabilidade financeira e profissional em suas carreiras, seja por visualizarem na docência um caminho profícuo para a divulgação do aprendizado do instrumento. Dessa forma, há que se ressaltar que a atividade docente não exclui a atividade artística, em que “os docentes do conservatório também atuam artisticamente, e por sua vez, “artistas” da universidade estão cientes de sua atuação como professores”. (MOTA, 2017, p. 39).

Tendo em vista o grupo pesquisado e sua pequena atuação em orquestras, destacamos que os postos de trabalho para oboístas nos conjuntos orquestrais oferecem poucas vagas, pois o naipe de uma orquestra profissional geralmente possui até cinco oboístas. Por vezes, estas vagas demoram a surgir, pois dependem de fatores como a aposentadoria dos músicos e a abertura de novos editais para concursos. Na OSTNCS, o último concurso foi realizado no ano de 2014²⁶, após 9 anos da realização do concurso anterior para o provimento de vagas.

De acordo com Bomfim (2017), que discorre em seu trabalho a respeito do “declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016”, o fenômeno de diminuição de orquestras nesta região não diria respeito apenas aos instrumentistas que ali atuam, mas também “ aos estudantes, professores, gestores e diretores das escolas de música que formam indivíduos para o mercado de trabalho”, incluídas as “próprias faculdades e centros de formação profissional em música.” Podemos salientar que as relações de trabalho se modificam ao longo do tempo, e que a existência de orquestras mantidas apenas pelo Estado vem diminuindo nos últimos anos.

Entre os oboístas que desenvolvem trabalho no Brasil, apenas três destes não exercem atividade profissional em organismos mantidos diretamente pelo Estado, atuando em contextos particulares, ou em casos eventuais, iniciativas por meio de projetos culturais, que por sua vez também podem dispor da participação de fomento público. De acordo com Bomfim (2017), é válido ressaltar a urgência em “rever os conceitos relativos à formação profissional dos jovens estudantes, e possibilitar outras formas de profissionalização que não somente as vinculadas à existência de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos” (p.320).

²⁶ Disponível em: <http://www.seplag.df.gov.br/secult-musico-da-ostnsc/>. Acesso em: 20 nov. 2018, 09:17

Dos oboístas listados no quadro 1, apenas dois destes não puderam participar da presente pesquisa. Aos participantes foi perguntado por meio de questionário, “de que maneira você observa o oboé no cenário musical atual?”, o que possibilitou aferir as mais variadas respostas, com algumas convergentes. Dentre estas, observa-se que “tem havido uma maior procura por interessados em aprenderem o oboé” e que há atualmente uma “performance mais aprimorada dos oboístas, especialmente nas orquestras nacionais” (LOPES, 2018). Há que se considerar a percepção de Reis (2018), também evidenciada por outros oboístas, de que “a música instrumental hoje no Brasil não está valorizada” e “conseguir um emprego na área é muito complicado pela falta de oferta e pela grande concorrência”, pois, “por ser um instrumento exótico deixa a situação mais complexa, pois nem todas escolas de música e até mesmo universidades dispõem vagas para professores de oboé”.

Neste sentido, há que se considerar a pesquisa de Lúcius Mota, (oboísta graduado em Brasília e que hoje atua como professor na Universidade Federal de Santa Maria – RS) que desenvolveu estudo de importante relevância quanto à formação de oboístas no Brasil. Em sua tese de doutorado, “Identidades profissionais: um estudo de narrativas (auto) biográficas de professores de oboé”, discorre a respeito da atuação de oboístas no Brasil e suas peculiaridades formativas e de identidade profissional. De acordo com Mota (2017, p. 16), a formação de oboístas no Brasil ocorre em quatro espaços, a saber: escolas livres, geralmente ligadas a secretarias estaduais de cultura; escolas de nível médio ou técnico, reconhecidas pelo Ministério da Educação – MEC; universidades federais, por meio de cursos de extensão, bacharelado e festivais de música. A transposição de suas conclusões para a presente pesquisa, nos leva a constatar que a formação de oboístas em Brasília ocorre em três das vertentes acima citadas: o CEP/EMB atuando em nível técnico profissionalizante, a UnB, como universidade federal em nível superior e o CIVEBRA, festival de música que ocorre anualmente na cidade.

A respeito dos campos de atuação de oboístas no Brasil, a capacitação e o professorado é um caminho fértil, no qual Silva (2018) salienta que “houve um incentivo considerável para realização de intercâmbios no exterior para alunos de graduação e pós-graduação, assim como a ampliação no número de programas de pós-graduação no país” o que ressalta “o fato de nas duas últimas décadas ter ocorrido um crescimento bastante expressivo na oferta de vagas na educação superior e na educação profissional técnica de nível médio”. Mota (2018) explana que em especial para o cargo de professor universitário são raros os concursos para uma função exclusiva, e “em geral se pede oboé e mais alguma coisa, percepção, música de câmara, história”, sendo necessário “desenvolver outras habilidades além de fazer palhetas”.

Quanto à atuação profissional no exterior, Arango (2018) narra que no panorama internacional, tanto no oboé, quanto em outros instrumentos, é necessário “aprofundar em novas áreas de estudo” e discorre que “os instrumentos de época são agora muito importantes na área de interpretação”, surgindo mais possibilidades de contratação “para um oboísta que seja fluente nos dois estilos e toque os dois (de época e “moderno) ”.em orquestras e grupos de música de câmara, principalmente na Europa e Estados Unidos.

Desta forma, podemos reforçar que os espaços de atuação profissional também devem ser construídos pelos oboístas, sendo necessário buscar maneiras para que o tocar oboé se perpetue nos campos de atuação já existentes, como a música de câmara, a música orquestral e docência. Novos postos de trabalho também devem ser criados por meio da inserção do oboé em espaços em que o instrumento não costuma ser utilizado, como as diversas vertentes da música popular brasileira, entre outros possíveis estilos musicais.

Compartilho como autora da visão de Domingues (2018), em que segundo este, “o alto nível dos instrumentistas atualmente é super estimulante”, e que “apesar das adversidades nos cenários culturais no mundo todo, os oboístas bem preparados encontram bastante espaço de atuação e novos nichos tem se formado para a atuação, em especial sua inserção na música popular”. Vejo ainda, que a competitividade existe primeiro em cada oboísta, que deve procurar vencer primeiro a si mesmo, desafiando seus medos e limitações. Dessa maneira, é necessário que cada oboísta invista em sua capacitação e busque a atuação profissional que deseja ocupar.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa foi desenvolvida a partir da experiência da autora em se constituir oboísta por meio do estudo de oboé em Brasília. Dadas as suas vivências, tanto como aluna no CEP/EMB, quanto na UnB, buscou investigar a procedência dos cursos de oboé na cidade, bem como identificar os professores que atuaram nestas instituições e os alunos que concluíram seus cursos. Investigou-se a formação de oboístas em Brasília, desde a primeira narrativa de ensino de oboé na cidade (1967) até a última graduação em oboé pela UnB (2017), citando os alunos que concluíram os cursos formativos nas Instituições CEP/EMB e UnB.

Pudemos constatar que no tocante ao ensino de oboé, existe um relacionamento de parceria, com o esforço coletivo entre alunos e professores para que o estudo do instrumento se desenvolva com excelência.

Pelo recorte de 50 anos de ensino de oboé na cidade (1967-2017), identificou-se o quantitativo de vinte alunos bacharéis em oboé pela UnB, quatro dos quais também concluíram o curso técnico em instrumento pelo CEP/EMB. Dos vinte alunos graduados, dois atuam no exterior (Portugal e EUA), quatro atuam nas cidades de João Pessoa - PB, Aracaju - SE, Santa Maria -RS e Natal -RN, nove permaneceram em Brasília, e cinco seguiram outras carreiras. Desta forma, dos oboístas graduados em Brasília temos a porcentagem de 25% referente aos que deixaram de atuar profissionalmente como oboístas, 10% referente aos que seguiram em atividade no exterior, 20% referente aos que foram para outras cidades brasileiras, e 45 % referente aos que permaneceram em Brasília, fazendo desta o seu campo de trabalho.

De acordo com os dados acima mencionados, podemos concluir que dos 13 oboístas que atuam profissionalmente no Brasil, salvo dois destes já gozarem de suas aposentadorias por tempo de serviço, 10 exercem a atividade por meio de órgãos mantidos pelo Estado, nas Universidades Federais da Paraíba, Rio Grande do Norte e Santa Maria, Banda Militar do Distrito Federal, Banda Militar do Batalhão da Guarda Presidencial e no CEP/Escola de Música de Brasília. Assim, constatamos o importante papel do Estado em manter, em especial as Instituições de Ensino, para a propagação do aprendizado de oboé, visto este ser um campo de atuação de maior absorção de oboístas na carreira profissional de acordo com este estudo.

Políticas públicas de incentivo à prática do instrumento, bem como a prática da música erudita, são necessárias dada a importância do subsídio do Estado em promover iniciativas artísticas e educacionais em música, para a formação global do indivíduo bem como o seu papel na sociedade. Porém, as relações de trabalho ligadas aos organismos públicos vêm se modificando ao longo dos anos, sendo imediata a reflexão por parte dos instrumentistas a

respeito dos novos contextos profissionais, visando a perpetuação e valorização da profissão de oboísta.

Contatar importantes figuras no cenário musical brasiliense e que se encontram em avançada idade, foi extrema relevância, pois, foi possível colher os seus depoimentos para o enriquecimento deste trabalho, gerando fontes primárias de documentação. Ressalto a participação de 15 oboístas, dentre os vinte graduados na UnB, constatando alta receptividade dos envolvidos em aderir à pesquisa.

Por meio de fontes iconográficas, arquivos documentais pessoais e institucionais, pesquisa bibliográfica, bem como a utilização dos depoimentos de oboístas e demais músicos que fizeram parte da história do ensino da música erudita e da aprendizagem do oboé na cidade de Brasília, este trabalho foi desenvolvido.

Assim, destaco a importância desta pesquisa que investigou a formação de oboístas em Brasília, um legado que permanecerá para as futuras gerações de oboístas a respeito do surgimento do ensino de oboé na cidade.

Futuras pesquisas podem ser desenvolvidas a partir desta, enriquecendo a temática a respeito do oboé em Brasília, cidades e regiões no Brasil e exterior, quanto ao levantamento histórico na formação de outros instrumentistas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Delmary Vasconcelos de. Levino Ferreira de Alcântara: A gênese musical no Distrito Federal. In: ABRAHÃO, Maria Helena Barreto (org.). **Destacados educadores brasileiros: suas histórias, nossa história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. p. 119-146.
- ARAÚJO, Marcos Wander Vieira. **Banda sinfônica de Brasília: trajetória e práticas socioculturais**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- ARANGO MONTOYA, Juan Carlos. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Bloomington-IN, Estados Unidos da América, 13 ago. 2018.
- AREAL, Luciana Resende Bueno. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Brasília-DF, 11 jul. 2018.
- BUENO, Fátima. **Do peixe vivo à geração coca-cola: música em Brasília: 1960-1980**. Brasília: Musimed Edições musicais, 2017. 292 p.
- BOMFIM, Camila Carrascoza. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016**. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.
- CARVALHO, Emílio César de. [Entrevista concedida a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília**. Gravada em formato mp3. Transcrição da autora, Asa Sul, Brasília-DF, 22 ago. 2017. 22p.
- CARVALHO, Guilherme Paiva. Identidade, cultura e música em Brasília. **Revista Unisinos**, Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, v. 51, n. 1, p. 10-18, jan./abr. 2015. ISSN 2177-6229. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2015.51.1.02. Acesso em: 13 abr. 2018.
- CEBALLOS, Viviane Gomes de. “**E a história se fez cidade...**”: a construção histórica e historiográfica de Brasília. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281709>. Acesso em: 20 abr. 2018.
- CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA. **Projeto Político Pedagógico 2014-2016**. Brasília 2014.
- CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA. **Histórico do CEP/Escola de Música de Brasília**. Disponível em: <http://www.emb.se.df.gov.br/cepemb/historico#heading10>. Acesso em: 18 abr.2018, 11:06.
- CHUEKE, Isaac. Francisco Braga, um compositor brasileiro e seu estilo. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 7., 2011, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba, Embap, 2011.

p. 240-246. Disponível em:

<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anaisvii/240.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2018.

COSTA, Cristina Porto. **Educação profissional técnica de nível médio em música: formação de instrumentistas e inserção laborativa na visão de seus atores: o caso do CEP-Escola de Música de Brasília.** 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

CRUZEIRO, Roseane Lopes. Václav Vinecký e sua colaboração como oboísta e professor em Brasília. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PALHETAS DUPLAS – ABPD, 1.; ENCONTRO NORDESTINO DE PALHETAS DUPLAS, 2., 2017, João Pessoa. Coletânea[...].* João Pessoa: Editora CCTA, 2017. p. 136-146.

DE PAULA, Edson Roberto das Chagas. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico.** Brasília-DF, 8 jul. 2018.

DIAS, Marcos Antônio Rodrigues. **UnB e comunicação nos anos 1970 acordo tácito, repressão e credibilidade acadêmica.** Brasília: Editora UnB, 2013.

DISTRITO FEDERAL. **Arquivo Público do Distrito Federal.** 2017. Disponível em: http://www.arpdf.df.gov.br/wp-content/uploads/2017/11/MISSAO_1.jpg. Acesso em: 05 mar. 2018.

DOMINGUES, Ravi Shankar Magno Viana. **Análise de parâmetros acústicos e psicoacústicos da sonoridade do oboé associados aos diferentes estilos de raspados de palheta.** 2018. Tese (Doutorado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2018.

DOMINGUES, Ravi Shankar Magno Viana. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico.** João Pessoa-PB, 05 de agosto de 2018.

FONSECA, Pablo Victor Marquine. **Deveras humano: Teoria do Tópos Musical na obra para piano solo de Claudio Santoro.** 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-AYZKF2?show=full>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GISIGER, J. **Raspagens de palhetas por oboístas brasileiros: um estudo dos ajustes nas palhetas de oboé sob ação de agentes climáticos externos.** 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Escola de Música, Salvador, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/24365>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GOMES, Mariana Costa. **Mediação Música e Sociedade: Uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal.** 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/2887>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GOMES, Sebastião Theodoro. [Entrevista concedida a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa**: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Gravada em formato mp3. Transcrição da autora, p. 1-14. Águas Claras-DF, em 19 maio 2018.

ICHIKAWA, Elisa Yoshie; SANTOS, Lucy Woellner dos. Vozes da História: Contribuições da História Oral à Pesquisa Organizacional. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO, 27, 2003, Atibaia. **Anais**[...]. Atibaia: ANPAD, 2003. 1 CD. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/enanpad2003-epa-0186.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

KUBITSCHKEK, Juscelino. **Biografia do presidente Juscelino Kubitschek** 2006. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2006/02/17/447861/iografia-do-presidente-juscelino-kubitschek.html>. Acesso em: 30 abr. 2018, 00:06h.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003

LOPES, Kerle Cristina de Oliveira. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa**: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Brasília-DF, 20 set. 2018.

LOPES, Kléber Cristóvão Lopes. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa**: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Brasília-DF, 25 ago. 2018.

MARQUES, Alice Farias de Araújo. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa**: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Brasília-DF, 08 jul. 2018.

MARQUES, Teresa Cristina Schneider; OLIVEIRA, Antônio Eduardo Alves. De Praga ao mundo árabe: uma análise comparada de primaveras políticas. **Revista Conjuntura Austral**, v. 4, n. 17, abr./maio 2013. ISSN 2178-8839. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/ConjunturaAustral/article/view/34863/25324>. Acesso em: 20 mar. 2018.

MENDES, Sérgio Nogueira. **Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro, UniRio, Rio de Janeiro, 1999.

MENDES, Sérgio Nogueira. **Cláudio Santoro**: Serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 17., 2007a, São Paulo. **Anais** [...] São Paulo: UNESP, 2007a. 1 CD-ROM.

MENDES, Sérgio Nogueira. O período nacionalista de Cláudio Santoro: estilo e estrutura (1949-1960). **Ictus** - Periódico do PPGMUS/UFBA, Bahia, v. 8, n. 2, p. 129-148, 2007b.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Cláudio Santoro**: roteiros divergentes e conjunção final. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284014/1/Mendes_SergioNogueira_D.pdf. Acesso: 20 mar. 2018.

MINCZUK, Arcadio. **O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil**. 2014. Tese (Doutorado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, 2014.

MOTA, Lucius Batista. **Identidades profissionais: um estudo de narrativas (auto)biográficas de professores de oboé**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Educação, Santa Maria-RS, 2017.

MOTA, Lúcius Batista. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Santa Maria- RS, 4 ago. 2018.

MOTTA, Rodrigo Patto. Universidades, ditadura e cultura política. **Interseções**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 69-89, jun. 2014. Disponível em: http://pensamiento.unal.edu.co/fileadmin/recursos/focos/comunicacion/docs/Di__a_3._Univer_sidades__ditadura_e_cultura_poli__tica.pdf. Acesso em: 20 mar. 2018.

NEDIALKOV, Bojin Iliev. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Brasília, 26 ago. 2018.

REIS, Lilia Rodrigues dos. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Brasília-DF, 21 ago. 2018.

ROCHA, Thiago Gonçalves da. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Brasília-DF, 21 ago. 2018.

ROCHA NETO, José Medeiros. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Brasília, 22 ago. 2018.

SANTOS, Lucas da Cunha. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Brasília-DF, 11 de julho de 2018.

SILVA, Caetana Juracy Rezende Silva. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico**. Brasília, 19 jul. 2018.

SILVA, Caetana Juracy Rezende; CARVALHO, Olgamir Francisco. Aspectos epistemológicos e pedagógicos da educação profissional e tecnológica: implicações para a prática docente. **Linhas Críticas**, Brasília, DF, v.22, n.49, p. 598-618, set. 2016 a dez. 2016/jan. 2017. ISSN eletrônico 1981-0431. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/linhascriticas/article/view/4948>. Acesso em: 12 set. 2018.

SILVA, Rodrigo Hoffmann Velloso. **O programa de expansão da educação profissional na escola de música de Brasília: a perspectiva de professores**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/13697>. Acesso em: 20 mar. 2018.

SILVEIRA, Lucila Morais da. [Questionário/entrevista via email concedido a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa**: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Brasília, 21 ago. 2018.

SOARES, A. **Orquestra de Metais Lyra Tatuí**: a trajetória de uma prática musical de excelência e a incorporação de valores culturais e sociais. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

TEIXEIRA, Anísio. Plano de construções escolares de Brasília. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 81, p. 195-199, jan./mar. 1961.

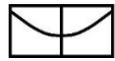
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Banco de dados do Departamento de Música da Universidade de Brasília – MUS. SG-1 Secretaria do Departamento de Música. Outubro de 2017. Brasília, DF.

VINECKÝ, Václav. [Entrevista concedida a] Roseane L. Cruzeiro. **Cruzeiro no âmbito da pesquisa**: A formação de oboístas em Brasília. Gravada em formato mp3. Transcrição da autora, p.1-17. Brasília, DF, em 7 abr. 2017.

VIEIRA, Tamara R. No coração do Brasil, uma capital saudável – a participação dos médicos e sanitaristas na construção de Brasília (1956-1960). **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 16, Supl. 1, p. 289-312, jul. 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/3861/386138047014/>. Acesso em: 5 mar. 2018.

APENDICE

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS OBOÍSTAS QUE ESTUDARAM EM BRASÍLIA



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto – Mestrado

“A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico”.

Você faz parte da história do oboé em Brasília. Obrigada por aceitar o convite em participar. Seguem frases e perguntas que visam sua resposta da maneira mais completa possível para enriquecer esta pesquisa de mestrado. Saudações oboísticas!

Roseane Cruzeiro, 2018.

Nome:

Período em que estudou em Brasília:

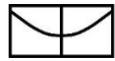
Instituição de Ensino:

1. Comecei a estudar oboé...
2. Quais professores participaram de sua formação acadêmica?
3. Meu primeiro professor de oboé...
4. Eu toco oboé desde que...
5. Estudar oboé em Brasília foi...
6. O oboé faz parte de sua atuação profissional? De que maneira?
7. De que maneira você observa o oboé no cenário musical atual?
8. O que o oboé significa para você?
9. Você gostaria de acrescentar alguma informação que não foi questionada?

Agradeço sua participação nesta pesquisa. Os dados que forem utilizados no trabalho lhe serão enviados por e-mail para aprovação antes que sejam publicados.

Atenciosamente,
Roseane Cruzeiro.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS PROFESSORES DE OBOÉ DO CEP/EMB.



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto – Mestrado

“A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico”.

Tendo em vista a importância de seu trabalho como professor de oboé do CEP/EMB, gostaria de obter algumas informações a respeito de sua atuação como docente bem como da instauração do curso de oboé na Escola de Música de Brasília. Obrigada por participar.

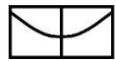
1. Comecei a atuar como professor (a) na Escola de Música de Brasília no ano de.....
2. A sua atuação na Escola de Música sempre foi como professor (a) de oboé?
3. O curso de oboé já estava estabelecido no momento de sua posse como professor (a) de oboé? De que maneira?
4. Outros professores atuaram na mesma época que você?
5. Quais as alegrias e desafios em ser professor de oboé no CEP/EMB?
6. De acordo com a sua percepção, quais são as perspectivas para o curso de oboé na Escola de Música?
7. Você gostaria de acrescentar algo que não foi questionado?

Agradeço sua participação nesta pesquisa.

Os dados que forem utilizados no trabalho lhe serão enviados por e-mail para aprovação antes que sejam publicados.

Atenciosamente,
Roseane Cruzeiro.

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO APLICADO AO PROFESSOR JOSÉ MEDEIROS



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto – Mestrado

“A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico”.

Você faz parte da história do oboé em Brasília. Obrigada por aceitar o convite em participar. Seguem frases e perguntas que visam sua resposta da maneira mais completa possível para enriquecer esta pesquisa de mestrado. Saudações oboísticas!

Roseane Cruzeiro, 2018.

Nome:

Período em que chegou em Brasília:

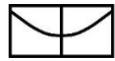
Instituição de Ensino e período em que atuou:

1. Comecei a estudar oboé...
2. Quais professores participaram de sua formação como oboísta?
3. Meu primeiro professor de oboé...
4. Como foi sua trajetória profissional até vir para Brasília?
5. Vir para Brasília foi...
6. Como se deu a sua atuação como professor de oboé em Brasília?
7. Além de estudantes de Brasília você também atendeu estudantes de outras regiões?
8. Como se configura a sua atuação como professor de oboé hoje?
9. De que maneira você observa o oboé no cenário musical atual?
10. O que o oboé significa para você?
11. Você gostaria de acrescentar alguma informação que não foi questionada?

Agradeço sua participação nesta pesquisa. Os dados que forem utilizados no trabalho lhe serão enviados por e-mail para aprovação antes que sejam publicados.

Atenciosamente, Roseane Cruzeiro.

**APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO APLICADO AO PROFESSOR BOJIN
NEDIALKOV**



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto – Mestrado

“A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico”.

Você faz parte da história do oboé em Brasília. Obrigada por aceitar o convite em participar. Seguem frases e perguntas que visam sua resposta da maneira mais completa possível para enriquecer esta pesquisa de mestrado. Saudações oboísticas!

Roseane Cruzeiro, 2018.

Nome:

Período em que chegou em Brasília:

Instituição de Ensino e período em que atuou:

1. Comecei a estudar música em...
2. Quais professores participaram de sua formação como oboísta?
3. Como foi sua trajetória profissional até vir para Brasília?
4. Vir para Brasília foi....
5. Como se deu a sua atuação como professor de oboé em Brasília?
6. De que maneira você observa o oboé no cenário musical atual?
7. O que o oboé significa para você?

Agradeço sua participação nesta pesquisa.

Os dados que forem utilizados no trabalho lhe serão enviados por e-mail para aprovação antes que sejam publicados.

Atenciosamente,

Roseane Cruzeiro.

APÊNDICE E – ROTEIRO DA ENTREVISTA COM SEBASTIÃO GOMES.

1. COMO SE DEU A SUA FORMAÇÃO MUSICAL, EM ESPECIAL NO OBOÉ?
2. QUANDO O SR. VEIO PARA BRASÍLIA?
3. FALE DE SUA ATUAÇÃO COMO PROFESSOR DA ESCOLA DE MÚSICA. INÍCIO E APOSENTADORIA.
4. FALE DA SUA ATUAÇÃO COMO OBOÍSTA FUNDADOR DA OSTNCS, INÍCIO E APOSENTADORIA.
5. SUA OCUPAÇÃO ATUAL É...

ANEXOS

ANEXO A – ENTREVISTA ABERTA A EMÍLIO DE CÉSAR

Entrevista aberta a Emílio de César concedida a Roseane Cruzeiro.

22 de Agosto de 2017. Brasília. DF - Brasil

Roseane: Hoje, estamos aqui com o Maestro Emílio de César, hoje, 22 de Agosto de 2017, e nós teremos a colaboração do maestro a respeito do contexto musical erudito brasileiro. O Sr. fique à vontade pra falar o que o Sr. quiser falar.

Emílio de César: O que eu quiser falar?

Roseane: Sim.

Emílio: Eu estou em Brasília desde 1960. Eu moro aqui desde 1 de Agosto de 1960. Meu pai, Esaú de Carvalho era jornalista e trabalhava também no Ministério da Educação e Cultura e veio pra Brasília no dia 15 de Abril de 1960. Ele foi um dos primeiros que se inscreveu pra mudar pra Brasília, no Ministério da Educação, trabalhava como relações, de jornalismo, dessa parte de jornalismo, de divulgação, etc. Então ele trabalhava junto no Ministério, junto com o Ministro, então ele acabou vindo pra Brasília logo. Ele se interessou de mudar rapidamente.

Roseane: Antes o Sr. Morava onde?

Emílio: Morava no Rio de Janeiro, eu nasci no Rio de Janeiro. Meu pai é cearense, irmão do maestro Eleazar de Carvalho. Então a gente tem aí uma ligação muito forte com a música por causa desse meu tio, né. Antes disso não tem ligação nenhuma. Meu tio foi um pioneiro realmente. Saiu de Fortaleza para tentar as coisas aqui no Rio de Janeiro, São Paulo, ele lutou muito como nordestino, principalmente na época dele não era fácil de conseguir as coisas, né. Mas ele lutou, lutou e ele foi dos primeiros maestros que realmente regeu praticamente tudo quanto é orquestra no mundo inteiro, brasileiro, né. Que outros regeram, mas um maestro brasileiro, antes do Eleazar, praticamente não teve nenhum que tivesse regido fora do Brasil. Ele que acabou abrindo esse espaço, certo? Como ele foi regente da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Orquestra Sinfônica Brasileira ele acabou por vários motivos indo para o exterior, acabou sendo aluno do Maestro Kussevitzy, que depois ele foi assistente do Kussevitzy na Orquestra Sinfônica de Boston e mantendo o trabalho dele com a Sinfônica Brasileira, e a partir daí ele conseguiu realmente vencer o mundo, como ele mesmo falava. Não é fácil. É muito complicado e ele abriu. Hoje nós temos muitos regentes brasileiros no mundo inteiro, mas porque ele abriu esse espaço. Esse é meu tio. Mas voltando, meu pai era cearense e minha mãe alagoana. Então todos dois são nordestinos, por isso que eu tenho a cara de nordestino, mas eu sou carioca. Nasci no Rio de Janeiro, e do Rio de Janeiro nós viemos pra Brasília, já vim com 14 anos de idade pra Brasília. Então, moro aqui há muito tempo, né. Quando a gente chegou em Brasília não tinha, praticamente absolutamente nada. Eu tinha alguns ensinamentos em piano, iniciação musical, no Rio de Janeiro a gente fez um pouco disso, mas aqui não tinha nada. Quando eu cheguei, havia um movimento, havia alguns movimentos de música muito pequenos. Um deles era com o Reginaldo de Carvalho, que tinha um coral, que com esse coral ele cantava em vários lugares, etc, mas era uma coisa bem incipiente, tanto que não demorou muito tempo. De 61, quando nós chegamos, praticamente era o trabalho que

a gente conhecia, que a gente tinha ouvido falar. Tinha também o Santoro. Porque o Santoro foi o primeiro, foi mentor, né, quem fez o Departamento de Música da Universidade de Brasília. Não podemos esquecer que aí vem as coisas políticas, nada contra o maestro Santoro, pelo contrário, um grande compositor, regente, compositor e de renome internacional também. Mas, ele era do partido comunista. Então, por isso que também ele tava na Universidade junto com o Darcy Ribeiro, que era o reitor da Época. Aí por isso que ele teve essa oportunidade, essa chance de criar o Departamento de Música. Então, o Departamento de Música da UnB é criação realmente do maestro Cláudio Santoro. Com a revolução em 64 ele saiu. Mas antes disso, antes de 64 ele já tinha saído porque quando veio logo a revolução, é, foi exatamente no período da revolução. O pessoal parece-me que os professores todos, principalmente o pessoal que estava ligado ao partido comunista, eles pediram demissão. Só que eles esqueceram que era uma revolução (risos)! E aí o reitor que era coronel não sei que, que foi colocado no lugar do Darcy aceitou a demissão de todo mundo. Então do dia pra noite todo mundo ficou sem emprego! E aí foi um Deus-nos-acuda, porque não era bem essa a ideia deles. A ideia deles era criar com o problema, né, e aí criar a confusão, “como é que todo mundo pede demissão?” Esse tipo de coisa, né! Mas, enfim. Ele acabou ficando sem emprego, eu tive aulas com ele, nesse período, aulas particulares. Nós morávamos na 305 e ele também morava na 305. Foi quando eu tive aulas de harmonia, contraponto, e de outras matérias que a gente tinha oportunidade de ter aula com ele. Aí teve um amigo dele chamado Bruno Wisuj, que morava, que mora, eu não sei se ele ainda está vivo, acredito que talvez nem esteja. Eu não tenho mais notícia dele. Wisuj foi muito importante pra mim também. O maestro Wisuj era amigo do Santoro e esteve aqui em Brasília justamente nesse período que ele tava com esse problema, de repente sem emprego, sem nada, né, é complicado, a vida fica meio complicada. E como ele era de partido comunista, provavelmente, devia também sofrer as perseguições, as coisas do pessoal militar, eu não sei bem, isso aí eu não tenho como falar que eu não sei. Mas, quer dizer, de qualquer maneira, o Wisuj virou pra ele e ofereceu a residência dele em Paris, que o Wisuj morava em Paris, não era bem Paris, era num bairro afastado de Paris, um bairro onde Debussy, Ravel, andaram, moraram, etc. Aí, o Wisuj que era regente de coro, cantor, a esposa dele uma brasileira, que também era cantora de ópera e tudo, ele falou com o Santoro que ele deveria ir, ficar lá na França com ele lá, que ele oferecia a casa dele, então ele acabou indo junto com a família, com a Gisele e os com filhos, né. Ele acabou indo pra Paris, ficar um pouco de tempo na casa do Wisuj e tentar alguma coisa. E ele acabou conseguindo fazer o concurso para a Universidade de Heidelberg, na Alemanha. Ele fez o concurso, é um concurso público e ele passou em primeiro lugar e ele foi ser professor nessa Universidade. Então, em termos da música erudita na capital federal, ela teve essa atuação do maestro Santoro no começo, mais tarde ele volta, é... quando tá no período do Geisel, do presidente Geisel, ele começa a trazer de volta os brasileiros que estavam fora, que tinham sido mandado embora, não sei mais o que lá, ele faz uma campanha pra trazer esse povo de volta. E um deles é o Santoro, que acaba fazendo um curso, que acaba sendo professor, aliás, antes disso, um pouquinho antes do curso de Verão de 79, foi 79, um pouco antes do curso de verão, portanto em 78, no final do ano, o Levino acaba arrumando e combinando com ele pra ele fazer uma ópera em Brasília. Que é a primeira ópera que é realizada em Brasília: “Amal e os visitantes da noite”, do Menotti. Foi na escola de Música de Brasília, encenado, com o Bruno Wisuj fazendo a parte de cena, a esposa dele cantando, o próprio Wisuj também cantando e outras pessoas, e o madrigal de Brasília cantando, e eu

preparei o Madrigal de Brasília para cantar a ópera. Então foi a primeira ópera realizada em Brasília. Foi com o maestro Santoro. Logo em seguida ele vem pro curso de verão, em 79. Vem ser o professor no curso de verão. E aí, ao final do curso, tavam inaugurando o Teatro, a sala Villa-Lobos do Teatro Nacional e então eles, o Levino, eu acho que tava sendo convidado o Levino pra fazer um concerto de inauguração, mas o Levino tava interessado que Brasília tivesse orquestra e etc, então acaba conversando com o Santoro que tava voltando e ia assumir a Universidade de Brasília, o Departamento de Música em 79, portanto, 78, 79. Ele então convida o Santoro pra fazer esse concerto. Então logo depois do curso de Verão, acabou o curso de verão, logo em seguida o pessoal ficou e o Santoro acabou de preparar. Eram obras só do Villa-Lobos, porque a sala é Villa-Lobos, né. Então, era se não me engano a Bachianas numero 4, eu sei que tinha o choro numero 10 e eu não me lembro qual era a outra obra. Mas, enfim, eram só obras de Villa-Lobos, com coro e orquestra. E aí essa inauguração foi feita. E essa orquestra estava praticamente pronta, era uma orquestra que era misturada alunos, professores, da UnB, da Escola de Música de Brasília, e gente da polícia militar, que eram alguns sopros, caso dos sopros, flauta e etc, eles eram mais da polícia e tavam fazendo esse trabalho também, como cachê, etc, porque era o que tinha. Aí o Santoro consegue de alguma forma fazer com que esse pessoal fique, se estabeleça como sendo a Orquestra do Teatro. Uma confusão muito grande, o ano inteiro, até que, eu já não estava mais aqui porque eu fui fazer um curso a nível de pós-graduação na Alemanha, em 79. Mas, em 1980, no começo de 1980 eles então realmente inauguram a Orquestra do Teatro Nacional, com o Santoro como primeiro maestro e o mentor. E quem se interessou realmente pra resolver isso daí, foi a dona Eurides Brito, que se tornou Secretária da Educação e Cultura nessa época e encontrou toda essa confusão. Mas ela, interessada em música, que ela gosta né, ela acabou conversando com o governador da época, o Lamaison, pra que se organizasse a Orquestra do Teatro e aí conseguem organizar a Orquestra do Teatro. Então, Santoro fica como titular. Mas antes disso, isso é em relação ao Santoro, né, mas paralelamente ao começo em Brasília, tem o trabalho do Reginaldo de Carvalho com um coral que ele tava fazendo. Esse coral não fica muito tempo. Tanto que de repente acaba esse coral e muitos desses, dessas pessoas que estavam nesse coral do Reginaldo, acabam indo pro Madrigal da Rádio Educadora de Brasília que é hoje, o Madrigal de Brasília. Aí, vem a história do Levino, paralelamente. Levino era,...ele estava em Anápolis, organizando coro, orquestra, escola de música em Anápolis. Ele esteve aqui no interior, ele veio do Rio de Janeiro, era muito amigo do meu pai, eles fizeram muitos trabalhos no Rio de Janeiro, junto com a Associação Coral Evangélica do Rio de Janeiro. E daí vem o conhecimento do meu pai com o maestro Levino, né. Ele, o Levino teve muito acesso, muita aproximação com o Villa-Lobos, então por isso que ele organizou vários concertos em frente à escadaria do Congresso Nacional que era ali do lado do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Então ele conseguiu organizar uns concertos de música sacra, porque era a associação coral evangélica. Então, 2 mil, 3 mil pessoas, fazia isso muitas vezes. Um pouco é por causa do trabalho que ele viu do próprio Villa-Lobos. Ele também sai do Rio de Janeiro, vai criar associação em São Paulo, vai criar associação em Belo Horizonte. Ele estava abrindo o leque da associação coral evangélica por várias partes do Brasil. Mas eu não sei o quê que é que aconteceu, que de repente ele largou tudo e veio para o interior do Brasil, aqui pro lado de Goiânia etc e acabou em Anápolis, organizando, de novo, coro, orquestra, escola de música, é onde minha mulher, por exemplo, a Leila, estudou, tocou, aprendeu piano etc, e tocava com ele em tudo quanto era coisa etc, com os corais, porque ela é

de Anápolis, né. Tá. Quando vem Brasília, ele veio à Brasília com o coral infantil dele pra umas apresentações aqui, etc. Logo, teve concurso pra Secretaria de Educação e Cultura e ele faz o concurso e passa em primeiro lugar, e vai ser professor no CEMAB, que é o Centro de Ensino de Taguatinga. É lá que ele começa então a fazer um trabalho, acho que em 61 ou 62, 61! Ele começa a fazer um trabalho. Do nada, de novo! Começa a fazer, orquestra, coro, e fazendo todas essas coisas, fazendo com os meninos e tal, tudo novo, não tinha nada de Anápolis, mais né... aí ele organiza um concerto, acho que em 62, se eu não tô enganado, acho que foi em 62, ele organiza um concerto no Salão Vermelho do Hotel Nacional, com a música Réquiem do Pe. José Maurício Nunes Garcia. É nesse concerto que ele chama vários amigos que ele fez em Belo Horizonte, como é o caso do Nivaldo da flauta, como é o caso do Ben-Hur do violoncelo, como é o caso do Reginaldo, Reginaldo não, é, como é o nome?...que tá no Piauí.

Roseane: Seria o Reginaldo de Carvalho? Não...

Emílio: Reginaldo de Carvalho também está no Piauí. O Levino ajuda o Reginaldo numa série de coisas etc também, mas não era o Reginaldo, era...

Roseane: O Reinaldo?

Emílio: Hein?

Roseane: Reinaldo?

Emílio: Não. Eu vou me lembrar o nome daqui um pouco. Bom, aí esse outro, tem outras pessoas também que ele acaba trazendo pra fazer esse concerto e eu acho que junto com eles, eles acabam começando uma espécie, ainda não é a escola de música, mas eles começam a entrar, acho que eles vão também de alguma forma, eles vão trabalhar lá com o próprio Santoro, se não me engano, porque ainda tinha o Departamento de Música, o Santoro ainda tava aí. Eu acho que eles também acabam que vão pra Universidade, coisa que o valha. Mas, quer dizer, ele trouxe aí uma porção de pessoas assim que ele conheceu em Belo Horizonte e eles organizam essa orquestra, com o coro que ele começou a fazer dos meninos e não sei que lá, o coro de adultos e crianças também, né, pra fazer o réquiem do Pe. José Maurício. Eles fazem esse concerto no Salão Vermelho. Por que que eu tô falando isso? Porque aqui aparece a grande oportunidade, que meu pai era então o diretor da Rádio Educadora de Brasília, Esaú de Carvalho, do Ministério da Educação e Cultura. E como diretor da Rádio, essa é uma época onde as rádios todas tinham seus coros, suas orquestras, no Rio de Janeiro tinha, no mundo tem coros, orquestras. Então, o meu pai virou pro Levino no final e disse: “puxa, ô Levino, vamos organizar o coro da rádio? Você já tá praticamente com o coro aí, né! Vamos fazer o coro da rádio? Não tem muito dinheiro, a gente consegue aí, talvez uma ajuda de custo, ou coisa que o valha, mas você podia...”. Aí, o Levino topa a parada e eles começam a organizar o que é o Madrigal da Rádio Educadora de Brasília. Esse Madrigal da Rádio Educadora de Brasília é o anterior do Madrigal de Brasília. É nesse período que eles começam um trabalho então com o madrigal e começam um trabalho todos os dias, todos os dias tinha ensaio. Todo sábado nós gravávamos um programa na Rádio Educadora. Era um programa de 20 minutos, ou coisa que o valha, não era um programa muito grande, mas TODO sábado tinha um programa diferente. Aí começa o problema de leitura musical, que o pessoal não tinha, muitos deles não tinham, então ele começa a fazer um trabalho nesse sentido também. Enfim, começa o coral, acho que

no final de 62, mas acho que é em 62 mesmo. No final de 62, faz-se um grande concerto na Praça 21 de Abril, com coro, orquestra, com canções de natal, com coisas de natal. Foi até interessante porque é um período em Brasília de chuva, né! E a gente não sabia se ia chover, se não ia chover, aquela coisa toda, né. Aí eu sei que ele começou o concerto, as nuvens estavam lá! (risos) Mas não choveu. Quando acabou o concerto, começou a pingar! Foi muito engraçado, porque parecia que era neve, por causa dos holofotes que iluminavam o palco etc, coisas do exército, esses negócios, aquelas coisas grandes que ficam rodando, né. Então, com aquela chuvinha caindo, parecia neve! (Risos) Aí, corre daqui, corre dali, quando mal conseguiu guardar as coisas, o negócio despencou. Foi uma chuvarada danada!!(risos) quer dizer, só o tempo do concerto! Mas foi muito interessante. Nós, com o madrigal, ele saía andando de escola em escola em vários lugares, pra ir preparando os meninos pra cantar nesse dia, então juntou-se muitos meninos e tal. Não como ele conseguiu fazer mais adiante com mais de 2 mil, 3 mil pessoas em frente à torre de televisão, por exemplo, com banda, orquestra. Isso já tudo muito baseado no que ele tinha visto do Villa-Lobos. Então, daí vem essa coisa que ele tinha, educacional, é como eu tô te falando, aonde ele vai ele começa um coro, orquestra, escola de música, etc, né. No final da vida dele, ele tava no sul do Pará, perto da fazenda onde ele comprou, que ele tinha uma fazenda por lá, não tinha nada lá. Ele começou coro, orquestra, banda, não sei que, tal, correndo atrás de arrumar doações, etc, começou do nada. Tem lá um movimento, os meninos tão tocando. É complicado, é difícil. Precisa muito desse ímpeto que ele tinha, dessa vontade de fazer, praticamente sozinho. Isso é que é incrível. Que quando a gente olha pra trás e verificar que não tinha nada, né! Muitos querem dizer que o Madrigal de Brasília foi feito, foi o Reginaldo que fez. Não é verdade. O Reginaldo tinha um coral que acabou. Muitos do coral foram pro Madrigal, acabaram indo pro Madrigal, mas não foi o coral do Reginaldo que foi o Madrigal, entendeu? O Madrigal trouxe gente lá do CEMAB, gente de outros lugares e ele foi juntando o pessoal que tinha interesse. Eu comecei no Madrigal, não somente cantando, mas fazendo a parte administrativa, fazendo cópias de partituras, etc, então eu estava no madrigal desde o começo, né, desde o início fazendo essas coisas todas. E o Madrigal vai desenvolvendo. Mais adiante, o meu pai sai da Rádio Educadora, o Madrigal continua, mas o novo diretor que eu não sei o nome dele, não sei por qual a razão ele achava que não era importante ter: “pra quê ter coro aqui em Brasília se tem o coral da Rádio do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro? Já tem um coro, não precisa de outro coro.” Então, do dia pra noite, acaba com o Madrigal da Rádio Educadora de Brasília. Aí, o Levino juntou com o pessoal e eles então criaram o Madrigal de Brasília, como uma entidade à parte. Só que esse Madrigal de Brasília, basicamente, faz o trabalho TODO pra criação da escola de música que o Levino começou a criar aqui. Então, aí, o Santoro já não tava mais aqui, como eu te falei, ele foi embora em 64, então o departamento de música ficou com outras pessoas, aí continuou o trabalho... a ideia de se criar a orquestra foi, de se ter uma orquestra sinfônica era muito latente, todo mundo tentando mas não se conseguia nada. O Próprio Levino começou a fazer isso, aí junto com o meu pai, ele criou a Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília, a FOSB. A FOSB foi criada, uma fundação, né, com o material que ele tinha, que ele doou pra fundação. Eram violinos, instrumentos, não sei o quê e tal, que ficaram localizados na Escola de Música de Brasília. Então, eles criam a FOSB. Com a FOSB eles vão organizando muitos concertos. Aí é que começa a ideologia do Levino de fazer a Escola de Música. Ele sai do CEMAB e vem pro Elefante Branco.

Roseane: Isso foi em 64, por aí, 65?...

Emílio: 65 já...64...eu acho que talvez 64 já, ele sai do CEMAB e vem pro Elefante Branco. Aí fica no Elefante Branco. Aí, o Madrigal começa a ensaiar é, as atividades deles, na escola parque aqui da 506/507, se não me engano, ou 507/508, em frente à praça 21 de Abril. Os ensaios eram lá. Depois, quando ele vem pro Elefante Branco, os ensaios acabam sendo realizados lá. Aí ele vai desenvolvendo o trabalho, e ele começa, por várias razões que não importa, de qualquer maneira é...se conseguia um dinheiro, era dinheiro de deputados, de empresas, enfim, ia se conseguindo algum dinheiro então eles iam realizando concertos. Aí, o Levino começou a organizar uns concertos na sala Martins Penna, que aí então não tinha o Teatro, não tinha nada, só começou a ter o Martins Penna. Então eram os concertos de música de câmara...mas antes disso, antes desses concertos, com a FOSB ele tenta simultaneamente a fazer tipo escola de música mesmo, entendeu? Ele consegue alguns professores que estão também na rede e aí eles começam a dar aulas, etc. Aí, ele começa um movimento de escola, que começou ali no Nossa Senhora de Fátima, atrás daquele colégio Dom Bosco. Pois é, lá atrás, ele começou esse trabalho ali. Então, não tinha muito espaço não. Muitos professores davam aula debaixo da árvore, lá fora, não tinha sala suficiente. E não sei exatamente como é que ele conseguiu, mas ele consegue alguns professores pra fazer esse trabalho junto com ele. Aí eles começam esse trabalho. Depois, ele sai daqui porque eu acho que a Secretaria tava alugando, não sei, não sei bem qual foi a razão, ele sai dali e vai pro Centro Espírita que tem lá na L2 Sul. A mesma coisa, eles alugam o espaço pra ficarem fazendo a escola. Ela se desenvolve. Então, também era um lugar que não tinha muito espaço, então as aulas acontecem ao ar livre mesmo, era debaixo da árvore, é no que seria o estacionamento, enfim. Vai por aí a fora, é na rua, não era bem na rua, né, mas assim, fora das quatro paredes. É assim que começa a Escola de Música. Depois ele vem, ele sai desse Centro Espírita e vem pra o espaço que tem na Igreja Presbiteriana de Brasília, Presbiteriana Nacional. Aí, tinha o templo e tinha o espaço na frente, onde tinha também um negócio de um jardim de infância. Ele fica com esse espaço na frente do templo e ali ele desenvolve um trabalho maior com a escola de música, até que a secretaria se interessa mais e ele consegue então o espaço onde está a escola de música hoje. Aí eles mudam pra L2 Sul. Mas isso até chegar lá, é essa agonia, né, de vai pra um canto, vai pro outro, etc.

Roseane: Peregrinação.

Emílio: É, e também as aulas, né, que eram todas feitas como eu tô de falando, aqui, ali, etc. Simultaneamente, havia um trabalho na Universidade de Brasília, certo? Eu tava querendo me lembrar o nome do diretor, foi alguém que foi colocado pelos militares, etc, um pessoal que veio de São Paulo, não sei bem, não me lembro mais os nomes de todos eles. Mas eles vieram, tal, tinham até muitos bons professores. Eu sei disso porque eu comecei a fazer simultaneamente com o segundo grau de hoje, eu tava no segundo grau de hoje e simultaneamente tinha aulas na Universidade, então eu tive aulas por exemplo, com o Ben-Hur, que tava na Universidade, né! Aí, ele começa a desenvolver, começa a desenvolver. Tem a tentativa de se fazer a orquestra, mas criam muitos problemas, tem muitos problemas que acontecem e ele não consegue realmente ter ainda naquele período uma orquestra. Aparece então uma pessoa, o esposo da Ana Cecília, Maria Cecília, a mãe da Cecília do Cravo, a Leila vai lembrar, eles vem com a mesma ideia de se criar alguma coisa em termos de orquestra em Brasília. Aí eles criam uma outra associação, não sei o que lá do Distrito Federal, uma associação pra criar orquestra. Só

que também isso acaba não dando muito certo. Com a FOSB, o Levino então consegue verbas, vão conseguindo verbas e com essas verbas ele começa a criar algumas bolsas de estudo na Escola de Música de Brasília, aos poucos ele vai criando a orquestra mesmo da Escola, que ele já vinha criando antes, mas não estava tão desenvolvida. Me lembro que, volta e meia tinham algumas pessoas importantes, por exemplo, Guerra-Peixe esteve aqui tocando e falando, dando aulas, etc. E não só ele, outras pessoas assim também estiveram aqui em Brasília, também tendo essa oportunidade de desenvolver um trabalho. Esse negócio vai andando, vai andando e a coisa vai se desenvolvendo muito devagar. Mais não tinha verba, não tinha nada. A FOSB era uma entidade que não é de governo nenhum, então esse desenvolvimento é lento mesmo, né.

Roseane: E seu pai sempre esteve presente na FOSB.

Emílio: É, ele era o presidente, ele era o diretor da FOSB, né, e o Levino era o diretor artístico. E o papai vai levando a FOSB até o momento, eu não me lembro agora qual é o período que aconteceu, acho que foi...não sei, logo depois que começa a Nova República, ainda no tempo de Sarney, não sei. As coisas ficam mais complicadas, ficam difíceis e ele não consegue mais as verbas que precisava e como era uma fundação, o pessoal, tem uma entidade que coordena as fundações de um modo geral. Eles chamaram ele e disseram que ele tinha que fazer alguma coisa. Que ele tinha que fazer concertos, que ele tinha que ter atividades durante o ano, se não teria que passar a FOSB, a fundação pra outra pessoa, pra outra organização. Quer dizer, não poderia ficar sem ter atividade. Era uma, era um negócio,...papai chorou muito nesse dia, porque era uma luta que vinha numa tentativa de se fazer alguma coisa nesse sentido musical, né. Aí vinha uma porção de coisas políticas que não vem ao caso, não vou ficar falando, mas de qualquer maneira, papai disse: “eu não tenho, não tenho como ter esse dinheiro pra isso.” – “É, então o Sr. vai ter que terminar a fundação.” Aí, passou-se a Fundação pra uma outra Fundação, certo, os bens da fundação todos foram passados. Então, a FOSB como FOSB não existe mais.

Roseane: Isso foi por volta de quando? O Sr. Lembra?

Emílio: Ah, 1985, por aí.

Roseane: Já existia então a Orquestra do Teatro?

Emílio: Não. 85, Peraí. Já. Quando a FOSB acabou já existia a Orquestra do Teatro. Inclusive era uma das coisas que o Santoro tinha uma certa raiva, porque ele queria o nome “Orquestra Sinfônica de Brasília” só que já existia a FOSB. Então ele o tempo inteiro ficava dizendo que isso era uma coisa, que não existia coisa nenhuma, e ficava o tempo inteiro a dizer “isso é uma fantasia, isso é um fantasma” e ficava com essas coisas. Porque na realidade ele queria esse nome, mas já existia. Por isso que ficou sendo Orquestra do Teatro Nacional de Brasília – OTNB, é assim que começou. Depois que ele morreu, o Teatro passou a ter o nome dele aí a orquestra passou a ser Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro – OSTNCS, mas só depois que ele morreu. É mais ou menos 85, 87, que a FOSB teve esse problema. A outra entidade que também criaram, que é do marido dessa pianista, também não conseguiram ir muito adiante. Dificuldade de verba, de arrumar dinheiro, né, de onde vem. Teria que ter verbas de governo mesmo, porque a entidade, as empresas privadas elas não entram nessas coisas porque não dá um retorno comercial ou de propaganda tão grande quanto você investir num time de futebol, por exemplo, entendeu, ou você investir numa corrida de carro, não sei

que, que consegue ter aí uma visibilidade muito grande. A música erudita no fundo ela tem muita dificuldade. Ela sempre dependeu dos governos, né. As orquestras sinfônicas elas são criações dos reis, dos imperadores, e são eles que têm as orquestras, porque são os primeiros que são músicos. Porque era impossível imaginar um imperador ou um rei que não conhecesse música, que não tocasse um instrumento, isso era impossível! Fazia parte da formação deles. Então por isso eles tinham no seu palácio etc, as suas orquestras etc, entendeu? Então isso é uma coisa que vêm sendo mantida por eles. Na democracia a coisa fica mais complexa. Quem é que vai segurar isso daí, né? Os governos são de 4 em 4 anos, de 5 em 5 anos em alguns lugares, então a dificuldade de manter é muito grande porque eles precisam de coisas muito rápidas pra se promoverem, né! Entendeu? Então a música erudita não é uma coisa assim, pra se fazer dessa maneira. A OSESP é mantida por várias empresas de São Paulo, mas também tem dinheiro do Governo de São Paulo. Eles conseguiram depois de muito tempo. Agora mesmo, no momento, nós estamos com problemas seríssimos. A Orquestra Sinfônica Brasileira, que foi uma das primeiras orquestras sinfônicas do Brasil, né, com todo o cabedal que ela tem, com toda a história, tá praticamente acabada. A Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com o corpo de dança e com o corpo do coral, por exemplo, estão com quase 5 meses de salários atrasados, com a eminência de acontecer alguma coisa semelhante e eles não conseguem. Em São Paulo eles acabaram com a Jazz Sinfônica. Acabaram, praticamente destruíram a Orquestra Sinfônica do Teatro São Pedro. Quer dizer, hoje a gente vê que não existe um interesse em relação à música erudita de um modo geral, não existe um interesse dos governos. Pra eles aquilo é um enfado, ter que manter. Então isso acontecia também naquela época. Então governo nenhum participava, mesmo sendo os militares, né, no caso, que era o período dos militares. Mas, mesmo assim, era difícil, era complexo. Vai se conseguindo um pouco aqui, um pouco ali e tal. Ah, tem muitas histórias em Brasília. A FOSB foi uma, na realidade, como eu tô te falando, por causa das verbas que se conseguia, o Levino foi conseguindo com a FOSB o dinheiro pra fazerem cachês, etc. Por isso que a escola de música começou a ter a sua orquestra, entendeu? Porque a orquestra da escola de música ela se desenvolve com professores da escola, com alunos da escola, professores da UnB, alunos da UnB e pessoal das bandas, que tinha de uma banda, de outra banda, etc, eles também participavam. Então era uma mistura muito grande e não era uma coisa em termos de qualidade, não era a perfeição porque variava muito. Tinha aluno, tinha professor, esse tipo de coisa. É essa orquestra que o Santoro tanto meteu pau, né, que é a FOSB que vinha mantendo essa atividade e é exatamente essa orquestra que o Santoro pega! Que o Levino passa pra ele e aí ele acaba conseguindo depois com muita luta fazer a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. Se não fosse isso, nós não teríamos orquestra nenhuma!! Até hoje. Aliás, nós estamos em Brasília, a capital do país, era um lugar que você tinha que ter duas, três orquestras. Era! Orquestra do Teatro, pra fazer coisas de Teatro, essa é a minha visão, né. Então a orquestra do Teatro tinha que ter o corpo da orquestra, o corpo do coro e o corpo de dança, pra poder você fazer as óperas, operetas, musicais, etc. Você tem que ter uma orquestra pra fazer o trabalho mesmo de orquestra sinfônica, música sinfônica, não necessariamente a música cênica. A luta do Levino foi muito grande, voltando agora lá atrás, né, quem praticamente segurava toda a onda pra se organizar e fazer as coisas em Brasília era o Madrigal de Brasília. Que pra mim, é uma grande injustiça que existe por que até hoje você não tem o Madrigal como um corpo estável, né! Quer dizer, era necessário que fosse. Nós tivemos uma luta, eu fui regente do

Madrigal por várias vezes, né, como titular. Nós tentamos várias vezes criar um corpo estável do Madrigal e não conseguimos. Em todo tipo de governo. Tanto no governo do Roriz, quanto no governo do Cristovam, quanto no governo dos que vieram depois, não se conseguiu. Pelo contrário, até hoje o Madrigal tá sofrendo horrores na Escola de Música de Brasília! Né! Se eles puderem acabar, a intenção, entre aspas, quer dizer, não acredito que seja “eles querem acabar”, mas sempre vêm milhares de problemas pra dizer que não tem razão de ser do Madrigal na Escola de Música de Brasília. Agora, quem conhece a história da Escola de Música, sabe que quem segurou, quem conseguia as verbas, etc, era o Madrigal de Brasília, porque era, o Levino saía com o Madrigal pra cantar nos ministérios, saía com o Madrigal pra cantar em tudo quanto é órgão do Governo do Distrito Federal, enfim. As atividades que tinham que precisava de coisa musical, o Levino ia sempre, o corpo de frente era o Madrigal de Brasília. Quer dizer, é uma injustiça muito grande, porque foi exatamente quem abriu o flanco pra que você tivesse a orquestra, pra que você tivesse a Escola de Música de Brasília com tudo o que ela conseguiu, etc. A UnB, depois de muito tempo é que vai ter uma atividade musical dentro da UnB, mas demorou muito! Demorou demais! Enfim, quer dizer, a atividade musical de Brasília vai se desenvolvendo em dois flancos, né: primeiro na Escola de Música de Brasília e por outro lado na Universidade de Brasília através do Departamento de Música. São os dois polos assim, que estão fazendo música em Brasília. Levino é realmente uma pessoa sumamente importante no cenário musical de Brasília. Acho que sem o Levino nós não teríamos a escola. A Universidade, provavelmente, subsistiria porque ela tem as verbas do Ministério da Educação. Mas não sei se eles conseguiriam fazer o movimento que tem hoje se não tivesse sido a escola. Porque durante muito tempo, o departamento de música não conseguiu fazer as mesmas coisas. Demorou pra conseguir. Sempre tinha atividade, etc, não é que não tivesse, não é que deixou de ter, mas não tinha expressividade.

Aí teve uns períodos muito difíceis na UnB, né. Período que praticamente você não tem aluno. Que, aliás, eles estão começando a enfrentar isso de novo. Não tem aluno então você aceita qualquer um. Então o camarada vai aprender música na Universidade. Quer dizer, isso é impossível. Em quatro anos você não consegue fazer um profissional de música, propriamente. Esse é o problema, mas esse é um problema nacional, esse é um problema que aconteceu com a Lei de Diretrizes e Bases nos anos de 63 com Darcy Ribeiro. Aí vem o outro lado da moeda. Quer dizer, tiraram as matérias, praticamente as matérias de humanas todas das escolas, fizeram a mesma coisa agora, pouco tempo, se não me engano nesse ano, agora, 2017. Foi uma luta enorme que nós tivemos pra voltar com a música nas escolas. Várias entidades de São Paulo, de professores de educação musical, etc. Eu mesmo estive, o Cristovam Buarque defendeu isso daí também lá no Senado, numa comissão especial, no final foi aprovada a volta da música nas escolas. Agora eles acabaram de aprovar não ter mais música nas escolas. Quer dizer, depois de toda a luta que se conseguiu... Isso é uma coisa terrível, porque você veja, as pessoas que nos anos 63, tinham lá os seus 6, 7 anos de idade, são as pessoas que tem hoje o quê, cinquenta e tantos anos, sessenta anos... São exatamente as pessoas que não tiveram música na escola! A música, e eu fui professor tanto no Elefante Branco quanto na Escola Normal, preparava professores pra dar aulas, acabaram com isso também. Não existe mais a Escola Normal. Porque o sistema era diferente, não era primeiro grau, segundo grau era escola primária, depois escola secundária, depois vinha o científico ou o clássico, outras terminações, que é o equivalente ao

segundo grau de hoje, né. Então eram mais específicos. Eles acabaram com as partes de humanas todas, música, as artes, juntaram as artes todas! Isso é incrível, é impossível! Já é complicado você dar aula e fazer as pessoas aprenderem música, né. Imagina você ser um professor de música, de balé, de escultura, de pintura, das artes em geral, do teatro, do cinema, etc, porque isso é que é a parte artística. Isso em sã consciência, isso não existe! Então, o quê aconteceu? Primeiro, você não tinha prova. Você faz o curso, mas não tem prova pra você passar. Você tinha a obrigação só de presença pra aula de educação artística. Ora, na aula de educação artística eu ia dar música. O outro que era de teatro só ia dar teatro, ele não ia fazer música. O outro ia fazer só escultura, o outro só pintura, porque são as áreas de cada um! Então as escolas não tinham uma educação artística, elas tinham ou música, ou pintura, ou teatro, ou enfim, o que cada um tinha a sua especialidade. Era impossível! Isso é uma coisa! Eu não entendo como é que conseguiram organizar um negócio desse.

Roseane: No último concurso que eu fiz pra escola ainda era assim, professor de Artes – educação artística. Minha formação é Educação Artística/Música.

Emílio: Pois é, porque você tem uma área pra fazer. Não tem como você dar todas as áreas. Isso é impossível!! Isso é totalmente fora de lógica, né. Mas, é o que fizeram. Eu entendo a razão porque eles fizeram isso. Olha, quando eu vim em 61 pra Brasília, o ensino era o dia inteiro. Nós tínhamos aula de manhã, eu vinha aqui pro CASEB, morava ali, hoje 707, aí vinha a pé pro CASEB eu e meu irmão, aí tínhamos aulas de manhã das matérias que tinham que ter lá e tal. Depois a gente voltava pra almoçar, às vezes a gente voltava pra cá, pra as outras matérias, aí tinha a música, a educação física, tinha outras artes, tinha negócio de fazer cozinha, essas coisas. Enfim, tinha uma série de outras matérias, tinha as matérias de humanas, né, filosofia, não sei mais o quê, imagina, o ginásio tinha filosofia. Tinha latim! Tiraram o latim, por isso que ninguém entende o português até hoje, porque tiraram a base, né! Engraçado que os países germânicos que não tem o latim como base estudam latim, pra poder exatamente ter o conhecimento ou uma ideia de como é que funcionam as línguas latinas: francês, português, espanhol, italiano. Enfim, eles estudam, eles não precisariam estudar porque não é a língua deles! Mas eles estudam pra poder compreender as outras línguas, né, pra poder ter uma aproximação com as outras línguas. E aqui tiraram tudo isso. Nós tínhamos francês. O que eu sei de francês eu aprendi no ginásio! Tinha inglês, francês, latim, filosofia.

Roseane: e na escola Pública?

Emílio: Escola Pública! Escola Pública era MUITO boa! Grandes professores, os melhores professores estavam nas escolas públicas. Não estavam em escola particular, de jeito nenhum! Infelizmente mudou, né. Agora ele estão na escola particular. A escola pública ficou ao deus-dará. Então, quer dizer, eles acabaram, em 40 anos, praticamente acabou-se tudo. Eu me lembro que quando voltou a música nas escolas, a obrigação de ter música nas escolas, fizeram uma entrevista e eu tava nessa entrevista na televisão e disseram: “Pô maestro, e agora? Então agora vai ser ótimo, vai resolver o problema! Aí eu disse: “é, daqui a 40 anos.” – “Ué, mas o Sr. tá sendo muito pessimista!” – eu disse, “não, eu tô sendo otimista! Vocês tão enganados! Pelo menos mais uns 40 anos nós vamos levar pra construir tudo que já foi destruído! Pra modificar a maneira de pensar das pessoas em relação às artes, em relação à própria música”. Hoje, tem vários cientistas dizendo da importância da música para as pessoas. É engraçado isso, né!

“Todos deveriam fazer música” exatamente pra desenvolver o cérebro, a parte direita da parte esquerda do cérebro, etc. Pra, se não eliminar, mas retardar ou prevenir pra você não ter doenças como o Alzheimer, todos esses problemas mentais que tem, eles estão o tempo inteiro falando isso, os grandes cientistas, tanto no Brasil quanto no exterior, americanos, etc, eles estão falando da importância da música, do estudo da música no desenvolvimento do cérebro das pessoas, desenvolver o controle, etc. Ora, se eles estão falando isso, o governo nosso exatamente faz o contrário! Tiram isso daí! Isso é que é terrível. Essa era uma luta do Levino, o tempo inteiro. Por isso, o Madrigal tem uma importância muito grande! Pra desenvolver! Ele queria, na realidade a ideia do Levino era desenvolver mais a atividade da escola, que o pessoal tivesse ali do lado a possibilidade de ter as outras matérias, então eles teriam mais contato com música o dia inteiro. Aí sim, a gente faria realmente o que se desejava, que era ter mais atividade musical. Assim mesmo, a gente conseguiu fazer coisas incríveis! Antes de 79! Nós conseguimos com meninos de 15 a 19 anos, no coral, que eu tava dando as aulas de coral, no caso na escola de música, nós conseguimos fazer nona sinfonia de Beethoven, nós conseguimos fazer Te Deum de Bruchner, que não é fácil, é complicado, e várias outras obras pra coro e orquestra, choro número 10 de Villa-Lobos, obras do Villa-Lobos, várias obras!! A orquestra tinha concertos o tempo inteiro, a orquestra da FOSB, na Escola de Música. Entendeu! O desenvolvimento na Escola era incrível! Nós tínhamos na Escola de Música três orquestras! Três! Tinha a orquestra A,B e a C. A orquestra A era a mais avançada, tinha a B e tinha a C que era bem iniciante. Tinham três bandas. TRÊS BANDAS. A Banda A ganhou prêmios no Rio de Janeiro! Era com o Reynaldo. Foi com ele que ganhou. Quer dizer, além da orquestra você tinha a banda, além da orquestra e da banda você tinha o coro. Foi um trabalho fantástico! Nos anos, principalmente nos anos 70. Setenta e tantos até 85, se fez muita atividade na escola realmente. Depois disso, caiu muito infelizmente. É uma luta danada pra se conseguir, mas os objetivos da Escola não são muito claros. As direções que vieram, elas não tem uma clareza do quê desenvolver. Então, fica a dificuldade que estão tendo. Bem que eles querem fazer, não tô dizendo que eles não querem fazer, não é isso. Mas vêm as dificuldades, porque precisa ter um olhar totalmente diferente. A Escola de Música de Brasília não pode ser uma escola nos moldes de escola classe, de escola, sabe, não é! É diferente! É uma coisa completamente diferente! Agora, aí vem os problemas com a própria Secretaria, etc, que eles estão vivendo, né! Eu estou acompanhando de longe, que eu estou aposentado lá.

Roseane: O Sr. foi professor da Escola por 25 anos, 30?

Emílio: Mais...! Eu estou na Escola de Música desde, eu voltei, eu comecei na escola em 67, 68. Mas nós mudamos, eu e a Leila nós fomos pro Rio de Janeiro, porque teve aquela famosa greve de 68. Eu tava na Universidade de Brasília e tava com as matérias na Universidade de Brasília, etc, estava fazendo violoncelo com o Ben-hur e tudo mais, que também tava na Universidade, aí vem essa greve que durou o ano inteiro. Quando volta, todo mundo modificou tudo e eles avisaram pra nós que tudo que nós tínhamos feito não valia mais nada porque tinha sido queimado. Eu digo “uai? Mas e aí?” – “Olha, vocês vão ter que começar tudo de novo”. (Risos). Aí eu fiquei com muita raiva. Aí eu me casei e nós resolvemos ir pro Rio de Janeiro. Eu queria fazer regência. Aí eu saí da fundação, da Secretaria, no caso. Pedi demissão pra poder ir pro Rio. Mas aí, o Rio de Janeiro, a Escola Nacional de Música, a Universidade de Brasília não era reconhecida como é reconhecida hoje, pelo próprio Ministério, os programas, enfim.

Tudo que eu tinha feito não valia nada também no Rio de Janeiro. Então eu tive que fazer tudo de novo. Fiquei lá dois anos. Aí voltei pra Brasília. Criamos no CEUB o Centro de Atividades Artísticas e Culturais, por isso que eu acabei voltando pra Brasília. E aí minha esposa fez concurso pra Secretaria de Educação, foi ser professora numa das escolas públicas e eu também fiz concurso, passei, aí o Levino chamou a gente pra ir pra Escola. Voltamos pra Escola em 72, mais ou menos. Aí eu vinha, vinha, vinha andando, vinha andando. Quase que eu largo tudo que a toda hora que mudava de cidade tinha que começar tudo de novo. Mas é a vida! (Risos). Aí aos poucos a gente foi conseguindo. Em 75, eu me formei na Universidade e também fiz paralelamente o curso de Administração de Empresas no CEUB. Era uma luta, era muito curso, era muita coisa, pra estudar, pra fazer acontecer.

Roseane: Em 75 o Sr. se formou aqui na UnB?

Emílio: Na UnB. E acho que em 75 mesmo, ou logo depois eu me formei no CEUB. Agora, vindo mais adiante, quer dizes, isso é Escola de Música, quando chega em 85, quando muda pra o período do Sarney, sai do militar, aí o Levino é tirado de diretor da Escola porque eles disseram que ele representava os militares. Então eles tiraram o Levino e colocaram ele... ele ficava sentado na escola, no corredor da escola, sentado, sem dar aula, sem nada. Foi uma coisa muito vexamosa, eu acho. Quer dizer, o camarada que criou tudo, etc, de repente parece que ele era militar.

Roseane: E quem assumiu a direção?

Emílio: Foi o Carlos Galvão. Ele assumiu durante um período, depois veio uma moça que tava com ele, porque ele teve que voltar pra Paraíba. Depois dessa moça veio uma outra pessoa, eu não me lembro o nome delas, realmente eu não me lembro. Aí houve um movimento muito grande dos professores, aí trouxeram o Vitor, Vitor de Castro, ele foi por eleição. Aí veio o negócio de eleição não sei quê e tal, então ele entrou na escola. Ele tentou refazer todas as coisas do Levino, porque ele era do mesmo período do Levino. Tentou refazer tudo isso. Aí algumas coisas aconteceram, que não vem ao caso, que ele se chateou, ficou chateado e não quis se eleger mais. Aí veio um outro grupo do violão, Tibana. Aí depois do Tibana, acho que veio o Lincoln muito rapidamente, o Francisco Frias foi diretor também, durante um período. Depois disso, depois do Tibana voltou o Carlinhos Galvão, que ficou até morrer. Agora veio, o Pisco, depois essa moça que tá lá.

A ideia do Levino era de desenvolver isso pelas cidades satélites também, entendeu? Era uma ideia que ele tinha. Só que isso precisava ter um trabalho enorme! De desenvolver isso em vários lugares como Taguatinga, Samambaia não sei aonde mas isso precisava de muita verba, e aí é onde, porque precisava de ter professores também. Aí, vinha o problema que eu tô te falando com esse negócio de não ter música nas escolas, etc, você não tem um professorado. A UnB sofreu muito com isso também, né! Então, não tinha professores à altura pra fazer também, então não desenvolvia. Mas ele tinha, a ideia dele era abrir o espaço. Ter blocos em vários lugares, com professores, ou formados pelo nosso próprio pessoal, etc. Acho que o Carlos Galvão teve alguma coisa nesse sentido também, por isso eles estavam com a ideia de criar uma espécie de Universidade, pra formação de professores, etc, acho que a ideia era essa, mas também não deu certo, não foi adiante. Tanto que ele queria transformar a escola numa

universidade, né, um departamento de Música, não um departamento da UnB, mas um outro departamento. Com outra atividade, etc.

Bom, Música. Há um período, aí vem o meu caso, né. Eu estou na Escola desde esse tempo todo, trabalhando com o Levino. Fui assistente do Levino no Madrigal de Brasília durante muito tempo e também na orquestra da escola, foi quando eu assumi várias coisas na orquestra da escola também. Aí consegui, quando o Santoro chegou, vem o meu caso, o Wisuj quando esteve aqui pra aquela primeira ópera, ele viu o meu trabalho, o trabalho que eu tinha feito com o madrigal pra apresentar a ópera em si. Então ele me convidou pra fazer um curso no Teatro de La Monnaie, que é na Bélgica, em Bruxelas. Ele era professor lá e ele queria que eu fizesse um concerto com os alunos do Teatro de La Monnaie. O Teatro de La Monnaie tinha um departamento de música, né, tipo uma Escola de Música, e ele dava aulas nessa escola. Aí eu disse pra ele que tinha interesse sim de fazer um trabalho lá com eles e tal, mas o que eu tava tentando mesmo era fazer um curso de pós-graduação. Aí, eu perguntei se ele não teria alguém que pudesse indicar ou se ele não conhecia alguém que a gente pudesse se inscrever, e ele disse assim “ah, isso é muito difícil, vou dar uma olhada lá o que tem, mas não vou te alimentar porque isso é muito difícil.” Pensei que não ia sair nada, só que ele conversou com o maestro Hans Kast, de Düsseldorf, na Alemanha, ele conversou com ele que era professor no Robert Schumann Institute, que era em Düsseldorf e ligado à Universidade de Colônia. E o Hans Kast era professor do Departamento de ópera e ele tinha sido, nasceu no sul da Alemanha etc, estudou com muitos regentes famosos, mas ele foi assistente durante muito tempo na Filarmônica de Berlin, do Karajan. Então, ele tinha sido regente de várias outras orquestras na Alemanha também e agora tava como professor dessa universidade, desse Robert Schumann Institute. Kast, ele já morreu, uma pena. Muito bom professor. Aprendi demais com ele. Eu sei que o Wisuj então me escreveu, logo depois que ele voltou, me escreveu dizendo que tinha feito contato com o Hans Kast e que ele aceitava. Eu tinha passado aqui em primeiro lugar no negócio da Alemanha, pra bolsa de estudos que ele tem, um programa pra bolsa de estudos. Aí eu fiz os testes etc, passei em primeiro lugar, mas acabei não levando porque, não sei porque razão, depois eles deram umas desculpas que eu não consegui entender. Tipo, “você tinha que ter mandado uma gravação com suas composições” – “mas eu não vou fazer composição nenhuma...”. Era uma coisa ligada, mais ou menos como se fosse a CAPES, mas não era a capes não. Eu sei que eu fiz a prova, passei em primeiro lugar e eles vieram com essa conversa. Como eu tinha isso daí, eu ia usar exatamente para o curso, eu precisava ter alguém que me recebesse como professor. Então com a carta dele eu apresentei e isso também me dava mais garantia de conseguir a bolsa. Mas, existem coisas engraçadas. Eu sei que quem levou a bolsa é uma grande colega, nada contra ela. Ela teve lá os seus peixes, conseguiu arrumar, tudo bem. Ela é que levou e eu fiquei, eles mesmo não sabiam como dizer, ficaram numa situação meio complicada. Aí, falaram que eu deveria tentar tipo uma repescagem lá na Alemanha. Eu até falei pra eles: “vocês tão pensando que isso aqui é como ir de Rio à São Paulo? (Risos) Isso é Alemanha, é longe!!” Naquela época era muito mais caro do que hoje. Mas aí eu acabei conseguindo, como eu consegui esse curso com o Hans Kast, ele acabou me aceitando, aí eu consegui então uma bolsa de estudos do próprio Governo do Distrito Federal. Então nós fomos com a obrigação de voltar. E o meu pai e a minha mãe que acabaram mandando dinheiro e nos sustentando. Então eu tive condições de eu, minha esposa e as minhas filhas pra fazer esse curso por causa disso daí. Mas dinheiro nosso mesmo,

tive que alugar a casa, não sei que, pra fazer dinheiro pra ter condições de fazer o curso. Tinha o curso de alemão, aí eu não tinha alemão, tive que fazer alemão por minha conta! (risos) E por aí a fora. Enfim. Aí fui pra Alemanha. Tá, então eu estive 79 e 80 na Alemanha.

Roseane: Era um curso de um ano.

Emílio: Era um curso de dois anos. Foi o Wisuj que acabou fazendo esse contato com o Hans Kast, e o Hans Kast me recebeu e eu fiz o curso todo lá.

Roseane: o Sr. foi em 79?

Emílio: Fui em 79. Em Junho de 79 e voltei quase que em Junho de 81. Aí eu volto pro Brasil, em 81. Aí tem uma atividade, normalmente aqui. Eu sei que a Secretária no final de 81, a Secretária era a Eurides Brito, ela me chama lá na secretaria e diz que não vai ficar com o Santoro, por vários problemas lá e então que queria me convidar pra ser o Regente titular da Orquestra do Teatro Nacional. Na realidade, eu não queria isso. Eu não queria ficar no lugar do Santoro. Isso pra mim foi uma decisão muito difícil. Eu não vou contar a história porque é muito longa, muito complicada. Eu sei que eu fiquei pensando muito. Mas algumas coisas que passaram me deixaram livre em relação ao Santoro, entendeu. Eu achei que eu não tinha obrigação de fidelidade como eu tinha antes. Então eu acabei aceitando ficar no lugar do Santoro. Isso foi em final de Dezembro de 81 e eu comecei em 82, 83,84. É isso mesmo? É. Em 85 vem a Nova República, né, acabou o governo do Figueiredo, vem o governo justamente do Sarney e o Governo do Distrito Federal ficou com o pessoal todo de esquerda, então eles me tiraram porque eu também representava a ditadura, é o que eles falaram. Então como eu era, assistente do Levino, trabalhando com o Levino a vida inteira, eu representava a ditadura. Então essa é a razão porque me tiraram. Aí eu voltei, continuei na escola, né, porque eu já tava na escola também, não saí da escola.

Então, no período que eu estive a frente da orquestra do Teatro, nós desenvolvemos uma série de coisas. Uma delas foi ópera, porque exatamente com o Hans Kast eu trabalhei em cima de ópera. E quando eu assumi eu falei pra Secretária, “tá bom, eu aceito, mas uma das condições é de nós fazermos ópera, balé, etc.”. Ela aceitou, porque ela achava que era importante pra cidade. Então por isso a gente começou a fazer óperas. Todos os anos, 82, 83 e 84, 85 eu passei pra ele, mas os três anos que eu realmente trabalhei com a orquestra, nós tivemos óperas. Nós fizemos as bodas de Fígaro, fizemos A Flauta Mágica, fizemos do Rossini, Barbeiro de Sevilla, fizemos duas operetas do Sullivan, com o pessoal da Universidade de Brasília, inclusive foi um período que o David Junker estava também com o coral dele e nós fizemos juntos logo depois ele foi estudar no exterior. Mas foi um período que a gente trabalhou muito junto, eu como regente da orquestra e ele como regente desse coro lá, que como aluno ele tava organizando lá, que ele acabou organizando o coral da UnB. Aí, já é um trabalho realmente que começou com o David Junker dentro do departamento de música, como aluno. É onde ele cria o famoso coral que vai desenvolver aquele trabalho de cantar nas praças, cantar em tudo quanto é lugar no Natal, ele começou com esse grupo, que era um grupo enorme. Desse grupo ele tira o coral da UnB. E quando ele vai embora pra estudar no exterior, nos Estados Unidos, o Nelson Matias ficou algum tempo com ele. Aliás, uma coisa importante é dizer que teve um trabalho paralelo nos anos 70 também, 70 e 80, mas principalmente nos anos 70, que era um trabalho no SESI, o Nelson Matias com a esposa e um de violino, eles fizeram um trabalho tanto que até hoje tem

no SESI um instrumental todo que foi comprado naquela época pra fazer orquestra, com os meninos do SESI, que estavam ligados ao SESI. Era meio que uma atividade pra meninos iniciantes, pessoal de baixa renda, que não tem muita possibilidade. Quer dizer, isso foi um trabalho paralelo e o Nelson Matias fez um trabalho muito interessante com o coral do SESI, que acabou viajando, fazendo muitas apresentações, então foi um movimento muito interessante, muito importante também. E esse outro que eu tô esquecendo o nome dele fez um trabalho com orquestra. Era mais com orquestra de cordas, tanto que são as cordas que ele tem mais lá, mas tinha sopros também. (Leila, esposa de Emílio faz um comentário: “Esse que você está tentando lembrar não é o Emanuel?” Ele era da minha cidade também. E Emílio fala: Não, não era ele. Emanuel Coelho Maciel foi um dos que foi pro Piauí, ele tem muitos arranjos bonitos, etc. E eu pergunto: Esse foi na época do Reginaldo? Emílio responde: é. Ele foi professor também aqui, depois ele acabou indo pra lá, acho que o Reginaldo acabou levando. Uma pena, porque ele era muito bom, muito bom professor, muito bom músico).

Teve uma ópera muito importante que teve aqui que foi Porgy and Bess, do Gershwin. Nós contamos com a presença da esposa do Gershwin, que amou, viu o nosso trabalho, etc. Junto comigo fazendo as óperas estava a Asta-Rose Alcaide e a Norma Silvestre. Nesse período também, nesses três anos, nós fizemos um trabalho junto com a Norma de desenvolver a plateia, então era projeto plateia. Eu preparava uma obra, um programa que a gente levava nas cidades satélites. No primeiro ano, nós fizemos o Pedro e o Lobo do Prokofiev meio encenada, não era encenação, mas assim, ele mostrava os instrumentos, ele andava, enfim, porque nós não tínhamos a aparelhagem que temos hoje, de fazer vídeo, não sei que, não tinha nada disso, né, então a gente fazia no palco mesmo. A gente escolhia os lugares e fazia esses concertos, então a orquestra saía pra fazer esses concertos durante o primeiro ano. No segundo ano, nós fizemos, é que tocava outras coisas, não era só isso, mas basicamente isso daí pra poder desenvolver o projeto plateia, criar plateia pra própria orquestra e também pra desenvolver um pouco a educação musical de um modo geral. E aí no segundo ano nós fizemos aquele guia prático do Britten, não é guia prático, é guia para os jovens, como é que é o nome? É guia pros jovens da orquestra, guia da orquestra pros jovens, falando sobre os instrumentos, todos eles, etc. É uma peça muito complexa, não é tão fácil de tocar, mas nós levamos também, nas cidades satélites. No terceiro ano, nós conseguimos fazer a ópera *Così fan tutti* de Mozart, então foi uma coisa interessantíssima, aliás, com muito sucesso, levando pra as cidades satélites, encenada. Claro que não era inteira, porque inteira são 3h e meia! (risos) Cheia de cortes, né! Mas pra que o pessoal pudesse ter uma noção do que é uma ópera, né! E eles cantaram em italiano. Então como cantar? Como eles entenderem isso? Porque você levava pra as cidades satélites, por exemplo, na Ceilândia, na época era só o pessoal mais pobre que estava lá, né, quer dizer, não tem o conhecimento de língua italiana, não sei que lá pra entender o que a gente tava cantando. Então, a Norma conseguiu bolar uma ideia. Nós tínhamos uma pessoa que dizia o que ia acontecendo, então falava sobre a história. Então os meninos podiam acompanhar o que estava acontecendo. Foi um sucesso enorme. Até os músicos, todos eles mesmo: “puxa, a gente devia levar esse negócio itinerante pra tudo quanto é lugar!” Porque era sucesso! Aonde a gente apresentava *Così fan tutti*, você imagina! Então nós fizemos isso nas cidades satélite todas. No outro ano, o Santoro assumiu de novo, né, então aí eu já fiquei fora dessa atividade.

Roseane: Esse corpo que fez a ópera era do próprio Teatro? Tinha um coral do Teatro?

Emílio: Não, não tínhamos coral, como eu te disse, nós fizemos com cortes, né. Então era sem coral. Eram só os solistas e o pagamento de cachê era mínimo. Era muito mais a vontade da gente fazer o negócio, entendeu? Muitos artistas, o Francisco Frias estava na história, tinha o Bel Bay, tinha umas meninas que estavam cantando com a gente também, enfim, de tal maneira que a gente recebeu pra fazer a atividade - eu não, né tô falando dos artistas – pra fazer esses, acho que eram uns oito ou dez concertos durante o ano. Então a gente preparava no começo do ano e só repetia, não tinham ensaios, essas coisas. Nesse período também, a gente conseguiu graças também aí à própria Secretaria e a Fundação Cultural, e um pouco a visão que eles pelo menos conseguiram manter com a gente, a gente conseguia fazer uma programação anual. Então, no começo do ano, nós entregávamos pra eles exatamente o que a gente ia fazer durante o ano inteiro. E isso foi muito bom, porque isso fez com que o público viesse, pouco a pouco nós fomos conseguindo a presença mesmo do público, entendeu? Que não tinha tanto antes. Então isso foi bastante positivo.

Roseane: Fora os concertos nas satélites, vocês se apresentavam no Teatro?

Emílio: Sempre.

Roseane: Na sala Villa-Lobos?

Emílio: Na Sala Villa-Lobos. Tinham concertos na Sala Villa-Lobos, tinham concertos na sala Martins Penna, que dependia, às vezes mudava, mas a maioria era na Villa-Lobos mesmo. Com as dificuldades da Villa-Lobos, né! Problemática. Tentamos várias coisas. Fazendo óperas também. Quer dizer, Então tinham períodos que tinham concertos, tinha períodos de ópera, períodos de concerto de novo, períodos de opera de novo, tinha regentes convidados, tinha solistas convidados. Nós tivemos aqui regentes MUITO bons, como o Neschling, como Davi Machado, Eleazar de Carvalho que acabou dando um problema, acabou brigando com todo mundo e foi embora, (risos), tivemos Guerra Peixe, tivemos Francisco Mignone, todos esses estiveram nesse período. Santoro não estava porque ele acabou brigando lá com a secretária, né, então, uma pena, porque era um compositor que deveria estar presente. Mas, Guerra Peixe esteve, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, todos eles estiveram aqui fazendo concertos de obras deles mesmos, né! Tivemos um regente colombiano, tivemos um regente americano uma ou duas vezes, regentes americanos, enfim. Só nomes da época muito importantes que estavam aqui, que vieram pra fazer (Guerra Peixe,...os brasileiros já citados). O próprio Hans Kast, meu professor também fez. Teve um regente português, esqueci o nome dele, esteve aqui também. Nós não tínhamos capacidade pra ter grandes nomes, etc, porque é muito dinheiro, são caros. Mas conseguimos fazer uma programação muito interessante durante esse período todo. Em 85 o Santoro volta. Aí o Santoro vai fazendo um trabalho com a orquestra, apresenta várias obras dele mesmo, ele tem como assistente o Silvio Barbato, Silvio Barbato é assistente dele, então trabalha com ele muito tempo. Começa a fazer uma série de trabalhos, ele faz uma porção de obras dele mesmo, o que é muito bom, ele faz o réquiem, faz uma ópera. Eu sei que ele ensaiou, não levou, uma ópera chamada “Alma”, dele mesmo. Tem um réquiem que ele faz, ele faz algumas sinfonias, enfim. Ele tenta fazer algumas óperas dele, algumas obras dele e faz o trabalho que tinha que fazer mesmo, como regente. Ele vai fazendo o trabalho com a orquestra e tudo mais até que, não sei qual é o ano, acho que 89, ou foi 90, que ele morre. 89, né! É, eu acho que 89. Em 89 e 90 eu fui convidado pra ser regente da Orquestra Sinfônica do Palácio

das Artes, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, eu. Então eu não estava aqui quando ele morreu. Graças a Deus, porque se não eles iriam dizer que fui em quem matei. É verdade, porque disseram isso do Marlos Nobre. Porque o Marlos nobre foi diretor do departamento da Fundação, mas ultimamente, naquele período que ele morreu, a orquestra estava ligada diretamente à secretaria, não tinha nada com o Marlos Nobre, mas eles falaram, “foi o Marlos Nobre!” não sei que, essas coisas, acontece.

Roseane: O Sr. foi pra BH só em 1990 ou o Sr. já tinha ido pra lá antes?

Emílio: Não, 89 e 90.

Roseane: Em 89 o sr. já tava lá?

Emílio: É. Eu fui em 89 no começo do ano. Isso aconteceu porque no ano de 81, o Eleazar de Carvalho me convidou pra fazer uma excursão com ele com a OSESP. Então eu regia a primeira obra, que era Ave Libertas do Leopoldo Migués, e ele regia as outras obras. Aí ele me convidou pra fazer essa excursão junto com a Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo. Então nós fizemos uma excursão, primeiro em Vitória, depois Salvador, Maceió, Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza, Teresina, Goiânia, Brasília, onde o pessoal mais me conheceu inclusive como regente de orquestra, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Essa foi a excursão que foi feita. E eu regia, em alguns lugares eu não regia porque eles queriam que ele regesse o tempo todo.

Roseane: Isso foi em qual ano?

Emílio: Isso foi no ano de 81. Acho que foi Julho, Agosto, ou Junho, no meio de 81. Então eu fui pra São Paulo, fiz o ensaio com a OSESP e todos os concertos eu participava sempre regendo a primeira obra.

Roseane: E o maestro Eleazar.

Emílio: Eleazar era o titular da Sinfônica Estadual.

Roseane: que é o seu tio.

Emílio: que é o meu tio. Mas, quer dizer, eu fui como convidado pra fazer, ele estava apresentando um jovem regente, né, no caso.

Roseane: Tinha recém chegado da Alemanha...

Emílio: Tinha chegado da Alemanha, exatamente. Então, ele estava meio que apresentando esse jovem regente, né. Foi uma excursão muito interessante, porque o pessoal da OSESP não me conhecia, não sabia que eu era sobrinho do Eleazar. Então eles me respeitaram como regente não como sobrinho do Eleazar. Isso foi bom. Descobriram no final! (Risos)

Então o Santoro fica um tempo e em 89 ele morre. É de uma forma trágica, porque logo depois da semana santa, acho que na segunda-feira, quem conta isso é o Moises Mandel, que já faleceu também, que foi meu spalla e foi spalla no período dele também, né. Moises disse que tava com ele no camarim e ele se sentiu mal “o Sr. está se sentindo mal?” – “Não, não, tá tudo bem, pode ir que eu já tô indo”. Aí ele foi pra afinar a orquestra e Santoro veio. Aí ele começou a ensaiar, tinha um pianista, isso é o que me contaram, ele começou a ensaiar e de repente ele caiu por cima das violas, os meninos da viola que seguraram ele. Aí levaram ele, teve um ataque do coração, né, aí levaram ele pro hospital, foi aquela correria, aquele negócio, mas ele não

aguentou, ele faleceu. Aí colocaram o Silvio Barbato como regente da orquestra, que era o assistente, que acabou ficando como titular. Silvio faz um trabalho muito interessante aqui. Ele tava tanto na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quanto aqui em Brasília. Ele faz um trabalho muito grande com o pessoal, ele começa a fazer algumas óperas também, ele volta com a ideia das óperas, porque, aí vem a amizade que a gente tinha, ele naturalmente fica entusiasmado, como ele trabalhava no Teatro Municipal do Rio, tava metido também com ópera, então ele tenta trazer alguma coisa também nesse sentido. Aí ele sai, vai pro Rio de Janeiro, fica no Rio mesmo. Aí houve um movimento na orquestra do Teatro, eles, os próprios músicos decidirem. Eles criam uma comissão deles e aí os próprios músicos decidem. Aliás, antes disso teve aqui o Júlio Medaglia, que ficou durante seis meses, se não me engano, o Júlio Medaglia. Ele não faz um grande trabalho porque não dá tempo, né, fica só seis meses, vai embora. Aí os músicos criam essa comissão. Durante um certo período, eles vão coordenando isso daí. Só que isso não dá muito certo, nada! Deu muita complicação, deu muito problema, mas eles tentam, de qualquer maneira eles tentam fazer um trabalho nesse sentido. Aí volta o Silvio Barbato. Ele fica um certo tempo, aí muda o governo. Aí entrou o Ira Levin. Nesse ínterim o Barbato morre. Naquele trágico acidente de avião. Bom, isso é na orquestra do Teatro. Depois do Ira Levin, vem o Cláudio Cohen, que está até hoje com a Orquestra do Teatro. Lutando com o problema de Teatro. Não tem o teatro, né, que é uma coisa impossível de imaginar desde o governo do Agnelo que nós estamos sem a Sala Villa-Lobos, sem o teatro Martins Penna, tudo fechado, quer dizer, sem previsão nenhuma, ninguém consegue achar nada é uma coisa fora do comum, não dá pra entender. Fruto do fato de que nós não temos música na escola, ou seja, música não é importante, entendeu? Então são os governantes que não tiveram música na escola. São os governantes que hoje tem essa idade. É o que eu falei pra eles. Daqui a 40 anos, se a gente mantiver, nós teremos pessoas que entenderão a importância da música para as pessoas. A importância desta arte, né. Mas, exatamente no meio do caminho já cortaram de novo, então vai precisar mais 80 anos pra acontecer de alguém começar a entender o quê que é importante, o quê que não é. Então é exatamente o que a gente tem. Por isso que a gente tá tendo essa dificuldade, por isso que o Teatro não é importante estar aberto. E vai se levando, vai empurrando, tudo é possível, as outras coisas são mais importantes, sei lá.

Bom, enfim, a história de Brasília é essa, começou lá com, na realidade começou com o Levino e com o Santoro, não podemos deixar o Santoro de lado, porque eu acho que teve uma suma importância também, né, mas que vem se desenvolvendo. Poderia ser melhor? Poderia. Nós temos que já sofrer um ataque também de uma certa forma, o CIVEBRA. CIVEBRA é um curso de verão que acontece desde os anos 72, 73, 74 por aí, são muitos anos seguidos, né. Isso aconteceu por um acaso. Porque tem os cursos de verão que são realizados em Curitiba, e naquele ano, eu não me lembro qual é, 72, 73, por aí, naquele ano, o Paulo Afonso que era um pianista, professor da Universidade de Brasília, ele tinha conseguido um contato com várias embaixadas, e como acho que ele trabalhava no Itamaraty ou tinha amizade no Itamaraty, não sei, ele conseguiu trazer muitos professores pra esse curso de Curitiba. Ele trazia esses professores pro curso de Curitiba, né. Só que nesse ano especificamente, o governo lá resolveu não fazer o curso de Curitiba, só que ele já tinha os professores que viriam pro curso de Curitiba. Então ele conversou com o Levino e por isso nasceu esse curso de verão. O Levino topou a parada e eles trouxeram então esses professores todos pra cá. E assim começou o curso de verão

de Brasília. E aí veio se desenvolvendo durante todo ano. Ano passado não teve, já foi um problema. Esse ano teve uma coisa muito caseira, que é uma pena. Teve alguns de fora, mas, um negócio muito, só pra dizer que não teve. Mas, tudo bem. Pelo menos teve. Já é alguma coisa.

Roseane: Fizeram algumas reformas na escola também com o dinheiro desse CIVEBRA caseiro, aí foi bom, conseguiram arrumar o ar-condicionado do teatro.

Emílio: É, mas sempre o CIVEBRA deu essas oportunidades, entendeu? É um momento de repente que se comprou um instrumental pra escola de música, porque aí compra, tem verba não sei do quê, enfim. Teve muitas coisas que o curso de verão acabou beneficiando a própria escola. Agora, teve oportunidade de muito roubo, aí é que tá o grande problema, né. E aconteceu há uns três anos atrás. Porque o que eles conseguiram de verba, em lugar nenhum conseguem! Nenhum! Nenhum desses cursos! Nós estamos lá com o curso de Fortaleza, com a Sônia lá, mantendo o curso do Eleazar de Carvalho, às custas às vezes de empréstimos dela mesmo, porque não tem dinheiro! É difícil, é complicado. Lugar nenhum tem, de repente tinha uns sei lá, 5 milhões? Como é que pode? Quer dizer, nada contra, só é surreal, totalmente, né! Quer dizer, eles descobriram que a mina era formidável aí começaram a ir em cima dessa mina. Mas é, são coisas que acontecem, certo. Não é fácil. Quando o pessoal é muito corrupto, etc, dá esses problemas.

Roseane: Professor, muito obrigada!

Emílio: De nada! Era isso que você queria saber?

Roseane: Sim!

Emílio: É. Tá bom.

Roseane: Eu queria que o Sr. falasse assim alguma coisa, que eu percebo como nascida e criada musicalmente em Brasília, né, que há um certo distanciamento entre a UnB e a Escola de Música, né, e a Orquestra. Parece que eles não se unem muito, né.

Emílio: Teve, sempre. Sempre teve. Mas isso de uma certa forma, tá ligado infelizmente, o que eu te digo é o que eu sinto. Tá um pouco ligado ao problema de esquerda, etc. Não podemos esquecer que uma boa parte dos professores da universidade, foram, ou são ou eram do partido comunista, ou de pessoal de esquerda mesmo, certo? E o pessoal que tava ligado, caso do Levino por exemplo, né, que acabou sendo representante da ditadura, coitado! Ele começou todo o trabalho muito antes da Ditadura, (risos) isso aí que não dá pra entender! Mas em todo o caso, quer dizer, ele representava a ditadura, então ele seria meio que de direita. Estranho, porque ele não tinha a menor cabeça de direita, nem coisa nenhuma. O negócio, a preocupação dele era música e só! (Risos) Então, isso causou sempre um distanciamento, entendeu? Então, por exemplo, ninguém me tira da cabeça que quando eles tiraram o Levino da Escola de Música, mas isso é impressão minha, quando eles tiraram o Levino da Escola de Música de Brasília eles colocaram o Carlos Galvão. O Carlos Galvão também era de esquerda, depois não era mais, eu acho que ele não tinha mais, mas ele era de esquerda, certo? Por isso que colocaram ele também. Quando ele entrou, ele começou uma série de coisas, tudo que o Levino fazia eles fizeram ao contrário. E pelo discurso que me disseram que o Secretário lá falou no dia que eles apresentaram o Carlos Galvão e se despediram do Levino, o discurso era meio que “nós vamos

fazer outras coisas na Escola de Música, o período do Levino tá encerrado.” Basicamente, ele falou isso, não com essas palavras, mas pelo que disseram é isso, tá encerrado. E eu acho que a ideia me parece, o tempo inteiro, era acabar com a escola. Só que esse secretário não ficou muito tempo, ele saiu logo e acho que o Carlinhos descobriu o quanto era interessante e importante a escola. Aí ele já começou ele mesmo a mudar. Aí ele já teve a preocupação de fazer a escola como escola mesmo, né. Mas aí ele saiu, foi embora pra Paraíba, porque ele tava na Paraíba, não sei o quê que era, ele tinha que terminar lá então ele tinha que voltar. Então ele volta. Aí o pessoal de esquerda de novo fica e eles tentam o tempo inteiro destruir uma série de coisas. Por exemplo, no tempo do Levino nós tínhamos o instrumental Orff. Nós tínhamos aulas de instrumental Orff. O instrumental Orff tá lá na Escola de Música, ninguém fala, né? É porque tá destruído, quebrado, arrebentado. Porque o que aconteceu nesse período é que o pessoal largou esses instrumentos na mão dos meninos. As professoras da época diziam assim: “mas não pode, os meninos estão quebrando, eles não sabem...” Então, o xilofone, começavam a bater de qualquer maneira, não tinha ninguém pra orientar entendeu? Jogavam esses negócios. Então uma frase muito comum deles na época era “Deixem os meninos! Eles precisam extravasar os 20 anos de ditadura!”

Roseane: Não é por aí...

Emílio: Não. Quando eu falo isso pra alguns colegas, no exterior mesmo, né, pois é falaram esse negócio. “Ué, mas quantos anos tinham esses meninos?” – “sete, oito anos.” – “Como é que eles iam extravasar 20 anos de ditadura? (Risos) Entendeu? Quer dizer, quebraram tudo. Quebraram! Arrebentaram! Isso daí foi cedido pela embaixada da Alemanha, esse instrumental Orff todo que nós tínhamos. Nós tínhamos um trabalho com o instrumental Orff fantástico, de iniciação musical, de educação musical. Eles então tentaram fazer uma vaquinha pra ver se consertava o negócio, aí os professores se revoltaram. Porque eles o tempo inteiro estavam dizendo que tavam quebrando tudo, quebrando tudo e o pessoal veio com essa conversa. Aí eles esqueceram o assunto e largaram o instrumental Orff. Tá lá, até hoje. Ninguém fala.

Roseane: Ninguém nem sabe que existe.

Emílio: Tentaram aí, acho que no tempo do Carlinhos agora da segunda vez, eles tentaram com a embaixada da Alemanha ver se conseguia de novo o instrumental Orff. A embaixada disse “não, vocês destruíram tudo, nós não vamos dar outro”. Então são essas coisas, entendeu? Esse tipo política, entendeu, que não tem nada a ver com música, mas ao mesmo tempo tem, é que criou esse distanciamento muito grande. “Não isso vem da escola de música”, aí o pessoal da escola “não, tão na Unb, não sei mais o quê”. A UnB durante muito tempo também não conseguia desenvolver tanto quanto desenvolve hoje, por exemplo. Não conseguia. Essa é que é a grande verdade! Você não tem alunos das Unb, tudo voltava pra Escola de Música. Pra continuar, fazendo, tinha uns cursos extras, outros, etc. Em 99 eu me aposentei. Em 99, no final de 99, teve concurso pra Escola de Música de novo. Eu fiz esse concurso. Eu não vou entrar em muita história, que é complicado. Eu fiz o concurso de novo. Tinham muitos meninos que eram da Universidade de Brasília, que tavam fazendo o concurso também, pra entrar na Escola de Música de Brasília. Então, o que eu ouvi de muitos deles dizendo “não...vai ser legal, a gente vai ser uma oportunidade de...”, -“é, mas você vai ter que trabalhar!” – algum deles lá – “trabalhar nada, aquilo lá é tipo, vou lá quando eu quero, faço na hora que quero do jeito que

eu quiser!” – “Isso é tipo um quebra-galho, eu vou fazer outras coisas, vou ficar estudando não sei quê, vou fazer isso, vou fazer aquilo outro, lá é ...” Essa era a mentalidade. Infelizmente! Eu ouvi isso! Dos meninos que estavam fazendo concurso pra Escola de Música.

Roseane: Que é o que a gente tem, o fruto, né, o fruto dessa mentalidade, infelizmente.

Emílio: Mas infelizmente isso também é muito colocado, os próprios professores da UnB tem esse tipo de coisa em relação à escola. Então, colocam isso na cabeça deles. Tem uma coisa na Universidade, por exemplo, que eu acho estranha, mas é o fato por exemplo, o camarada mal toca um instrumento eles colocam ele no mercado e você tem que ganhar. Aí os caras querem ganhar igual aos outros profissionais! Sabe, não tem o conhecimento pra isso! Quer dizer, não se coloca um freio, né! Você é aluno, calma lá! Sabe, já é uma colocação profissional, como se o cara fosse um grande profissional. Você vai reger, você não consegue, o resultado não é o mesmo! Eles não conseguem isso. Mas, tão no mercado, e querem ganhar igual aos outros profissionais que são muito melhores, por exemplo. Tem profissional muito ruim também, não vamos agora entrar nessa questão. Tem aluno muito bom, a maioria não é, esse é que é o problema! E com isso criou-se muito. Não tinha orquestra na universidade, não tinha um trabalho de coral, como depois o David voltou, então eles tem feito alguma coisa nesse sentido, mas não tinha.

Roseane: Na verdade, até hoje não tem né, na UnB. Uma orquestra sinfônica. Ela existe no papel, parece que existe uma certa verba, até pra essa orquestra, mas a orquestra de fato não existe.

Emílio: Pois é. E a escola tinha. Hoje não tem. Hoje tão tentando de novo.

Roseane: Eu entrei na escola em 94, aí comecei a fazer oboé em 95. Aí, eu lembro que eu tava na orquestra C, aí tinha ido pra orquestra B, tava toda feliz assim, aí eu tava doida pra entrar na orquestra que o Sr. regia, né, que era a orquestra do Emílio. Aí quando eu tava pronta pra entrar, o Sr. aposentou! Risos

Emílio: Risos.

Roseane: Porque a gente tinha aquele sonho, né, “vou tocar na orquestra A, vou estudar bastante”.

Emílio: É, porque tinha essa tentativa de fazer. Ainda tinha orquestra A, só que não tava como tava no tempo do Levino. Nesse período, teve muitas dificuldades, porque ele não incentivava muito, nenhum dos outros diretores da escola, não incentivavam mais você ter a orquestra A, orquestra B, tudo era mais importante. Então começa a aparecer orquestra de violão, orquestra não se do quê, orquestra não sei de quê lá, tudo era orquestra, (risos) entendeu! Pra poder justificar que tinha orquestra pra não ter necessidade de ter a orquestra A. Então, ninguém era obrigado a fazer a orquestra A. Por isso é que foi acabando, entendeu? A gente acabou criando a camerata, que a turma apelidava de Marenata, porque a Marena ensinava, né e foi juntando os alunos dela, e eu com ela nós fomos fazendo. Viajamos com essa camerata, etc. A maioria hoje é, são os músicos que estão na orquestra do Teatro, uma boa parte. Muitos deles já não tão mais, mas uma boa parte era aquela turma que tava trabalhando ali. E a gente, porque eles não queriam ir pra orquestra, e a gente “tem que ir! Tem que ir pra orquestra”. É complicado.

Roseane: E aí tem uns professores que falam que se o aluno for pra orquestra vai estragar a técnica, como assim? Não é por aí, toca do lado do aluno, ensina pra ele como é o jeito certo de tocar e toque com ele na orquestra.

Emílio: Que é o que se fazia no tempo do Levino. O Professor tocava junto com o aluno. Até que pela FOSB a gente conseguiu bolsas de estudo. Então, os alunos tiveram que fazer concurso para poder ter a bolsa de estudo. O Cláudio Cohen é um desses que foi desse período, tem outros também da orquestra do Teatro que também são desse período, que tiveram bolsa. Não foi muito tempo, que logo veio a orquestra do Teatro, né.

Roseane: Professor, muito obrigada!

Emílio: De nada!

2h 05min.

ANEXO B – ENTREVISTA ABERTA A VÁCLAV VINECKÝ

Entrevista aberta a Václav Vinecký concedida a Roseane Cruzeiro.

07 de Abril de 2017, às 14h50min. Brasília. DF - Brasil

Roseane: Estamos aqui hoje com o professor Václav Vinecký, conhecido entre o meio musical como Vasco, importante figura no cenário Brasiliense na formação de oboístas.

Václav Vinecký: Falou como importante figura, uma importante figura não seria sem esses importantes alunos que eu tive, como a Roseane...!

Roseane: Obrigada, professor!

Vinecký: De nada.

Então o Sr. Veio para Brasília em 75, é isso? O Sr, quer falar um pouco de antes de vir pra Brasília, porque o Sr. Veio pra cá...

Vinecký: Eu vim pra Brasil em 71, para Filarmônica de São Paulo. Eu tava no Teatro Nacional de Praga e apareceu lá o Maestro Símon Blair, procurando músicos pra Filarmônica de São Paulo. Ele fez um concurso lá e sabia que tem bastante músicos que se interessariam. E precisava principalmente violinos, cordas, violoncelos, viola nem tanto...!! Mas violinos principalmente. Aí ele precisou dos sopros, precisou oboé, trompa! Que em São Paulo tava difícil de trompas, né! Até quando eu cheguei só tinham alguns ainda que vieram da Itália, né! (Ver nome do trompista Petine?) essa turma que já tava com uma certa idade e não fizeram nenhuma escola de instrumento que teria alguns talentos, né! Então de trompa tava péssima, em São Paulo. De oboé também. Não tinha. Tinha excelentes músicos mas ainda não fizeram aquela escola, escola pra aproveitar os talentos né, que sempre, sempre teve. Isso foi depois. Na realidade começou nessa época que eu cheguei. Não que EU comecei, mas já começaram os oboístas do Teatro Municipal, né. Quando eu cheguei no Municipal tinha,...aliás isso que...um dos oboístas que tava lá, que tocava corne inglês, Pestsela, Petsela faleceu ano passado e lançou um livro, ficou sabendo?

Roseane: Não.

Vinecký: Tipo autobiografia.

Roseane: Ele também é Tcheco?

Vinecký: Não...Italianos. Lá era domínio Italiano. E Tinha espanhol, que era o Benito. E Benito começou a escola, Benito de repente teve alunos excelentes lá. Aí começou a aparecer lá em São Paulo. Mas quando eu cheguei só tinha esses que já aprenderam fora, como Benito na Espanha e os Italianos, que eram Petsela, era, ah o..., como chama...Paulinho do oboé e tinha o Mazano e Bianchi que eram, né, Bianchi que entrou no Teatro com 13 anos, entrou na orquestra, né, tocou algum tempo, e sei lá, com 18, 19 anos ele conseguiu uma bolsa pra Filadélfia pra estudar com o oboísta Francês que fez, que praticamente começou com a escola americana, Tabuteau. Dizem que é pai da escola americana, que era Francesa-americanizada. Más línguas dizem que ninguém gostou dele na França (risos) e ele saiu e começou outra coisa nos Estados Unidos. Marcel Tabuteau, eu acho. Lá(Filadelfia) teve uma turma, né, O Bianchi entrou e essa turma era, hoje os, assim, os veteranos da escola americana, metade deles saiam de Filadélfia, da turma de Tabuteau. Né, naquela época era importante. É lá que Bianchi entrou, né, quer dizer, quando ele voltou, voltou assim, brilhando em São Paulo. Mas Bianchi também demorou pra fazer uma escola de oboés né. Ele dava mais aulas, num, ele tava ensinando em alguma escola em São Paulo, alguma Universidade mas como ele saiu de São Paulo, né, foi pra Porto Alegre, ficou anos e anos em Porto Alegre. Aliás, ele se aposentou com 30 anos de serviço no Teatro Municipal, mas como começou com 13 anos, com 43 anos ele se aposentou, e com 43 anos ele foi pra Porto Alegre. E ficou em POA, ele deve ter chegado em 69, 70, né. E ficou até...até os anos 80. Aí que voltou. Voltou só quando começou a nova estadual de São Paulo. Aí que ele voltou de Porto Alegre pra São Paulo.

Roseane: Ele foi pra Porto Alegre nos anos 70?

Vinecký: É.

Roseane: E o Sr. Veio então direto pra Filarmônica de São Paulo em 71...

Vinecký: Assinei contrato, né, de dois anos com a filarmônica. Só que a Filarmônica, no final de 72 acabou, por razões... de certa forma nós os estrangeiros fomos culpados. Né? Porque nossos ordenados eram naquela época acho que em Cruzeiro. Mas, Roberto Campos naquela

época fez aquela,...teve idéia, a idéia foi boa, né, de mini-desvalorização, né, quer dizer, foi devagarinho o dólar tá devagarinho subindo e sempre aumentava tudo né. Muita coisa era relativa ao dólar. Teve a maior parte eram brasileiros. Todo mundo um ordenado razoável, né, pra aquela época era razoável. E nós, o mesmo ordenado como eles só que a gente recebia referente ao dólar, quer dizer, quantos, ah... a gente recebia, sei lá, 400 dólares naquela época hoje não seria nada, né, 400 dólares. Alguém foi 350 dólares. Alguém, as cordas né, outras estantes, eram até 310 dólares. Hoje seria muito pouco. Mas naquela época dava pra sobreviver. Só que o que acontece, com essa mini-desvalorização, dólar subiu 20 centavos a gente já recebia conforme o dólar, já recebia mais. Já contaram. Com um ano, os brasileiros começaram a entrar na justiça porque estavam ganhando menos pelo mesmo serviço, ganhando menos do que os estrangeiros. Mas era por causa da mini-desvalorização, né, que a gente recebia sempre, todo mês a gente recebia um pouquinho mais. Eles não, eles tinham contrato de dois anos, pronto. Pelo menos um ano não recebiam aumento nenhum. Né, quer dizer, no final de dois anos, todo mundo tava na justiça. Com toda razão. Porque com dois anos a gente já recebia 50% a mais do que eles. Aí a administração da filarmônica não aguentou, né, mesmo que era assim equipe boa não conseguiu. Tava todo mundo na justiça contra eles aí eles disseram “olha, a filarmônica vai terminar dia 31 de Dezembro, acabou a Orquestra Filarmônica.” Quer dizer, a Sociedade Filarmônica até hoje existe, mas não tem orquestra. A Sociedade quando faz concerto da Sociedade contrata a orquestra, não contrata músicos, contrata a Orquestra. Quer dizer, eles até hoje tem atividades, tem concertos, mas são tocados pelas orquestras de fora, né.

Roseane: Mas eles contratam uma orquestra já pronta pra ser a Filarmônica?

Vinecký: Pra sócio da Filarmônica. A orquestra pode ser a Sinfônica de Piauí, mas toca para a Sociedade Filarmônica de São Paulo.

Roseane: O Sr. Quer contar um pouquinho da sua história antes de vir pra cá? (Brasília)

Vinecký: Então, aí acabou Filarmônica e a gente ficou sem emprego e deveria voltar pra Praga. Mas com o que você ganhou durante um ano você nem conseguia pagar os impostos que em Praga tavam pedindo pra a gente pagar pra eles. Porque do que a gente ganhava, ganhava 410 dólares, dos 410 você tinha que pagar 20% pra Praga de impostos. Além dos impostos que pagava aqui tinha que pagar impostos lá (risos). Então era mais de 80 dólares, então já sobraram só 330 dólares pra gente. Então gente não vai conseguir nem...assim, pagar as dívidas com eles

nem aqui, nem lá. Então, gente queria ficar mais, mas Praga não aceitou, né. Eles que tem que fazer, né. Isso era também... a gente assinou contrato mas não com a Filarmônica de São Paulo mas a gente assinou contrato com Prago Concert. Prago Concert que era uma empresa governamental de comunista, né. Eles que podiam só fazer contrato, nós não. Nós podíamos fazer contrato só com eles. Mas como é que vai agilizar isso? Quando acabou Filarmônica já tavam lá pessoal de Porto Alegre e de Salvador. Precisavam músicos pra Salvador, que tava aumentando a Orquestra e de Porto Alegre também. Só que Porto Alegre foi mais insistente, né. Chegou o maestro e explicou, “se vocês quiserem ir pra Porto Alegre vocês vão começar 1 primeiro de Janeiro, já que termina 31 de Dezembro, 1 de Janeiro já tem contrato. Mas vocês começam a tocar 1 de Março”. Quer dizer, a gente começou com dois meses de férias em Porto Alegre, isso Salvador não podia oferecer. E pra nós que a gente como estrangeiros não tinha dinheiro pra nada, não tínhamos familiares que poderiam nos ajudar, então todo mundo tava zerado, né, então precisava, e isso, Porto Alegre fez. Como é que a gente vai viver até Primeiro de Março aqui? A gente vai ter que voltar pra Praga, então, né! E eles disseram “Não. Vocês recebem a partir de 1 de Janeiro. O Contrato é a partir de primeiro de Janeiro, 1 de Janeiro.” Então a gente já começou recebendo.

Roseane: E esse contrato foi feito direto com vocês, com os músicos ou foi feito também pela Prago Concert?

Vinecký: Não. Aí que tá. Foi feito com a gente e lá não gostaram, não permitiram né, e aí começou a negociação que a gente tem que voltar na hora e ficamos praticamente começando a ficar imigrantes, né! (risos). Porque eles não queriam aceitar, tanto que teve alguns músicos que voltaram depois de mais dois anos que a gente ficou em Porto Alegre que foram presos no aeroporto, dormiram na polícia, né. Que não aceitaram que a gente fez contrato aqui, que a gente foi pra Porto Alegre pra ficar dois anos, tanto que praticamente todo mundo de Porto Alegre, todo mundo voltou. Aqui no Brasil daquela turma toda só ficou Ludmila e eu. Tô tentando lembrar se mais alguém ficou mais tempo, mas acho que não.

Roseane: E aí vocês não voltaram pra Praga mais então...

Vinecký: Não, só escrevendo cartas e depois... primeiro explicando né, que não é possível esperar que Prago Concert venha assinar contrato e que também tem isso, a Orquestra de Porto Alegre nem queria fazer contrato com..., eles queriam fazer contrato com músicos, porque

precisavam completar rápido a orquestra e precisavam dos músicos, não do Prago Concert. (risos) Aí é difícil de explicar pra eles... então a gente primeiro explicava por cartas e depois naquela época não existia computador, ou zap, ou sei lá o que, né...aí telegrama. Aí começaram mandar telegramas: “Volta imediata, acerto de contas em Praga.” Mais ou menos isso. Ainda tem guardados esses telegramas, desde... Foram curtos e grossos. E quem voltou, teve isso. Ficou preso no aeroporto. Mesmo no aeroporto a polícia já estava esperando por eles, né, esperando porque foram dois anos a mais do que foi permitido. Quer dizer, a gente teve dois anos pra ficar em São Paulo. Nós prorrogamos esses dois anos aqui, mas com os tchecos eles não queriam que a gente prorrogasse. Nós tivemos dois anos permissão de trabalhar. Essa permissão a gente conseguiu aqui prorrogar, mas lá não. E então a gente ficou em Porto Alegre, depois final de 74, praticamente toda a turma de tchecos voltou, só ficamos, eu acho que foi só Ludmila e eu. E aqui em Brasília tava na UnB, tinha o quarteto de cordas, que era Moisés, Valesca, Schwermann e Guerra Vicente. E o sonho realmente, naquela época nem era reitor, era vice-reitor, Azevedo. Ele queria montar uma importante orquestra da UnB. Então já tinha quarteto que podia se responsabilizar pelas cordas, precisava de quinteto de sopros pra fazer a madeira. Aí ele tava procurando por isso. Primeiro, conseguiu trazer a Odete Ernest Dias do Rio, aí ele até...deu a liberdade pra ela escolher quem poderia ajudar. Então ela trouxe Jean Pierre Berlioz de fagote. Então esses dois já tavam aqui. E Bohumil de trompa que tava no Rio também. Aí Bohumil me conheceu, que tava na Filarmônica de São Paulo ele já me conhecia lá. Bohumil tava no Rio na OsB. Bohumil já tava mais tempo lá. Ele dava dica de oboé. E na própria UnB tinha clarinetista que era o Fernando Cerqueira, que foi como primeiro clarinetista do quinteto. Então a razão foi na realidade foi formar a Orquestra, começando com quarteto de cordas e quinteto de sopros. Aí já tem Odete, o Fernando Cerqueira, Bohumil, Jean Pierre, precisa oboísta, aí eu entrei aqui e fiz. Sei lá, naquela época, concurso, concurso não tinha. Era convite e a gente fez como concurso, com Odete fizemos uma semana de música barroca, né, pra mostrar serviço. Odete já tinha isso na cabeça. Aí começamos. Esse foi primeiro quinteto da UnB que existia. Depois o Fernando Cerqueira tava sempre com vontade de voltar pra Bahia. Aí ele saiu alguns meses depois de começar o quinteto voltou pra Bahia e a gente convidou Gonzaguinha, que Gonzaguinha era mestre de banda do BGP.

Roseane: ele era aqui de Brasília.

Vinecký: Ele tava aqui já. Há bastante tempo. Como chama mestre de banda?

Roseane: Ele era regente?

Vinecký: Ele era regente. Não podia nem entrar lá, porque na realidade naquela época só entrava no BGP quem tinha 1m e 80 cm. Tinha que ter 1,80 Gonzaga tinha 1,50, né! 1,55 , 1,60, sei lá...

Roseane: E ele conseguiu mesmo assim...

Vinecký: Ah ele era grande músico, né!!!! (risos) Era grande músico mas pequeno de estatura. Então colocavam pra ele ficar algum pedestal a mais.

Roseane: E esse quinteto de sopros foi em que ano isso?

Vinecký: ah, isso foi logo 75, né. Que a Odete e o Bohumil já estavam desde 74 aqui. Eles já entraram um ano antes, Né! Já foram assim, convidados pra completar o quinteto. Quer dizer, não só os dois, né. Era Fernando Cerqueira, da clarineta e os dois. Tinham três. Precisava ainda o fagote, que chamaram Jean Pierre Berlioz e oboé, que chamaram eu lá em Porto Alegre. Isso foi 75 mesmo que a gente chegou. Nós dois. Jean Pierre Berlioz e eu. Só que não deu muito certo com Jean Pierre Berlioz que queria voltar pra França, né, não queria ficar, então acabou saindo do quinteto. Fernando foi pra Bahia, então Gonzaguinha. Jean Pierre Berlioz foi pra França e aí a gente procurou fagotista, né! E achamos, o próprio quarteto de cordas, viajou pra Alemanha e achou lá o Hary que estava lá estudando fagote e tava doido pra vir pro Brasil. Ele tinha terminado o curso em Munique, de Fagote, aí, assim, entrou,... juntaram as duas coisas, útil e agradável (risos)... aí ele chegou aqui, acho que foi em 76, um ano depois, né, assim que saiu o Jean Pierre Berlioz entrou Hary. Aí foi o quinteto que funcionou, sei lá quanto tempo, 20 anos funcionou esse quinteto com essa formação. Odete, eu, Gonzaga, o Bohumil e Hary. E cada um foi responsável pela turma dos seus instrumentos, né, que cada um depois pegou algumas disciplinas a mais, teóricas, né, que tinha pouca gente pra dar toda a teoria. Aí, o Hary pegou História da Música, Gonzaga pegou instrumentação para sopros, todo mundo também com música de câmara. Eu peguei a instrumentação para cordas que no quarteto ninguém queria fazer isso. E depois quando começou percepção eu peguei a percepção. No começo nem tinha a percepção. E o Bohumil já era famoso em teoria de Música, né, já tava até lançando o livro. E Odete fazia aqueles, ela pra começar, ela já tinha muitos alunos. Atrás da Odete veio uma dezena de flautistas do Rio, querendo ter aulas com ela, né. Então ela sempre trazendo flautistas pra cá, que estudavam com ela.

Roseane: O Sr. quer falar um pouco da sua formação em Praga? Antes de vir pra cá?

Vinecký: Em Praga, eu entrei no...é difícil também lembrar. Entrei no conservatório de Praga, que naquela época era, acho que até hoje é. São quatro anos de médio, que em quatro anos termina o médio e tem mais dois anos como curso superior. Quer dizer, se você quiser ficar quatro anos, você faz uma prova, chama lá *Maturita*, que é prova de maturidade, né, onde tem provas de instrumento e de todas as disciplinas que te dão, se você formar nessas disciplinas te dão direito pra subir pra outro curso superior. Mas se você quiser ter o Absolutorium I que é curso superior no conservatório mesmo tem mais dois anos de formação. Aí termina com sexto ano, faz tese inclusive, né, monta tese e faz o concerto de formatura e tudo e recebe absolutorium, que é o diploma de curso superior.

Roseane: Então são quatro anos pra tirar o diploma.

Vinecký: Quatro anos, são, Na realidade seria curso médio. Que no final de quatro anos faz a prova pra poder entrar no curso superior, que é quinto e sexto ano.

Roseane: Esse curso médio chama Absolutorium?

Vinecký: No final, esse Absolutorium que é diploma.

Roseane: No final dos quatro anos?

Vinecký: Não

Roseane: No final dos seis?

Vinecký: Dos seis anos. No final dos quatro você recebe diploma que te dá, não é bem diploma, certificado de prova de maturidade, vamos dizer, *Maturita*, né, prova de maturidade, que te dá direito seguir em qualquer outro curso superior se não quiser ficar no conservatório.

Você pode ir pra Academia de Música, em Praga, como trompista, né, o Stan, foi pra Breno, que tinha uma famosa escola de trompistas, então ele fez esses quatro anos e foi lá, estudar com professor que era famoso de trompa, né. Que já teve uma turma que era melhor do que em Praga, na capital. Que Brenno era capital da Moldavia, aí você podia escolher. Fez esses quatro anos, recebeu esse certificado que todas as disciplinas, se formou em todas as disciplinas que eles oferecem, aí pode ir pra qualquer outro superior.

Roseane: Era como se fosse um curso médio de música, mesmo...?

Vinecký: É. Mas você pode depois com essa prova de maturidade, que lá tem todas as disciplinas, inclusive línguas estrangeiras, né, até geografia, história de música, história universal e tudo, você pode ir pra qualquer outro curso, não precisa ser nem música.

Roseane: Se você quiser ir pra medicina...

Vinecký: Medicina já tinha suas próprias escolas também permitiam ir pra cursos superiores de medicina. Mas pra cursos de humanidades podia ir pra qualquer um. Mas principalmente, claro, que eram músicos que se formavam no conservatório, eram músicos.

Roseane: E aí depois o Sr. fez também mais os outros dois anos lá...

ORQUESTRA MILITAR

Vinecký: É. Aí fiquei pra terminar o curso superior lá mesmo no Conservatório de Música. Só que no meio ainda aconteceu isso. Serviço Militar obrigatório. Eu entrei nesse curso superior lá no conservatório e fiz concurso pra uma orquestra militar, Orquestra Militar de Praga, que lá é muito difícil de entrar porque todo mundo quer servir os dois anos lá. Então lá é mais difícil de entrar do que na Filarmônica Tcheca, né. Porque todo mundo quer servir, de toda a República quer servir em Praga nessa orquestra. E tem uma vaga por dois anos. Porque tem três oboés, dois são militares de carreira e só um é soldado que vai ficar lá dois anos e vai embora. Então, a cada dois anos se formam dezenas e dezenas de oboístas em Praga e por volta, né, nas outras capitais, e TODO mundo quer ficar lá. Então tem concurso que é bravo. Aí eu consegui ganhar. Claro, então que tranquei conservatório...Então fiquei dois anos fazendo serviço militar em Praga mesmo. Na Orquestra Sinfônica Militar, que viajamos a Europa toda, né...três vezes na Itália, Inglaterra, Suíça, viajamos tudo lá, com essa orquestra. Principalmente pra Itália, a gente ia direto, tinha mais contatos na Itália, né, também, coisas políticas, que tinham partido comunista lá, ativo, né, então conseguiam coisas pra orquestra ir.

Roseane: E o Sr. lembra mais ou menos quantos anos o Sr. tinha quando serviu lá, na orquestra?

Vinecký: Isso também daria pra contar, né, quer dizer. Entrei no conservatório em 61, 65 fiz essa prova de maturidade. 66 entrei nessa orquestra, interrompi conservatório, né, esse curso superior interrompi, tranquei, pra servir dois anos no serviço militar. Quando terminei serviço

militar, voltei pra conservatório, estourou, entraram, ocuparam a Tchecoslováquia, os 5 países, né, ocuparam todos.

Roseane: Então em 68 que o Sr. voltou pro Conservatório em ou 69...

Vinecký: Foi 68 voltei pra...Aí chegaram os exércitos, né, ocuparam. Mas mesmo assim funcionou tudo, né, sessenta e... acho que 69 completei o Conservatório, né, curso superior, me diplomei em 69. Tudo isso daria pra pegar no currículo, né. No meu currículo tem até os concertos que a gente fazia lá, tá tudo lá!

Roseane: Ah é? Que legal!

Vinecký: Aí saberia todos os alunos também. Porque na minha turma todos os alunos tinham que se apresentar, você lembra.

Roseane: Sim, eu lembro.

Vinecký: Todo ano tinha que se apresentar, né.

Roseane: Todo semestre.

Vinecký: É todo semestre.

Roseane: Às vezes duas vezes por semestre

Vinecký: (Risos) mas

Roseane: Mas foi ótimo!!

Vinecký: Mas sabe que em Praga no Conservatório, era não só que tinha que apresentar em público, ainda todo semestre fazia prova pra professores. Se reuniam treze professores, né, só de sopros, cordas eram separadas. Sopros, madeiras e metais e todo mundo tava lá e te examinavam se você sabe tudo: os exercícios, as escalas, acordes, tudo, tinha que fazer. Dó sustenido menor: duas oitavas, duas oitavas e meia, de cor e salteado. Tinha que fazer isso. Então, concerto, exercícios, escalas, acordes, tudo tinha que tá. TODO semestre tinha essa

prova. Não era só pra público o concerto, mas pra professores todos. Se reuniam os professores e tinha que tocar pra eles, (risos) era pior do que tocar pra Público.

Roseane: E isso foi nos dois últimos anos do conservatório...

Vinecký: Isso começou logo, isso foi era nos seis anos. Durante os seis anos, era todo semestre que tinha. Pra terminar semestre tinha que fazer isso.

Roseane: Então era bem puxado, né...

Vinecký: É, se não você não seguia. Qualquer reprovação nesses terminais do semestre, te mandavam fora, acabavam com galera.

Roseane: Certo, então em 68 o Sr. voltou pro Conservatório, ano que os exércitos entraram e ocuparam a República Tcheca, que na época era Tchecoslováquia, né?

Vinecký: Na época era Tchecoslováquia.

Roseane: E aí em 69 o Sr. se formou...

Vinecký: Me formei. Mas já tava tocando no Teatro Nacional, que em 68 tinha um concurso que eu entrei e ganhei. Teatro Nacional de Praga.

Roseane: Ainda em 68...

Vinecký: Ainda em 68. Mas como politicamente tudo piorava, voltava ao que era antes, que eu não queria viver nisso, em 71 fiz esse concurso pra Símon Blair em Praga, dei demissão no Teatro Nacional...

Roseane: Símon Blair era?

Vinecký: Simon Blair era regente da Filarmônica de São Paulo. A Filarmônica na realidade tinha duas épocas que funcionava: era uma década antes e o Símon Blair já tava na frente dela. Acabou, depois voltou, voltou a funcionar em, eu cheguei em 71, acho que eles recomeçaram 70, 69, 70 recomeçou a Filarmônica. Aí convidaram Símon Blair de novo pra reger, né, aí

Símon Blair viajou mundo inteiro pra procurar músicos. Tanto que na orquestra tinham todas as nacionalidades (risos), era incrível. Tinham americanos, húngaros, polaco, francês, russo, tinha tudo lá. A maior parte eram tchecos e americanos. Na Filarmônica tinha uns dez tchecos e dez americanos.

Roseane: E a Filarmônica funcionava no Teatro Municipal de São Paulo?

Vinecký: Concerto tinha no Teatro Municipal, mas onde ensaiava era Teatro Leopoldo Frões, que hoje já nem existe mais, foi demolido e tem outras coisas no lugar.

Roseane: Professor, eu vou voltar mais um tanto. Eu queria saber do Sr. como o Sr. teve o gosto pelo oboé e o que te fez estudar oboé. Com quantos anos você “ah é oboé, eu adoro esse instrumento, vou estudar...”

Vinecký: (Risos) Na realidade eu entrei nisso assim. Meu irmão, que era 4 anos mais velho, já tocava instrumento, já tocava trompete, mais trompete. Eu comecei a aprender, pai já era músico, né, Pai não continuou estudando música por causa da Segunda Guerra, que começou Pai a sair dos estudos e mexer com alimentos pra não precisar servir na Alemanha (risos). Entende! Aí, começou a mexer com verduras, isso estudou, estudou agronomia e abandonou a música. E pai, já começou a tocar oboé. Pai já era oboísta. Aí quando ele me perguntou se não quero tocar oboé, claro que queria! Aí ele conseguiu oboé, por isso que... (silêncio).

Roseane: Aí, ele já tinha o instrumento...

Vinecký: Não tinha o instrumento. Consegui lá com... até aqui se conhecia regente Václav Smetacek, então meu primeiro instrumento, Smetacek já regia, não queria tocar oboé mais então vendeu pra meu pai e nesse eu comecei.

Roseane: Então o Václav Smetacek é aquele do método Skola hry na Hoboj...

Vinecký: Então, era grande regente, né. Václav Smetacek era grande regente da Sinfônica de Praga. Ele era oboísta antes.

Roseane: A Sinfônica de Praga foi onde o Sr. tocou, não? O Sr. tocou no Teatro Nacional...

Vinecký: Não, no Teatro Nacional. Tem as grandes, as maiores de Praga: Filarmônica de Praga, depois Sinfônica de Praga, depois Teatro Nacional. Depois tinha um monte de outras orquestras, né, a Orquestra da Rádio Fantástica, a Orquestra do Filme Fantástico.

Roseane: Todas elas tinham um nível muito bom, ou tinha alguma hierarquia?

Vinecký: Tinha uma dezena de orquestras profissionais em Praga. Profissionais! Que não se, você não podia tocar em duas orquestras ao mesmo tempo não. Não podia. Aqui podia, né. São Paulo sempre todo mundo tocava nas duas orquestras, aí numa orquestra fazia ensaio de manhã na outra à tarde porque podia fazer, lá não. Não conseguia.

Roseane: Mas era bom porque todo mundo ouvia muita música boa, né?

Vinecký: Risos... isso é verdade. Lá realmente era, lá tem muita tradição de música, né, em Praga. A Praga era considerada conservatório da Europa em termos musicais. Antigamente, nos, quando fazia algum concurso, precisavam pra orquestra, qualquer orquestra da Europa, tinha que fazer concurso, né. Os de Praga não precisavam!! Risos!

Roseane: Caramba! Que Nível, hein! Que Nível!!

Vinecký: Isso se conta, né. Faz muito tempo, isso gerações antes. Quando você falou que tem Absolutorium I do Conservatório de Praga, não precisa fazer concurso.

Roseane: Então, veio já então da sua família esse gosto pelo oboé, né, por estudar...

Vinecký: Pai tocava oboé, tocava trompete também, tocava na, quando precisava ganhar algum dinheirinho tocava nas bandas, aqueles concertos de Promenade, né, como lá não tinha oboé então tocava trompete. Arranhava um pouco violino. Aí era a música já tava na família. Quando tava na escola (risos), já regia até coral da escola. Assim, cantava no coral. Aí quando professora ficou grávida foi, aí pediu pra eu reger, aí eu regia..., corais de meninos, né! Era criança!

Roseane: Olha, que legal! Então o Sr. também chegou a reger corais lá em Praga?

Vinecký: Corais de meninos, né, era criança! (Risos)

Roseane: O Sr. tinha quantos anos nessa época?

Vinecký: 12 anos.

Roseane: E o Sr. começou oboé com quantos anos? O Sr. sabe?

Vinecký: Acho que era 13 anos.

Roseane: Antes do oboé o Sr. chegou a tocar outro instrumento?

Vinecký: Cheguei. Violino, saxofone, piano. 44 min

Roseane: Isso tudo na infância...violino, saxofone, piano. Viola não, né?

Vinecký: Não. Risos!!! Violino, pendurei logo. Aí não deu, viola não.

Roseane: Aí com 13, por volta dos 13 anos o Sr. começou a estudar oboé, certo?

Vinecký: Umhum.

Roseane: E aí o Sr. começou a estudar oboé com seu próprio pai...

Vinecký: Não...pai já tinha esquecido tudo e nem queria saber disso, né. Ele conhecia o pessoal lá em Praga, aí primeiras aulas tive com Pavel Verner. Era primeiro oboé da Sinfônica de Praga. Aí tive algumas aulas com ele, toquei, aí quando tinha 14 anos morreu o meu pai. Aí, parou tudo, né, família toda parou. Você imagina que tem 3 filhos que tem 14, 16, 18 anos, mulher né, de repente, pai morre, então para tudo. Não tem, como é que vai conseguir, né? Aí também parei com aulas. Quando se reestruturou assim alguns meses depois, o Pavel Verner, a Sinfônica começou a viajar muito e ele falou “olha, não vou poder continuar”. Aí falei quem ele me aconselharia e ele me mandou pra outro professor, que era Miloslav Hasek. Que era primeiro oboé do Teatro Nacional e primeiro oboé do conjunto de professores do Conservatório de Praga, que era famoso o conjunto. O conjunto era Octeto de professores. Aí já fiz aqueles contatos

todos pra depois ingressar no conservatório. No conservatório também você não entra, você tem que fazer concurso. Uma prova de instrumento já.

Roseane: Tipo uma prova prática.

Vinecký: É.

Roseane: E você teve aula com Miloslav por volta de quantos anos, uns 17?

Vinecký: aí, naquela época ele entrou no conservatório como professor. Aí tive aula a partir do ano 60 até 66, eu acho, porque em 66 entrei no serviço militar.

Roseane: Então, como seu professor, ele te deu aulas depois do Pavel até o serviço militar, a Universidade...

Vinecký: Na universidade, no conservatório, tive outro professor que era Adolf Kubat, que Miloslav Hasek teve que sair por razões políticas, porque Adolf Kubat era comunista e Miloslav Hasek não, né.

Roseane: Que também fez o método, junto com Smetacek.

Vinecký: É. Só assim, ele que ficou porque era realmente comunista e tal, né, e Miloslav Hasek teve que sair porque não era. Naquela época era muito complicado, sabe.

Roseane: Ele teve apoio assim digamos do governo pra ficar lá no conservatório, o Kubat. E ele era bom professor? Ou o Sr. preferia o Miloslav?

Vinecký: Eu preferia Miloslav. (Risos). Inclusive a escola de palhetas, né, Miloslav Hasek tinha uma escola moderna de fazer palhetas. Kubat era tudo antigo.

Roseane: Quando o Sr. teve aulas com o Pavel ele já ensinava as palhetas, também, as palhetas eram boas?

Vinecký: Não. Se você começou ele te dava alguma palheta pra,...quer dizer, dava, ou até vendia, sei lá, baratinho. Assim, te dou palheta me dá dez reais..., com Miloslav também. Era segundo ganha pão dele. Miloslav era famoso em fazer palheta. Ele fazia uma caixa, mandava pra escolas de música, mandava pra bandas, mandava palhetas, né! Dez palhetas pra lá, vinte palhetas pra lá, entende?

Roseane: Uau, e ainda tocava super bem...

Vinecký: Ele fazia, pra você ver. Ele não usava molde, sabe por que? Porque gastava tempo e gastava a faca. Lâmina da faca sofre, né, porque é metal no metal. Então ele não usava. Mas era assim, era inacreditável, porque o modelo era sempre igual, perfeito! Melhor do que qualquer molde. Você segue molde, o olho dele era melhor do que isso!! Fechava, aqui tem assim, fechava assim, olhava dos dois lados, olhava aqui, tirava aqui, pronto. Fechou estreita, fechou fantástico! Quer dizer, ele não demorava pra fazer palheta. Um passatempo que era diversão pra ele. Incrível!! Deve ser como Bianchi, que contava que com Tabuteau tinha que fazer 7 palhetas por dia. Que naquela época ele queria de todo mundo 10, dez palhetas por dia que tem que fazer pra aprender, né! E o Bianchi falou que chegou a fazer 7 palhetas. Levava pra fazenda dele, todo mundo ajudava a cortar, cortar as canas, que ele tinha plantação de canas lá, todo mundo ajudava, goivava tudo, quer dizer, material não faltava. “Não, se quiser material pode pegar mas você tem que ajudar pra fazer.”

Roseane: Mas isso Bianchi em São Paulo...

Vinecký: Isso era Tabuteau na Filadélfia. Tabuteau dava esse conhecimento pra eles, né. E o Bianchi depois comprava palhetas de mim. Palheta não, a cana né! Fazia até 300 canas, dava curso de verão aqui de oboé. “Eu vou precisar cana, você poderia fazer umas 300 pra mim?” Aí eu fazia 300 naquela época.

Roseane: Uau!! 300 canas....

Vinecký: Tinha máquina na UnB, né, tinha material que cortava...

Roseane: Mas aí ele trazia as canas de lá e você fazia aqui, preparava...

Vinecký: Não, eu fazia tudo pra ele e ele chegava e “está aqui. 300 canas.” Canas brasileiras, de Brasília.

Roseane: E funcionava?

Vinecký: Ah...mais ou menos. Se todo mundo tocava...Eu, de corne-inglês até hoje não usei canas de fora. Só de Brasília. E saem bem as canas.

Roseane: Agora de oboé, não... parece que não...

Vinecký: De oboé eu fazia. Eu tocava só com canas de Brasília, mas nem Bobó nem Kleber eles não gostaram muito não. Pode ser que de repente pra palheta americanalhada, que é do Bobó, aquela, teria que ser outro, né, a espessura é maior.

Roseane: Porque a espessura da cana daqui é mais...

Vinecký: Eu fazia, pra mim, fazia praticamente como fazia em Praga. As espessuras eram iguais. Mas era palheta alemã. Que não pode ser tão grossa como palheta americana porque você enfraquece toda, né, você perde o corte de baixo aí tem que ser mais grossa um pouco.

Roseane: Então desde que o Sr. chegou em 75 aqui o Sr. sempre usou a cana daqui.

Vinecký: Sempre. Com todos os alunos que tive no começo, sempre eles tinham a vontade, né. Pode pegar cana, tem que ajudar, tem que ajudar cortar tudo mas cana tá aqui, pode pegar.

Roseane: E esse método de fazer palhetas o Sr. aprendeu com Miloslav?

Vinecký: É. Só olhando, né.

Roseane: E o estilo é alemão mesmo, da escola?

Vinecký: É. Lá não era Americanalhado, lá era Apraguenzado!! (risos). Mais ele (Miloslav), ele tinha uma habilidade grande que ele desenvolveu essa palheta que ele fazia, Ele que desenvolveu. E muitos oboístas de praga tocavam com palhetas dele. E esse Kubat também fazia palhetas. Horríveis! Aí ele, isso foi um pouco, ele tinha ciúme do Miloslav, por causa das

palhetas também. Eu tinha que comprar as palhetas do Kubat. Mas eu comprava assim. Uma por mês, mas tocava com palhetas do Miloslav.

Roseane: E o Kubat, seguiu o Sr. até a formatura no conservatório?

Vinecký: Ele assinou o meu Absolutorium I.

Roseane: Olha aí. O Sr. podendo ter aula com o Miloslav... Risos

Vinecký: Risos. Mas eu não parei de aulas com Miloslav. Sempre tive. Mesmo que oficialmente tinha com, tinha que ter aulas com Adolf Kubat. Duas vezes por semana no conservatório. Todas as escalas, acordes, exercícios, concertos e tudo.

Roseane: Que foi o modelo que depois o Sr. passou pra cá também, né, pra gente de ter aula duas vezes por semana. Que era uma aula de técnica e outra de repertório.

Vinecký: Mas lá não. Lá todas as aulas tinha tudo.

Roseane: Certo. Então beleza. Então vamos voltar aqui.

Vinecký: Risos

Roseane: Então o Sr. tava aqui, chegou em 75, né! Aí vocês formaram o quinteto que funcionou por 20 anos. E aí a partir de 75, depois do quinteto? Os alunos, o que o Sr. pode contar da sua trajetória como professor na UnB?

Vinecký: Então, isso poderia deixar pra próxima porque eu pegaria esses nomes todos, né. Que eu lembro pouca coisa. Inclusive você podia ajudar nisso, poderia ver lá. Não sei se lá, lá deve ter só dos alunos, não tem esses alunos de cursos de extensão, né. Porque no curso de extensão tinha justamente aqueles das bandas. Tinha da banda, ainda outra banda. Sei que da aeronáutica tinha aqueles dois Marigaux ótimos. Tinha, o próprio Tarcísio chegou da banda de bombeiros. Mas tinha da...

Roseane: da polícia militar...

Vinecký: Não, da Polícia Militar isso eram principais, né! Polícia Militar, BGP, Bombeiros. Mas ainda tinha Aeronáutica, e depois tinha outra...

Roseane: Exército...

Vinecký: Lá do exército não me lembro. Mas era...Naval...

Roseane: Dos Fuzileiros Navais.

Vinecký: Dos Fuzileiros Navais. E aí eu teria que ver. E Depois, vou te que preparar pra buscar as meninas.

Roseane: ok, professor. Vamos encerrar por hoje. Muito obrigada!

Vinecký: De nada! É bom lembrar, né. Muita coisa assim do passado...

FIM DA ENTREVISTA

ANEXO C – ENTREVISTA A SEBASTIÃO THEODORO GOMES

Entrevista a Sebastião Theodoro Gomes concedida à Roseane Cruzeiro em 19/05/2018. Águas Claras, Brasília-DF.

Roseane: O Sr. veio pra Brasília quando, professor?

Sebastião: 66.

Roseane: 66.

S: 66 eu cheguei em Brasília. Não tinha professor de oboé, nem de clarineta, nem fagote. Eu dei as três matérias lá no início. Oboé, clarineta e fagote. Depois chegou o Gonzaguinha, mais tarde.

R: Isso foi na Escola de Música...

S: Não, na UnB! Na escola de Música depois. Eu sou fundador também. Lá eu dei música de Câmara, dei oboé e regência de orquestra.

R: Mas o Sr. veio pra Brasília por conta da Banda Militar?

S: Da banda militar. Eu cheguei aqui ainda como sargento músico da banda, tocando oboé. Cheguei aqui, não tinha o quartel ainda, da Polícia Militar, então o comandante do BGP recebeu a banda lá e falou assim “ Ó, a banda de música manda pra lá, pro BGP que eu preciso dela”. Aí nós ficamos lá até fazer quartel, eu fiquei tocando no BGP.

R: Era Banda Geral de Polícia?

S: Não, era a Banda da Guarda Presidencial. BGP – Batalhão da Guarda Presidencial, e a banda era lá. Aí eu fui ficando lá até fazer o quartel. Quando fizeram o quartel, eu fui pro quartel.

R: Deixa eu anotar aqui que o Sr. veio pra cá em 66.

S: 66. Agora em 67, é que eu fui convidado pelo reitor pra ser professor lá na Universidade.

R: 1966, Banda da Guarda Presidencial.

S: Mas eu era da Polícia Militar. Só, nós chegamos aqui, não tinha quartel ainda, nós fomos pra lá. O comandante do BGP recebeu a gente, “nós queremos a banda lá com a gente, até fazer o quartel, preciso da banda!” e fui pra lá, foi muito bom, foi uma experiência muito boa.

R: O Gonzaguinha também era dessa época? Chegou depois...?

S: O Gonzaguinha chegou depois. Gonzaguinha chegou depois, o Hary chegou depois, o Vasco chegou depois. O Vasco, ele chegou, o primeiro lugar que ele jantou foi na minha casa.

R: Olha, que legal!

S: O Vasco.

R: E em 1967 o sr. foi convidado...

S: Em 67, pelo próprio reitor, o Azevedo, né. Ele assistiu um concerto meu, um concerto de oboé, na sala Martins Penna, que daí não tinha cadeira ainda não. Risos!!

R: Olha só! E então o Sr. ficou atuando na UnB a partir de 1967.

S: Aí fiquei lecionando lá e com a Polícia Militar. Trabalhava de manhã na Polícia Militar de tarde lecionava lá na UnB. Até fundar a Escola de Música. Depois quando veio a escola de música eu fui pra lá.

R: Aí o Sr. continuou na UnB e na Escola de Música?

S: Não, eu continuei na Orquestra e na Escola de Música. Eu fui pra Orquestra quando eu aposentei da PM, eu fui pra orquestra. Já fui como 1º tenente. Segui como 2º sargento e saí, já saí como primeiro tenente, de lá da reserva. E tive uma banda com 103 pessoas. A gente fazia 5ª sinfonia de Beethoven, fazia Porgy and Bess, Americano em Paris, fazia tudo isso.

R: E o Sr. aposentou da banda da polícia em que ano?

S: Acho que foi em 82.

R: Aí o Sr. ficou na Orquestra...

S: E ainda tem uma coisa. Eu pedi uma licença na Escola de Música e eu tive afastado 4 anos. Fui pra o Espírito Santo, Villa-Velha. Antes disso, eu aposentei e fui pro Seminário. Aí fiz 4 anos de seminário. Me formei em Teologia aí fui passar uns dias na praia lá.

R: Olha, Legal, professor.

S: Eu sou Bacharel em Teologia.

R: E o Sr., como foi a sua formação musical no oboé?

S: A formação musical no oboé no Rio, apesar de ser no Rio de Janeiro, mas eu cheguei no Rio de Janeiro e comecei a estudar ainda como ouvinte na Escola Nacional de Música no início, antes de chegar o tempo, né, e aí, perguntei se precisava de um, eu fui... eu era clarinetista. Mas aí, eu fui assistir um filme, passou então a Orquestra Sinfônica de Londres e aí, um concerto abrindo, um concerto para oboé e orquestra. Eu saí de lá todo arrepiado.

R: Olha só!...

S: Eu falei, “Não, eu quero, eu vou querer aquele instrumento!!” - Aí eu passei e cheguei, e falei à Maria Priori, na época, ela era professora lá, não era diretora. Depois que eu fui estudar lá que ela passou a ser diretora. Aí eu falei com ela “eu quero estudar oboé”. E ela falou, “tem um professor de oboé aqui, o Lazzoli, mas ele está muito velho, vem aqui, a gente já até quase dispensando ele aqui, ele vem, recebe o dinheiro dele, vai embora...” – “Oh, meu Deus, eu queria tanto estudar oboé...” – “Não, você pode estudar oboé, não impede nada não...” Aí...

R: Isso na escola da UFRJ?

S: Era na Escola Nacional de Música. Então eu fui então pro quartel, cheguei lá num sargento da banda, e falei com o rapaz, “oh, rapaz, eu queria tanto estudar oboé e lá na escola nacional tá sem professor de oboé”. Aí ele falou: “ah, meu irmão é 1º oboísta do Teatro Municipal, procura ele lá em meu nome.” Ah, foi uma beleza, eu fui estudar com o Braz. Ah, o Braz, que pessoa boa...!! Braz Le Monge, foi meu primeiro professor. Então eu fui estudar com ele e ele me pegou firme. Primeiro, até achar um oboé que tocasse, não achava não. Aí apareceu lá pelo jornal, um cara vendendo um oboé. Ele ligou pra mim, “ó, tem no jornal aí um cara vendendo um oboé”. Fui lá um oboé, coitado, que não tinha nem chave, parecia mais uma flauta doce do que...risos!! É oboé antigo, né! Aí comprei ele. “Não, você começa com ele depois você muda”. Aí comprei e fui estudando com o Braz. O Braz foi me dando tudo que eu não conhecia, estudando com ele e estudando as outras matérias, terminando o curso de clarineta com o Jairo Orleans, era professor de clarineta lá, terminando a clarineta e as outras matérias. Aí peguei o oboé e o Braz falou, “Sebastião, tá muito difícil pra você, você mora longe, é muito difícil pra você. Pra mim, não, você vem, me procura, eu tô aqui, saio na hora lá do Teatro, eu tô aqui em casa. Vagou um apartamento aqui em casa, você quer mudar pra cá?” eu falei “eu quero”, aí mudei pra lá. Aí mudei pra lá e depois fui pra lá, aceitei Jesus na Assembléia de Deus de Madureira, aí lá, regi a banda da igreja, e depois conheci a Marli, minha esposa, né, preparamos, nos casamos, né. Quando eu vim pra aqui ela veio pra aqui. Ela morreu, Tem quase dez anos que ela morreu.

R: Quantos anos?

S: Quase dez, uns seis, sete anos. Ela morreu e eu fiquei viúvo. Mas, antes disso então, tive três filhos lá. Tem a mais velha, que é advogada, tem consultório lá em Florianópolis. A outra filha é pastora, mora no Lago Norte e aí tem um filho antes dela, que mora em Belo Horizonte. Todo o trabalho de Ana Paula Valadão, lá, foi meu filho que fez. Tudo o que tem de Ana Paula Valadão foi Sérgio Gomes que fez aquele trabalho lá. Fez trompa aqui, depois com 16 anos fez concurso em Campinas, com 16 anos passou, primeira trompa. Aí eu tive que emancipá-lo pra ele assinar o contrato lá. Mais tarde ele foi fazendo uns cachês, aí conheceu a Lagoinha, conheceu a Soraia, e casou também. Hoje ele é regente lá do Palácio das Artes, meu filho.

R: Olha só!! Que legal!!

S: Trompista de primeira água e bom regente. Tá lá, em Belo Horizonte, na orquestra agora. Mas antes disso, fez aquele trabalho todo, gravou aquele CD todo da Ana Paula. Eu saí daqui, pegava o avião, gravava e voltava. Toquei saxofone e oboé nas gravações da Ana Paula.

R: Que legal, professor! Certo. Mas aí o Sr. se formou em oboé.

S: Aí o quê que aconteceu, eu continuei estudando oboé, aí, já pela Villa-Lobos, que chegou de lá da Alemanha chegou o Nelson Rack, chegou e assumiu a orquestra Juvenil do Teatro Municipal e me convidou pra tocar na orquestra. Aí, que eu fui junto tocar com o Guerrinha lá, no Rio de Janeiro na orquestra juvenil. Da orquestra juvenil do teatro Municipal eu fui pra a Orquestra universitária da casa do estudante. Aí, foi uma beleza que eu cheguei lá, eles foram mostrar os instrumentos lá pra todo lado, uma sala só com cordas, outra com não sei o quê, aí chegou num lugar que era de sopro. “e aquele?” Tem ali o fagote... Quando olhei lá em cima, tinha um oboé. “e aquele?” , “Ah, é um oboé que eles doaram aqui”, quando chegou, um rigoutà novinho. “Você gostou? Você vai ajudar a gente, pode levar.”

R: e o sr. já tocando na orquestra...

S: Sim, já tinha tocado na juvenil. Aí toquei na Universitária, e estudando regência com o Rafael Batista. RISOS, Aí daí, fui pra Sinfônica Nacional, com o maestro Bochinni, tava precisando de oboé e me convidou então pra Orquestra Sinfônica Nacional. Toquei vários anos na Nacional, inclusive fazendo aqueles concertos da juventude da Globo. Eu fiz aqueles concertos da juventude da Globo. Quando falava em oboé, não tinha, né! “Ah, é oboísta?” Todo mundo queria. Todo mundo queria oboé, porque não tinha!! Até chegou lá com a orquestra Tabajara, colocou trompas e fagotes na orquestra, e eu toquei com ele lá na orquestra. Enfim, aquelas temporadas lá de Bibi Ferreira, né, João Caetano, aquela coisa, fazendo a Noviça Rebelde, essas coisas...

R: E aí quando foi em 66 o Sr. veio pra Brasília, então...

S: Aí, já saí de lá, eu fui promovido, aquela coisa. Mas aí quando mudou a capital nós passamos todo mundo pro Ministério da Justiça.

R: e o Sr. era clarinetista da banda da Polícia Militar.

S: É, da Polícia. Aí, o ministro deu a oportunidade de quem quisesse, criaram Brasília aí, né...quem quiser optar por servir em Brasília, só fazer o requerimento que eu despacho. Aí eu falei, tô nessa, vou pra lá, pra Brasília! Aí, eu fui, acreditei, na época que eu podia mais pensar em ter ficado no Rio eu vim. Mas não foi mal não. Fiquei tão satisfeito em ter vindo pra Brasília...me deu outras chances, né, de reger orquestra, coro. Minha orquestra tinha tudo, tinha violoncelo, contrabaixo, a banda. E a banda (orquestra) do Teatro no princípio tocava com vários músicos da minha banda: o Paulinho do trombone, o Jadiel do trompete, o como é que chama, Sobral do trombone, várias pessoas de lá, né, o Aurélio do trompete também tocava lá, o Edival!

R: Olha só!

S: Você conheceu o Edival?

R: Conheci.

S: O Edival era saxofonista da minha banda, eu passei ele pro fagote, eu que passei ele pro Fagote. O Edival também foi tocar lá na banda. Então, olha, e, meus tímpanos, minha banda conseguiu comprar todo o instrumental. Comprei inclusive os tímpanos da Adams e tudo, né. Aí nessa época eu já era até representante da Adams.

R: E aí, o sr. veio como regente ou como clarinetista da banda?

S: Na verdade eu vim tocando requinta, porque estava precisando de requinta, eu vim na requinta

R: E aí depois o Sr. se tornou maestro....

S: Aí passei pro oboé e continuei no oboé, e depois fui fazer exame pra contramestre e depois fiz exame pra mestre, oficial mestre. Graças a Deus tudo correu bem até me aposentar. Fiz 28 anos de serviço na polícia, com mais que eu tinha 2 anos de licença especial que eu não gozei, completei 30 anos. Aposentei com 30 anos.

Aí, então, eu estudei, lá voltando, eu estudei com o Nelson Rack, que camarada ótimo! Nelson Rack formou lá na Alemanha em oboé e violino.

R: Ah, ele era oboísta!

S: Ele era oboísta, Nelson Rack, formado lá na Alemanha. E aí, já sabe, aprendi demais com o Nelson Rack. Aí o Braz falou, “olha, eu já te dei tudo o que eu tinha de dar, eu vou te passar então pro Rack, que ele está precisando até de aluno, que acabou de chegar. Aí, eu fui estudar com o Rack. Coisa boa...coisa boa ter as orientações do Rack. Aí eu fui fazendo os meus trabalhos e acabando de estudar harmonia e história da música e tudo, fui fazendo. Aí quando eu voltei lá, toquei meu primeiro concerto no Teatro Municipal em 1960. Em 1960 toquei o meu primeiro concerto no Teatro Municipal. Foi até Albinoni que eu toquei, acho que foi, Vivaldi sei lá.

R: Certo, então, aí em 1967, o Sr. veio pra cá em 66 com a banda da polícia militar,

S: Em 1967 eu toquei um concerto na sala Martins Penna, que não tinha nem cadeira ainda não, lá só tinha aquele negócio de cimento assim ó, e a pessoa botava um jornal ali pra sentar pra assistir o concerto. Aí, o reitor chegou, no final, todo mundo fez aquela fila pra me cumprimentar. Aí veio, um Sr. baixinho da cabeça branca, o Azevedo, “olha, eu vim te dar os parabéns você tocou muito bem, eu sou o Reitor da Universidade, estou te convidando pra ser nosso professor”. Risos! Ah, foi pra mim foi uma coisa maravilhosa! Pois eu tenho só que ajeitar aí pra ver como é que eu vou atender, mas fui.

No início, na Escola de Música, fizemos o primeiro quinteto de sopros, ensaiava no quinteto de sopro, e depois até fim de semana passava a ensaiar, ensaiaram até na minha casa o quinteto de sopro. Mais tarde...

R: O Sr. lembra quem era o quinteto? O sr. lembra dos componentes do quinteto?

S: Era eu, acho que Manoel Carvalho, acho que o Sílvio Crespo, que era do fagote, eu tenho que ver. Se você quiser separado eu tenho que ver aí nas minhas coisas, quem era o quinteto da época. E a trompa era um capitão do exército, tocava a trompa e o fagote, quem era gente, acho que o fagote é que era o Sílvio Crespo, e a clarineta o Manoel.

Depois eu toquei também na orquestra (banda) do Manoel também, eu acho que eu até escrevi música, arranjo lá pra ele, ainda tem arranjo meu até hoje. Eu tenho quase 100 músicas minhas no PC.

R: Olha, professor, que legal, muito bom.

S: Depois, até eu vou te botar pra tocar uma coisinha pra você ver.

R: ô, toco sim, com muito prazer.

S: Se você não tiver tempo hoje, você volta depois. As portas estão abertas pra você aqui, tá. Fiquei muito, MUITO satisfeito em conhecê-la.

R: Obrigada.

S: Conhecer você já é um prazer, agora como oboísta, é melhor ainda. Ah, os oboístas pra mim, sempre eu tive um cuidado muito grande com eles. O Gilson! Você conhece o Gilson? O Gilson?

R: Eu já ouvi falar, mas eu não o conheço.

S: O Gilson foi o meu primeiro aluno de oboé da escola. Ele saiu daqui e foi pra São Paulo.

R: Se lembra do sobrenome dele?

S: Gilson Barbosa.

R: Gilson Barbosa. Então ele foi o seu primeiro aluno.

S: O meu primeiro aluno na escola. Ele tava cantando no madrigal, eu vi a musicalidade dele, ele era tenor no madrigal. Eu falei “oh, rapaz, você tem todo jeito pra tocar oboé!” - ele falou “você acha? Bora!”. Aí ele aceitou e desenvolveu no oboé. Ele desenvolveu muito no oboé. Eu tenho um outro aluno lá na Estadual de Goiânia que também desenvolveu demais, Gustavo. Conheceu?

R: Não, não conheci.

S: E a Elen, que foi depois pra Europa

R: Pra Portugal, né.

S: É, pra Portugal, aquela coisa, a Elen desenvolveu, foi uma oboísta...

R: ah, ela também foi sua aluna.

S: Foi, foi minha aluna, mandei ela tocando mesmo! Ela foi pra lá tocando oboé pra valer!

R: Depois ela foi ter aula também com o Vasco, né?

S: Ah, mas aí Vasco chegou depois. O Amadeus, você conheceu? Amadeus Sales?

R: Não o conheci.

S: Amadeus Sales, foi meu primeiro aluno de clarinete na UnB. Mas ele brincava com o clarinete quando tocava. Saiu daqui tocando demais, foi para os Estados Unidos e não voltou mais.

R: Então o Sr. foi professor na UnB em 67, de oboé e clarineta também?

S: De oboé, clarineta e fagote. Você conhece aquele cara, acho que é Ricardo, que toca contrabaixo?

R: Sim.

S: Ele foi meu aluno de fagote, mas deixou o fagote passou pro contrabaixo.

R: O Ricardo Vasconcelos?

S: É Vasconcelos? Ah, não sei, agora teria que lembrar...

R: É Ricardo Teles, ou Ricardo Vasconcelos?

S: Tem muito tempo isso, mas se você pegar a relação das orquestras lá daquele livro pra mim, você é capaz de ver a orquestra formada.

R: Nossa, que riqueza! Eu não sabia desse livro.

S: Sim! É muito rico esse livro, viu!

R: Que ótimo!

S: Então, o Bohumil deve ter lá pra vender.

(CORTE 24min48s, o entrevistado fala de um livro religioso que escreveu e o oferece à pesquisadora, fala do apartamento, da família, tocou em minas...)

R: Então, em 1967 o Sr. foi professor de oboé, clarineta e fagote na UnB. 27 min

S: Aí fiz música de câmara lá e depois mais tarde fui professor fundador da orquestra da Escola de Música, e dei aula lá de música de câmara, fizemos quinteto de sopros lá também, né, e trabalhei com música de câmara e regência de orquestra.

R: Então junto com a UnB o senhor desenvolvia trabalho na escola de música?

S: É, na Escola de Música. E depois então eu aposentei da Polícia Militar aí fui pro Seminário fazer teologia. Fiz um ano de grego, um ano de hebraico, eu posso falar.

R: Que legal, Professor. O nome do nosso filho é Apolo.

S: é, Famoso.

R: E aí o Senhor pegou licença da Escola de Música também?

S: Na Escola de Música depois eu dei, quando apertou mais, que eu cheguei a tocar na orquestra também aí eu passei pra dar aula lá de noite. Trabalhava de manhã, de tarde e de noite. Quartel, depois a orquestra e escola.

R: O sr. então é professor da Escola de Música desde 67?

S: A Escola foi um pouquinho depois.

R: Porque assim. Pelo histórico que eu venho pesquisando, parece que a Escola de Música foi oficializada em 64, só que aí...

S: Não, não.

R: funcionava no Centro Espírita, na igreja presbiteriana, na Dom Bosco...

S: Não, mas aí eu estava na orquestra. Em 64, eu não tava aqui ainda...!

R: É, o sr. Não estava né, em 66 que o sr. veio, né?

S: é, mas aí, eu dei aula lá no Centro Espírita, eu dei aula no Elefante Branco, também dei aula lá. A gente não tinha nem sala, lá, não tinha não. E dei aula depois na Igreja Presbiteriana, até fazer a escola e fundar a orquestra. Nessa época, o Levino conseguiu colocar a orquestra na fundação.

R: A orquestra da Escola de Música?

S: É. Conseguiu botar na Fundação Educacional.

R: Que vocês iam tocando em vários lugares, né, vários espaços.

S: Isso, isso. Antes da Orquestra do Teatro, teve a Ars Brasiliense, foi antes da orquestra. Foi logo depois à Ars Brasiliense, o Florêncio de Almeida veio do Rio. O Florêncio, foi primeiro maestro de orquestra, você não sabe disso não?

R: Não...

S: É Ars Brasiliense. Aqui tem ó, nesse livro. Aqui nesse livro tem. A formação da Ars Brasiliense, com Florêncio de Almeida Lima. Ele era lá maestro da banda da guarda municipal do Rio de Janeiro, aposentou e veio pra cá. Um bom professor de harmonia, entendeu, regente também.

R: Esse professor, qual o nome dele?

S: Florêncio de Almeida Lima. Ele foi um dos primeiros regentes daqui de Brasília, antes ainda do Santoro. Porque da Ars Brasiliense que foi fundada inclusive pelos médicos, teve uma Maria Aparecida aí, Tavares que é mãe do Jaime, né. Não, Não... o Jaime é da Odete, o Jaime foi da Odete.

R: Era da Ana Cecília Tavares, né...do Cravo?

S: Isso! É Filha da Aparecida.

R: Então foi a mãe dela que estava com essa iniciativa.

S: Isso, ela tocou comigo lá, na Ars Brasiliense e na Escola de música ela foi professora lá também.

R: Sim, olha só, que legal professor! Então o Sr. desenvolveu trabalho tanto na UnB, na Escola de música e nessa primeira orquestra.

S: É. Nessa primeira orquestra e depois na Orquestra do Teatro Nacional. Depois eu fui convidado pelo Santoro pra ajudar a fazer a orquestra. Muitas vezes nós fomos lá pra mesa e tal, recebe isso, recebe outro, e tal. E passava por mim “você conhece esse rapaz e tal?” – “conheço”, -“é bom músico?” – “é, veio lá do Rio também, ou veio de Belo Horizonte”, entendeu? E acabei ajudando ele a montar a orquestra, o maestro Santoro.

R: Então, quando o Vasco veio em 75 o Sr. estava atuando na UnB como professor? Como foi?

S: Não, estava.

R: O Sr. ainda era professor lá na UnB... e na escola de música também?

S: Peraí, não acho que não era não. Quando o Vasco chegou eu já tava na escola.

R: Então o Sr. de repente ficou só na Escola e no quartel, né? Porque era difícil conciliar talvez né, os horários, ou coisa assim...

S: E ainda tinha o Teatro. Quando começou o Teatro eu passei as aulas da Escola pra noite. Risos.

R: Aham...! Então o Sr. foi o primeiro professor em Brasília?!

S: Em Brasília. Oboé, Clarineta e Fagote. É Oboé. Clarineta também porque só depois que chegou o Gonzaguinha.

R: Teve um também chamado Fernando Cerqueira, né, de Clarineta?

S: Não, mas esse Fernando era novo era aluno, ele era aluno, ele foi aluno do ... e foi aluno do Gonzaga. Agora o cara que sabe, que saiu daqui que foi meu aluno e até hoje ele fala dele é o Amadeus Sales. Tem o Amadeus Sales e o irmão dele era fagotista e a outra tocava flauta, que foi embora tocar junto com o Osvaldo Montenegro. Acho que é Madalena, acho que foi essa que foi com um grupo.

R: Então vamos só recapitular aqui professor. O Sr. chega a Brasília em 66, aí em 67 o Sr. começa a atuar como professor da UnB, Não é isso?

S: Isso.

R: E aí depois, também junto com ...

S: Participei também com o Madrigal, do maestro Levino. A Escola já foi depois. A gente tocava com o maestro Levino e pessoas assim, amigas da música pra a gente tocar nos aniversários aí dos generais, essas coisas. E com isso foram amadurecendo as coisas até depois propor da orquestra ser da Fundação Educacional, eles deram um ajuda aí.

R: E o Sr. atuava como oboísta nessa orquestra?

S: Oboísta, sempre, sempre como oboísta.

R: e aí, já também dava aulas também de oboé nesses lugares antes de ter a sede, né...

S: É desde tudo...tinha um coral também no Sesi, que aí reuniam pra fazer aquelas cantatas, aquelas coisas, a gente tocava com eles também, no Sesi. Era Nelson Matias, parece, o regente.

R: Isso.

S: Risos! Você lembra já de falar o nome, né?

R: A gente vai pesquisando, né...! Risos. E então o Sr. vai se aposentar da escola somente...

S: Depois, eu aposentei da escola de uma maneira que até hoje... da escola não, da escola tudo bem. Terminei a escola e mais tarde, mas eu saí primeiro da orquestra e depois eu fui pra escola. Na orquestra eu toquei acho que 22 anos.

R: A orquestra foi fundada em 1979, não é isso? Aí o Sr. foi fundador, o Sr. ficou na orquestra até o ano de mil novecentos e ... ou dois mil.

S: Se você quiser precisão desses dados aí eu vou pesquisar depois nos escritos tá bom?

R: Certo.

S: Então é isso. Trabalhei muito.

R: E aí na Escola de música, depois eu queria ver se o Sr. pudesse me fornecer esses dados datados dos anos porque aí eu vou escrever, vou colocar “Sebastião Gomes veio...”

S: Mas esse livro aí traz, esse livro.

R: tá, eu vou procurar esse livro: Do Peixe-Vivo à Geração Coca-Cola.

S: Toda a atividade minha tá aí.

R: Nossa! Muito rico, que legal professor!

S: Fátima Bueno.

R: Fátima Bueno.

S: Esse livro é do Peixe vivo à coca-cola.

R: Sim, é de 1960 a 1980. Olha que rico. Muito legal! Ele foi lançado ano passado, não é isso? Por isso que eu não sabia dele ainda. Nossa, que bom que eu vim aqui saber, Olha só que legal!

S: Se você olhar ele, ele começa nas entrevistas das pessoas, então, entrevistaram várias pessoas na época e tem olha....

R: Engraçado, eu ia escrever um livro parecido com isso, sabe. Que eu fiz o meu primeiro capítulo, tem muita coisa assim parecida, sabe! Que fala da inauguração de Brasília e fala é, quando chegou Levino de Alcântara, quando chegou Cláudio Santoro...

S: Quinteto de Sopro, pode se ver aí, quinteto de sopro, entendeu? Aliás, aí não fala do quinteto de sopro, ela ficou sem essa informação, informei pra ela depois. Mas o quinteto de Sopro na época do Avena de Castro na Cítara, no Clube do Choro. Uma vez nós tocamos com uma cítara no Clube do choro. Tinha um advogado que tinha seis dedos em cada mão, tinha um pequenininho aqui, o Assis tocava o bandolim, tinha o Edgar que tocava no exército que tocava violão, o Hamilton...

R: O Hamilton de Holanda?

S: É, ele tocava também. Aí tinha um grupo bom no quinteto. E eu fiz uma tarde na Funarte só com minhas músicas! Eu tenho até, não sei, não vou achar agora, eu tenho que procurar, eu posso te dar depois o programa, quando eu fiz na Funarte. O programa eu tenho aí. O programa que eu fiz na Funarte, tocando só músicas minhas. Um choro pra cada professor. Inclusive um choro pra Neusa França, ela tocou no piano, eu tenho aí.

R: Nossa, que rico professor! Que Legal!

S: Risos! O como é que chama, o Paulinho do trombone tocou no trombone, Manuel tocou um solo que eu fiz pra ele na clarineta, inclusive teve uma pessoa que tocou aqui nessa coisa comigo e que era do curso do Pixinguinha lá no Rio. E como ele era do Ministério da Fazenda, foi transferido pra cá, ele veio. Passou uns três, quatro meses aqui, depois voltou. Ele chamava Bid da flauta. Eu fiz um choro pra ele “Improbidisando”!

R: Olha só, professor, que legal!

S: Eu tenho ele aí completo pra Orquestra, eu tenho aí.

R: Professor, então o Sr. começou a atuar na escola de música a partir de 1967 também tocando nos contextos do madrigal...

S: Isso. Assim que cheguei já foi aparecendo logo serviço. O Levino já tava com o madrigal, que na época, o pessoal mais antigo, então cantava Ney Matogrosso e Osvaldo Montenegro, né, cantavam. Laura Conde, Odete já tocava também, a mãe do Jaime. Eu fiz um choro pra Odete também. Odete Ernest Dias.

R: E aí o Sr. ficou atuando na Escola de Música até o ano de?

S: Aí eu tenho que ver até quando eu saí da escola.

R: Certo.

S: Eu sei que quando eu aposentei da polícia eu fui pro seminário. Fiz 4 anos de seminário. Formei no seminário fui pro Espírito Santo, descansar um pouco na praia lá.

R: O Sr. aposentou da polícia em 1982, não é isso?

S: Isso.

R: Tá ok. Deixa eu ver o que mais. Bem, então o Sr. atuou como oboísta fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro...

S: Antes, com a primeira orquestra de Brasília, a Ars Brasiliensis. A primeira orquestra de Brasília que foi fundada pela associação médica. Tinham vários médicos, inclusive o Paulo Tavares. Paulo Tavares era médico também, era um dos fundadores da orquestra Ars Brasiliensis.

R: E a Aparecida também.

S: A Aparecida, mulher dele, né.

R: O Sr. também atuou no contexto da FOSB? Que teve a Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília, que era com o Esaú de Carvalho? O sr. tocou também com ele?

S: Com o Esaú...

R: O Sr. lembra?

S: AAhh sim... eu toquei!! Foi da Ars progrediu pra FOSB e da FOSB é que foi pra Orquestra do Teatro.

R: E atualmente o Sr. então rege.

S: Ah não, agora eu só reço o coral da igreja, Igreja batista Cristã, o Louvor Adonai. Fiz agora uma cantata de páscoa bonita. Você podia ter assistido. Risos!

R: Ah, pois é!

S: Agora quando a gente fizer de novo vou te chamar.

R: Igreja Batista?

S: Cristã de Brasília. Eu sou o primeiro regente e o regente atual do Louvor Adonai da Igreja Cristã de Brasília. Naquele livro que te dei tem alguma coisinha, quer ver, deixa eu te mostrar. Vou te dar agora não, vou fazer primeiro a dedicatória.

R: Tá bem professor, tá ótimo.

S: Pra você ter uma ideia. (O professor Sebastião mostra então o livro que escreveu sobre Teologia e fala bastante tempo a respeito deste tema)

Sebastião mostra em MIDI no computador algumas de suas obras orquestradas para Banda Sinfônica, quinteto de sopros e outras formações musicais.

R: O Sr. desbravou o oboé na cidade...

S: Pois é. Toquei em vários instrumentos. Acabei terminando com um Patrícola Rosewood. O clarinete também é rosewood.

R: O Sr. chegou a trabalhar com aquela oboísta que chegou a atuar aqui, chamada Adriana Cantarelli, ou o Sr. aposentou antes?

S: A Adriana acho que foi depois que eu saí.

R: O Bobó também foi depois que o Sr. saiu...

S: O Bobó ainda alcancei na orquestra. Tocamos juntos lá.

O professor Sebastião serve um lanche e seguimos conversando durante o lanche.

S: A Elen foi tocando muito bem!

R: Elen Curado Teles. E o Sr. tem quantos anos professor?

S: Risos! 84.

R: Olha professor! O Sr. está ótimo!

S: 4 filhos, 9 netos e 5 bisnetos.

R: Olha, que bom professor! Eu já não tive coragem de ter mais um filho. Tô só em um por enquanto. Então o sr. trabalhou muito com o Levino, na escola de música?...

S: Muito...muito. Eu ajudei a fazer a escola, eu escolhi com ele lá, escolhemos pessoas pra entrar lá. Porque a gente tinha, a música era entre as forças armadas, polícia militar e bombeiro e eu conhecia todo mundo, né! Eu tinha um rapaz no bombeiro, o próprio Leandro, que aposentou já faz tempo, ele foi lá da escola também e fui eu que apresentei ele. Apresentei ele lá pro maestro Levino. Eu já conhecia ele do Rio. O rapaz é bom.

R: O Edival trabalhava com o Sr....

S: Edival trabalhava comigo, Edival era saxofonista. A banda era sinfônica, aí eu passei ele pro fagote. O Nivaldo, você chegou a conhecer o Nivaldo? Da Flauta

R: O Nivaldo da Flauta? Sim.

S: Pois é, o Nivaldo era minha primeira flauta lá da banda da polícia.

R: Ele veio com o Sr. também?

S: Não, eu fiz um concurso aqui que trouxe 18 pessoas de Belo Horizonte. Então veio todo mundo. Todo mundo sargento aqui, dezoito. O Henrique do saxofone também, foi um bom saxofonista, tinha trombone, percussão, ...

R: O Paulinho do Trombone também era da mesma banda...?

S: O Paulinho era da minha banda. Desde o terceiro sargento.

R: O Paulinho veio com o Sr. do Rio?

S: O Paulinho eu não me lembro se veio do Rio ou se entrou aqui. Ele era novo. Ele era o mais novo, não sei...

R: Professor, e o Tarcísio?

S: O Tarcísio ele era do bombeiro e trabalhou comigo lá na escola de música.

R: E ele veio do Rio também? Com a banda do bombeiro do Rio?

S: Veio. Tarcísio de Oliveira Lima.

R: Então ele já era da banda do bombeiro. Ele era oboísta já? Ou era clarinetista antes?

S: Era oboísta sim. Acho que ele já era oboísta já.

R: E depois ele veio ser também professor da escola de música...?

S: Foi. Nós trabalhamos juntos na escola.

R: O Sr. lembra mais ou menos quando que ele entrou lá?

S: Não.

R: Eu não consegui ainda contatar o Tarcísio também.

S: É, parece que tem gente aí que diz aí que nunca mais viu o Tarcísio. É triste, né.

(Faixa 18, 20 min e 30 segundos. A partir de 21 min, Sebastião conta detalhes de sua viagem à Europa com o grupo GemUnB a convite de Jorge Antunes. Até 24 min.)

O professor Sebastião fala sobre a academia de letras de música, e sobre suas composições.

Finalizo a entrevista agradecendo por esta oportunidade o professor Sebastião se mostra muito satisfeito por poder contribuir com este trabalho. Tiramos uma foto e ele toca uma música ao violão antes de minha saída.