



Depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo - Museu da Imagem e do som, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1972

Entrevistadores: Cleofe Person de Mattos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Lamas e Eurico Nogueira França*

*Henrique Drach***

No decorrer das pesquisas para a tese de doutoramento intitulada “A rabeca de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, música, folclore e academia na primeira metade do século XX”, realizada no Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e defendida em 2011, deparei-me com o seguinte problema: para além de compositor, bibliotecário, folclorista e musicólogo, num sentido hermenêutico, quem foi essa pessoa chamada Luiz Heitor Corrêa de Azevedo? Na tentativa de dar vida a este personagem – tarefa complexa e delicada – particularmente comedido e reservado em questões de foro íntimo, procurei examinar seus interlocutores e reconstruir na medida do possível, o contexto e os ambientes por onde se deslocava.

Em razão da parcimônia e comedimento em comentários acerca de seus sentimentos mais profundos, fui igualmente levado a um processo de *pinçamento* e *garimpagem* por diversas fontes, em busca dos fragmentos necessários à tentativa de montar o complexo *puzzle* de sua personalidade. Para tanto, lancei mão, entre outros documentos, de seu depoimento realizado em 1972, que se encontra gravado em fita magnética no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), assim como de entrevistas e depoimentos de pessoas de seu círculo familiar, tais como sua filha, Maria Cecília, Teyssier D’Orfeuill, Manoel Aranha Corrêa do Lago e outros de seu convívio próximo, como Vasco Mariz e Mercedes Reis Pequeno. O depoimento no MIS-RJ em 1972, por mim transcrito a seguir, constitui fonte preciosa.

* Pesquisa e transcrição de Henrique Drach; revisão de Mário Alexandre Dantas Barbosa e Maria Alice Volpe.

** Orquestra Sinfônica Nacional, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: henriquecello@hotmail.com.



Apresentadora: Hoje, dia 17 de julho de 1972 o Museu da Imagem e do Som tem a honra de receber o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que aqui fará seu depoimento para a posteridade. Funcionarão como entrevistadores Cleofe Person de Matos, Mercedes Reis Pequeno, Aloísio de Alencar Pinto, Dulce Martins Lamas, membros do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som, e o jornalista [Eurico] Nogueira França, como convidado especial. E com a palavra, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Luiz Heitor: Eu sou um carioca da gema. Nascido na rua Aguiar, não sei se no número 30 ou no número 32, porque dessa casa onde eu nasci, eu não me lembro. Pouco depois, nos mudamos para o número 36, casa da qual eu me lembro muito bem, um velho sobrado cor-de-rosa, no meio do terreno. Portanto, tendo nascido ali, ao lado do Largo da Segunda-Feira, na confluência da rua Haddock Lobo com a Conde de Bonfim e São Francisco Xavier, eu me considero um carioca da gema. A minha família era quase toda... eu sou $\frac{1}{4}$, português. Meus pais são brasileiros: Fernando de Castro Corrêa de Azevedo, meu pai; Henriqueta Cunha, minha mãe. Pelo lado de meu pai meus avós são Luiz Augusto Corrêa de Azevedo e Joana de Castro Abreu Magalhães, todos os dois brasileiros. Pelo lado de minha mãe, Heitor Ribeiro da Cunha, que era português de nascimento e veio com 14 anos de idade para o Brasil num navio veleiro para trabalhar e ganhar a vida aqui; e minha avó, Umbelina Marques, que era brasileira. A minha infância se passou, pois, entre a Rua Aguiar, onde moravam meus pais e minha avó paterna, e o grande casarão da rua Haddock Lobo, de meu avô Heitor, pai de minha mãe. Um daqueles casarões do Rio antigo, com jardim, pomar, horta e, ainda atrás, um morro ao qual se subia por umas pequeninas escadas – que meu avô havia mandado cavar na pedra ou construir em cimento – donde se descortinava a vista sobre o que era então a Praça Campos Salles (que acho que tem outro nome hoje em dia) e o campo do América Football Club, cujas partidas podiam ser assistidas do alto do morro da casa do meu avô, o que eu nunca fiz porque nunca me interessei por futebol. Ali, pois, passei a minha infância como um menino um pouco mimado demais, talvez, que numa certa época teve um carneirinho para montar – um carneirinho sobre o qual se punha uma sela e freios – e que podia passear no enorme terreno da rua Haddock Lobo e, às vezes, mesmo na rua, entre a rua Haddock Lobo e minha casa na rua Aguiar.

Como colégios, eu frequentei, de início, o Instituto Beltrão, um estabelecimento que era famoso na época, no Largo da Segunda-Feira, e que era dirigido pelos pais do que depois foi um político ilustre na vida do Distrito Federal, Heitor Beltrão, e pela sua irmã Guiomar, que foi esposa de Orlando Frederico, professor de música de câmara da Escola Nacional de Música. No tempo em que eu frequentava o Instituto Beltrão, a dona Guiomar era noiva do Orlando Frederico, o qual não ensinava música, mas ginástica. Fiz muita luta romana e muita ginástica no Instituto Beltrão sob a direção de



Orlando Frederico. Depois desses dois anos de ensino primário no Instituto Beltrão, 1914 e 1915, passei para o Colégio Santo Inácio, que ficava bastante longe de minha casa, mas para imaginar a facilidade de comunicação naquele tempo, eu podia sair sozinho, menino de 11 anos, do Largo da Segunda-Feira, tomar 2 bondes, ir e voltar todos os dias de lá até a rua São Clemente, sem nenhum problema para voltar às 6 horas da tarde à farta dos bondes no centro da cidade. Isso foi em 1916. Em 1917 frequentei o Colégio Paula Freitas, que era na rua Haddock Lobo, quase em frente ao casarão de meu avô, porque já nessa época minha família se havia mudado do Rio de Janeiro, por motivos de saúde da minha mãe, para ir morar em Vassouras, no Estado do Rio. Em 1919 voltei de novo para o Colégio Santo Inácio e, finalmente, em 1920, para comodidade de todos, fui internado no Colégio Anchieta em Nova Friburgo, onde terminei o meu curso secundário entre 1919 e 1922, e acabei com o colégio porque os jesuítas o fecharam em 1922. E só muito mais tarde é que ele foi reaberto, primeiro como escola apostólica e seminário, e ultimamente de novo como externato. Minha família se mudou, portanto, em 1917 para Vassouras; e uma parte da minha infância eu passei em Vassouras em período de férias ou em visitas à família, porque na realidade a partir deste momento, meu verdadeiro lar foi a casa de meu avô. As minhas tias sempre me disseram que eu tinha três mães: a minha e elas duas, uma das quais, Hermínia, que muitos dos que estão presentes aqui conhecem e que mandou as fotografias para o Museu da Imagem e do Som, era a mais nova e está com mais de 80 anos hoje. Vassouras – eu nunca tive uma simpatia especial por essa cidade – entretanto, tão interessante historicamente, de uma arquitetura tão curiosa, uma espécie de Ouro Preto do Estado do Rio de Janeiro... Mas não sei por que nunca me interessei por Vassouras. Ao contrário, sempre tive muita atração por Petrópolis, cidade dos meus antepassados, cidade em que moraram meus bisavós, pais de minha avó paterna, os Castro Abreu Magalhães. Foi como comecei a pensar em música, menino com 8 ou 9 anos: minha avó Umbelina que era extremamente musicista, começou a querer me inculcar uns princípios de música e de piano. Ela era realmente uma musicista talhada, com um ouvido infalível, que desde menina era capaz de reproduzir ao piano tudo que ouvia, mas que nunca teve oportunidade de fazer um estudo sério e seguido de piano. Só depois de casada com o seu primeiro marido, Ferraz, é que ele, apaixonado por música, confiou-a aos cuidados de um famoso professor de piano no Rio de Janeiro em fins do século passado, Bernardo Wagner. Minha avó tinha paixão por música. Se ela não pode seguir estudos musicais, fez questão que todos os seus filhos o seguissem: minha mãe como minhas duas tias e um tio meu que tocava violino. As moças tocavam piano; e a mim ela começou a querer inculcar princípios de música, mas eu era de uma extrema rebeldia e judiei muito da pobre velhinha da minha avó. Um dia, de bom grado, combinamos que eu havia de interromper as lições de música.



Foi internado no Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, em 1919, que de repente comecei a querer de novo estudar música. Já no Colégio Santo Inácio havia estudado clarim para tocar na fanfarra escolar, que fazia passeatas pela praia de Botafogo com o pomposo uniforme do colégio, naquela época. E como eu havia tocado clarim na banda marcial do Santo Inácio, quando fui para Friburgo naturalmente me candidatei a fazer parte da banda de música que havia no colégio. Porque no Colégio Anchieta, em Friburgo, havia uma banda de música, havia uma pequena orquestra e havia um coral. Na banda de música comecei a estudar trompete, ou melhor, mais modestamente, uma variante do pistom, que é o *bugle*, um pistom grave, em si bemol, que era o meu instrumento na banda de música. E reclamei lições de piano. Então aí estudei de boa vontade.

O meu primeiro professor de piano foi um italiano, Higino Mancini, que mais tarde se transferiu para São Paulo, onde foi organista. E quando ele abandonou o Colégio Anchieta, Heitor de Lemos, o irmão de Milton de Lemos, durante tantos anos o diretor do conservatório de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Heitor, depois que o Colégio Anchieta fechou, em 1922, foi nomeado diretor do conservatório da cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, posto que conservou durante muitos e muitos anos; e eu tive inúmeras vezes a oportunidade de encontrá-lo depois disso.

Foi nessa época, que terminando meus estudos no Anchieta, eu resolvi, com grande alegria de minha avó, que nesse tempo já se achava bem doente, me dedicar inteiramente à música. Voltando, pois, em 1923, regressando de Friburgo – terminei meu curso em 1922, o ano da independência. Voltando para o Rio, em 1923, a questão era encontrar um professor de piano. Pensou assim: Luciano Gallet era muito jovem, começava a ter muito sucesso; e Barroso Neto, que era certamente um dos maiores mestres da época, e que eu cheguei a ver e penso que toquei uma sonata de Beethoven para ele. Mas finalmente se caiu no velho professor que havia sido de toda a minha família e velho amigo da família, Alfredo Bevilacqua.

Foi, pois, com Alfredo Bevilacqua, em 1923, que eu preparei meu concurso de admissão à classe de piano do então Instituto Nacional de Música. Em começo de 1924 fiz meu concurso de admissão e lembro-me que tive como colegas nessa prova alguns nomes que se impuseram na música brasileira, como Arnaldo Rebelo, Mário Azevedo, Valdemar Navarro e o que devia ser por tantos anos, e, sobretudo durante os anos de estudo, o meu colega de todos os dias e amigo muito querido, Augusto Monteiro de Souza. Tanto Augusto Monteiro de Souza quanto Arnaldo Rebelo se tornaram mais tarde professores catedráticos do Instituto Nacional de Música.

Em 1924 e 1925, portanto, fui aluno de piano do Instituto Nacional de Música. Em 1926 e 1927 preparei os meus estudos de harmonia, fora do Instituto, com Paulo Silva. Em 1928 prestei, como era permitido na época, o exame final dessa matéria, naquele Instituto. Desse exame guardo lembrança de uma pequena rusga com Oscar



Lorenzo Fernandez, que me examinou. Discordamos sobre questões bizantinas de harmonia e me lembro que escrevi um grande artigo em defesa do meu exame, que Otávio Bevilacqua quis publicar em sua *Revista Musical*, então publicada no Rio de Janeiro. Mais tarde fiquei muitíssimo ligado a Lorenzo Fernandez e esse foi assunto que nunca mais foi tratado entre nós. Não sei se fui muito duro no que disse no meu artigo (não me lembro mais o que disse), mas lembro-me que era cheio de exemplos musicais e cheio daquelas justificações de todas aquelas bizantinices que constituem o curso de harmonia.

Eu sempre fui um mau pianista, porque eu havia começado o estudo de piano realmente muito tarde. O estudo de piano no Colégio Anchieta se limitava a uma meia hora de estudos por dia e com um repertório muito pitoresco de autores italianos que ninguém conhecia. Lembro-me de um autor que Higino Mancini gostava muito de dar aos seus alunos, que se chamava Mário Tarengi [Mario Tarengi]¹. Não sei se alguém aqui conhece as composições de Mário Tarengue, mas eu toquei muitas composições desse autor italiano. Como eu me achava fraco no piano, na esperança de poder melhorar um pouco meus dedos, resolvi tomar lições com o Charley Lachmund, que foi meu professor durante dois anos. Ele já havia sido professor de minha tia Ermínia, essa que havia feito o curso do Instituto Nacional de Música, obtido uma medalha de ouro, e depois fez um curso de aperfeiçoamento com Charley Lachmund.

Nessa época eu já morava com meus avós em Santa Tereza, na rua Joaquim Murтинho, no que era então o número 182, numa daquelas casas típicas de Santa Tereza, com um andar dando para a rua e dois dando para baixo da rua e com uma vista excepcional sobre os arcos e a baía. Em 1922, com a exposição internacional da independência do Brasil, era uma coisa realmente fascinante o que se descortinava dos terraços da casa, com cúpulas iluminadas e os edifícios todos cintilando.

Em Santa Tereza, pois, na rua Joaquim Murтинho comecei a estudar seriamente piano. Ainda recentemente encontrei uma muito jovem colega, jovem em relação à minha idade, na Unesco, brasileira, que me disse que quando era muito menina ainda se lembrava de ter morado defronte de mim, na rua Joaquim Murтинho. Como o seu pai também se interessava por música, éramos os dois a bater piano o dia inteiro. O seu pai de um lado da rua Joaquim Murтинho e eu do outro.

Assim foram, pois, os meus estudos de piano e de harmonia. Devo dizer que desde o Colégio Anchieta eu tinha umas veleidades de composição. Já no colégio havia, se me lembro bem, para registrar isso aqui, a primeira página que eu compus e escrevi. Se chamava *Evangélica* era uma peça inspirada na calma, na atmosfera singela e repousante dos evangelhos. Escrevi outra peça, que não me lembro como é que se chamava, que Dora Bevilacqua executou em um dos seus concertos. Os

¹ Nota da editora: Mario Tarengi (Bérgamo 1870 – Milão 1938).



meus manuscritos tinham capas admiravelmente desenhadas por um dos meus colegas no Colégio Anchieta, que não era outro senão Accioly Neto, que mais tarde foi diretor do [periódico] *O Cruzeiro* e tinha um imenso talento para desenho. Ele fazia capas deliciosas a cores para todos os manuscritos que eu escrevia no colégio. Foi o único período em que as minhas composições tiveram capas. E também elas não se prolongaram durante muitos anos.

Mas nesse período de Santa Tereza eu compunha bastante – para piano e para canto – e em várias ocasiões, nessa época e mais tarde, alguns artistas como Augusto Monteiro de Souza, evidentemente o meu íntimo amigo, no seu grande primeiro recital no Teatro Municipal executou uma peça de minha composição. A Dora Bevilacqua também tocava, e sem falar em Antonieta de Souza, Roseta Costa Pinto, Cecília Rud etc, para peões de canto.

Em 1928 eu comecei a enveredar pela crítica musical. Eu tinha um tio, casado com uma de minhas tias, que se especializava em advocacia teatral. Era advogado dos empresários, dos grandes agentes e representantes de grandes agências de concerto e artistas do Rio de Janeiro. Habitualmente ele rabiscava umas críticas musicais para o jornal *O Imparcial*. Ora, acontece que (creio que foi em 1928) veio uma companhia, uma trupe lírica alemã, dar Wagner, e o meu tio Américo se julgou muito enfadado em assistir as óperas de Wagner, que no fundo ele detestava, e me pediu então que fizesse a crítica musical da temporada wagneriana. Essa foi a minha estreia na imprensa musical. Escrevi para *O Imparcial*, cuja redação era naquele tempo na rua do Passeio, bem próximo da Escola de Música.

Ora, acontece que no ano seguinte, em 1929, ou no fim desse ano mesmo, *O Imparcial* foi comprado pelo Partido Democrático do Distrito Federal e passou a ser dirigido por Marcos Pimenta e Mário Brito - o mesmo que mais tarde foi diretor do Instituto de Educação. Como eu já tinha feito uns primeiros passos na crítica musical nesse jornal, me interessei em ser nomeado crítico do mesmo, o que finalmente consegui. Durante dois anos escrevi assiduamente para esse jornal, até que ele se incendiou e foi substituído por outro jornal, criado pelo Partido Democrático do Distrito Federal, *A Ordem*, cuja redação era na Rua do Ouvidor, perto do Largo de São Francisco.

O fato de escrever em dois jornais, que no fundo não tinham grande repercussão, fez com que eu angariasse inúmeras amizades no meio musical do Rio de Janeiro. Porque eu fazia uma crítica assídua e que tinha pretensões de renovar o ambiente musical da época. Fiz mesmo uma longa série de entrevistas com músicos eminentes sob o título “De que precisa a música no Brasil?”. Henrique Oswald, Francisco Braga, Paulo Silva, Charley Lachmund, J. Otaviano e não me lembro mais quem, foram entrevistados nessa série que foi interrompida pelo incêndio do jornal. Isso fez com que eu fosse sendo visto com bastante simpatia pelos meios musicais brasileiros. Maria Emília de Resende Martins, Paulina [d’]Ambrósio e Alfredo Gomes... Alfredo



Gomes Grosso... Não! Ele não é Grosso, não...

Entrevistadora: Alfredo Gomes.

Luiz Heitor: Alfredo Gomes, que passara a me tratar com muito carinho. E um belo dia a Casa Carlos Wehrs, que editava uma pequena revista musical chamada *Weco*, me chamou (não me lembro se foi o chefe da casa, Gustavo Rollerstein [Eulestein]², que eu conheci tão bem, ou mesmo o velho Carlos Wehrs, não me lembro quem foi) e me pediu para escrever um artigo para essa revista, que faria um número consagrado ao meu antigo professor de piano do Instituto Nacional de Música, João Nunes.

Foi essa, pois, a minha primeira tentativa de letras musicais mais sérias, com a responsabilidade de escrever um artigo de caráter biográfico e analítico, de um homem que eu admirava e que foi um dos bons compositores do Brasil. Devo dizer que Alfredo Bevilacqua, muito doente, só foi meu professor no Instituto Nacional de Música em 1924. Em 1925 eu passei para a classe de João Nunes. Este artigo apareceu, pois, na revista *Weco* e deve ter chamado sobre mim a atenção de Luciano Gallet, que mais tarde me requisitou, na qualidade também de jornalista, para participar da campanha que ele havia lançado para reagir contra a decadência da música séria no Brasil. Campanha que ele queria intitular “Reagir”, mas título contra o qual Luís Fernandes se opôs da maneira mais violenta, dizendo como é que nós, músicos moços, vamos intitular “Reagir” – o que faz lembrar reação, reacionário – um movimento destinado a renovar a música brasileira.

Desse movimento – que Luciano Gallet queria muito dinâmico, muito oportunista mesmo, porque ele tinha muito medo de que ele se estratificasse sob a forma de uma associação como as outras, uma associação de concertos – foi desse movimento que nasceu, pelo consenso geral, a Associação Brasileira de Música, fundada a 26 de junho de 1930, no Rio de Janeiro, e da qual eu fui eleito secretário. O presidente era Luciano Gallet, que havia sido o iniciador do movimento.

A Associação Brasileira de Música finalmente foi aquilo que Luciano Gallet não queria: uma associação de concertos, um pouco como as outras, mas que também fazia o que as outras não faziam, isto é, organizar séries regulares de conferências e publicar uma revista.

A revista da Associação Brasileira de Música foi realmente naquele período a menina dos meus olhos. Eu fiz uma revista como eu queria e como eu entendia que devia ser. Devo dizer que naquele tempo eu estava profundamente influenciado pela apresentação das revistas de cultura francesas, severas, um pouco antiquadas, com as páginas fechadas, com uma capa composta tipograficamente. E assim era a revista da Associação Brasileira de Música. Muita gente não concordava com isso, mas ela sob essa forma foi publicada durante dois anos.

² Nota da editora: Gustavo Eulestein. Ver Mercedes Reis Pequeno, “Impressão musical no Brasil” in Marcondes, Marcos (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.



Nesse período Oscar Lorenzo Fernandez lançou sua *Ilustração Musical*. Uma grande revista musical, ilustrada, mensal, e me convidou para fazer parte de sua redação. Foi isso em 1930. Um ano mau para criar uma revista musical, porque era um ano de pré-revolução, e que muitas coisas acabaram. Inclusive o meu jornal, *A Ordem*, que acabou sendo empastelado pelo povo do Rio de Janeiro quando a revolução de Getúlio Vargas foi vitoriosa em outubro; porque *A Ordem* sempre havia escrito que os dois candidatos que se encontravam frente a frente, Getúlio Vargas e Júlio Prestes, eram o vinho da mesma pipa e farinha do mesmo saco, o que, na época, o povo, apaixonadíssimo pelas ideias da Aliança Liberal, não conseguiu engolir, e o jornal foi empastelado e acabou.

Com isso terminou a minha experiência como crítico musical, que durou três anos, de 1928 a 1931. Mas ficavam as revistas: a *Ilustração Musical* publicou oito números, muito bem apresentados, muito bem lançados, mas terminou também a sua vida em começo de 1931; *Weco* também terminou em 1931. E a *Revista [da Associação Brasileira]³ de Música* se prolongou até 1932, 1933, quando saiu o seu último número.

Nessa época eu tinha me aproximado não só de Luciano Gallet, de Lorenzo Fernandez e de Renato Almeida. Foi realmente a época em que eu comecei a me tornar conhecido no mundo musical do Rio de Janeiro e a entreter com suas personalidades mais marcantes – relações de amizade ou relações de interesse – porque a minha série de entrevistas em *O Imparcial* me havia levado a entrevistar vários desses músicos. E dessa minha primeira tentativa profissional resultaram, às vezes, relações eivadas de simpatia, de boa vontade e que cultivei até o momento da morte das pessoas com quem eu entretinha nessas relações. Me vem, sobretudo, ao espírito um Henrique Oswald ou um Francisco Braga.

Em 1930 situa-se um episódio militar da minha vida. Eu morava nesse tempo entre Petrópolis e o Rio de Janeiro. A revolução estourou em outubro de 1930 e o presidente Washington Luiz decreta mobilização de todos os reservistas, e eu, evidentemente, era reservista. De maneira que quando me apresentei a um posto de polícia para pedir um salvo-conduto para sair do Rio de Janeiro, porque era necessário em tempo de revolução, isso me foi negado porque eu era reservista, estava em idade militar e tinha que me apresentar a um posto de mobilização. O que eu fiz.

Eu fui enviado para o Primeiro Regimento de Infantaria, na Vila Militar e vesti um uniforme. E devo dizer que a minha crítica musical me valeu de alguma coisa. Porque quando me apresentei ao Primeiro Regimento o suboficial que me atendeu viu o meu nome “o senhor vai procurar a companhia tal. A Companhia de Comunicações. Nós temos instruções para colocá-lo lá”. E lá fui eu para a Companhia de Comunicações, que eu não sabia o que era. A Companhia de Comunicações, em um regimento,

³ Nota da editora: *Revista da Associação Brasileira de Música*. Ver Mercedes Reis Pequeno, “Periódicos musicais” (Apêndices) in Marcondes, Marcos (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.



assegura o serviço telefônico, o telegráfico e as comunicações. Então quando eu cheguei lá me disseram: “O senhor é telegrafista?” e eu disse “Não, eu nunca fui telegrafista”, “O senhor não conhece o Roberto Morse?”, “Não, não conheço Roberto Morse”. Ora, acontece que o comandante da Companhia de Comunicações era o então tenente Frederico Trota, que mais tarde também fez vida na política do Distrito Federal, e que era leitor do meu jornal. E quando viu, nesse dia de outubro de 1930, que eu havia honestamente cumprido o meu dever de cidadão, de me apresentar à circunscrição militar – isso foi publicado na primeira página de *A Ordem* – ele então deu instruções ao serviço do Primeiro Regimento de Infantaria para me incorporar à sua companhia para ficar sob a sua proteção. E sempre era uma companhia um pouco de elite, um pouco afastada. Foi, portanto, com essa companhia que eu fiz a campanha de quinze dias em Juiz de Fora até no fim de outubro, com a vitória da revolução e o regresso ao Rio e a desmobilização.

O ano de 1931 foi marcado, sobretudo, pelas atividades da Associação Brasileira de Música, que havia sido criada no ano anterior, mas que não tinha tido ocasião, ainda, de se firmar; de elaborar um verdadeiro programa. Luciano Gallet, o presidente, era nesse tempo diretor do Instituto Nacional de Música e tinha muito poucas oportunidades de se ocupar dos assuntos da Associação. Uma vez por semana, pelo menos, apesar dos seus muitos deveres profissionais – numa época de reforma profunda do estabelecimento que dirigia – nós nos encontrávamos para falar dos assuntos da Associação. E com isso eu tinha bastante liberdade de movimentos e posso dizer, sem vaidade excessiva, que toda temporada de 1931 foi quase inteiramente elaborada por mim sozinho, com assentimento de Luciano Gallet.

Para lançar a Associação havia se imaginado um grande acontecimento que eram as homenagens a Henrique Oswald, que nesse ano de 1931 completaria setenta e nove anos de idade. Então a Associação pensou que a esse velho mestre, tão merecedor do apreço dos brasileiros, era necessário prestar homenagens excepcionais. E foram uma missa em ação de graças pelo seu aniversário, celebrada na Catedral Metropolitana, com execução de sua música, um grande banquete de mais de duzentos talheres e traje a rigor no antigo Palace Hotel da Avenida Rio Branco e dois grandes concertos no Teatro Municipal – um concerto de música de câmara e um concerto de música sinfônica, o qual foi dirigido pelo velho amigo de Henrique Oswald, que era Francisco Braga, e teve como solista no concerto de violino de Henrique Oswald, Oscar Borgerth. No concerto de música de câmara tocaram Souza Lima, o Trio Brasileiro que eu já referi e Antonieta de Souza para a parte vocal.

Além das homenagens a Henrique Oswald, uma série de concertos de assinatura, incluindo o Festival de Música Brasileira, com a apresentação de obras de autores brasileiros e a famosa série de conferências que depois eram publicadas na *Revista da Associação Brasileira de Música*.



Mas é em 1931, também, que eu me aproximo de Walter Burle Marx, que havia sido um pianista prodígio, aluno de Henrique Oswald. Havia ido para a Europa estudar e do pianista que saiu daqui voltou um regente de orquestra, que não encontrando elementos para reger no Rio de Janeiro, foi ajudado pelo vento da revolução vitoriosa (a sua família tinha ligações com o então famoso general Juarez Távora, em homenagem a quem ele organizou dois grandes concertos no teatro Lírico, que não existe mais, perto do Largo da Carioca). Em 1931 Walter Burle Marx funda a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro e me pede para colaborar com ele. Daí nasceu uma amizade muito íntima e de fato eu assisti na parte administrativa Walter Burle Marx muito de perto e em todos os assuntos da sua orquestra. Ele me confiou, em particular, a organização dos concertos para a juventude, que eram novidade no Brasil.

Pela primeira vez, às quintas-feiras – não me lembro se de manhã ou de tarde – faziam-se no Teatro Municipal concertos destinados à meninada das escolas. Evidentemente as escolas públicas do Distrito Federal entravam com um grande contingente de alunos, mas todos os colégios particulares foram avisados disso. Essa era a minha missão, estabelecer a ligação com os colégios. Lembro-me da acolhida extremamente entusiasta e favorável do velho Colégio Lafayette. Foi muito difícil, de outro lado, os velhos colégios aristocráticos de moças dirigidos por religiosas. Nem me recebiam bem quando eu ia falar de concertos para a juventude. Isso era visto com muita desconfiança. Os tempos mudaram. Mas durante alguns anos esses concertos se realizaram com um programa explicado e acessível às crianças.

Nesse ano de 1932 se passa na minha vida uma coisa importante. Tendo falecido o bibliotecário do Instituto Nacional de Música, que era Guilherme Theodoro Pereira de Melo, o autor da primeira *História da Música no Brasil*, por força das circunstâncias eu fui o candidato de muitos para esse lugar. E depois, evidentemente, de uma batalha de bastidores, porque era um tempo onde não havia concursos, todas as nomeações dependiam apenas da livre discricção do governo, e sendo o ministro da educação Francisco Campos e o presidente do Governo Provisório Getúlio Vargas, o meu decreto de nomeação foi assinado em junho de 1932. Durante sete anos eu passo a ser bibliotecário e funciono no velho salão Henrique Oswald do Instituto Nacional de Música, uma sala de concertos que o então diretor do Instituto, Guilherme Fontainha, que havia sucedido Luciano Gallet, transformara em biblioteca. Era uma biblioteca bem apresentada.

É, pois, a partir dessa época, eu bibliotecário no Instituto Nacional de Música, que começaram as minhas relações com vários dos presentes. Alguns dos quais, naquela época estudantes do Instituto Nacional de Música, iam consultar partituras na minha biblioteca, da qual eu tinha um grande orgulho e que era um grande salão muito bem lustrado, muito bem mobiliado e que eu procurei arrumar da maneira mais agradável possível e, sobretudo, combater as pragas dos livros, das partituras,



dos papéis velhos, do Brasil que são insetos destruidores. De maneira que quem entrasse na biblioteca naquele tempo tinha que receber também um banho de odores esquisitos, feitos com preparados que me haviam sido aconselhados pelo meu velho amigo, Abraão Carvalho, bibliófilo experimentadíssimo, que tinha uma receita que se mandava fabricar em farmácia para combater os insetos dos livros.

Dessa época que eu passei a conhecer, portanto, vários dos que me fazem a honra hoje de estarem entorno de mim, para me interrogarem e me valerem quando a minha memória falhar ou quando eu omitir qualquer coisa. Será que eu omiti alguma coisa importante?

Entrevistador: Eu queria fazer uma pergunta. É com relação apenas aos Concertos da Juventude, porque eu me recordo que você era um dos comentadores dos concertos. Você fazia preleções antes dos Concertos da Juventude e eu queria que isso ficasse assinalado.

Luiz Heitor: Em geral, quem comentava os concertos era a professora Ceição de Barros Barreto. Excepcionalmente eu fazia comentários e me lembro, sobretudo, de uma invenção astuciosa que eu tive. Haveria a audição do poema sinfônico *Moldávia*, de Smetana, que é um verdadeiro poema sinfônico, com uma porção de episódios diferentes. Então, esses episódios estavam todos enumerados; eram distribuídos ao jovem público um papel impresso com os números de um a dez, ou a doze, e eu ficava perto de um poste com números gigantescos. Quando a orquestra passava de um episódio para o outro eu pendurava o número no poste e assim já se sabia que era ou “As nascentes do Moldávia” ou “As cataratas” ou a sua passagem pela cidade de Praga, com a audição do hino tcheco, e se acompanhava um verdadeiro poema sinfônico lido como um poema literário. Disso eu me lembro.

Entrevistadora: Eu devo dizer que eu estava presente.

Luiz Heitor: Assistiu a esse concerto?

Entrevistadora: Assisti a vários desses.

Luiz Heitor: Continuando... Guilherme Fontainha, que foi um grande diretor, um homem de grande dinamismo, inventou de criar uma revista do Instituto Nacional de Música e me pediu que fosse o secretário de redação dessa revista. Eu hesitei muito, porque o meu amor pela minha modesta *Revista da Associação Brasileira de Música* era tão grande que eu hesitava em abandoná-la para que ela morresse, como aconteceu, para tomar conta dessa nova publicação oficial, que dispunha de recursos financeiros e que podia ser, como veio a ser, uma revista que teve um impacto mundial e que hoje em dia se encontra em quase todas as grandes bibliotecas de música do mundo.

Entrevistadora: E queria fazer aqui uma advertência. Ela ainda é solicitada. A Escola ainda recebe pedidos dessa revista.

Luiz Heitor: É porque os artigos nela publicados figuram em bibliografias de obras



de história e outras. Em 1934, pois, é lançada a *Revista Brasileira de Música*, que existiu até 1944. Dela me ocupei até 1942 e me afastei pelos motivos que passarei mais tarde a expor.

Anexo à revista havia um pequeno suplemento musical chamado “Arquivo de música brasileira”, e que era, sobretudo, destinado a publicar os manuscritos que estavam sob a minha guarda como bibliotecário do Instituto Nacional de Música. O primeiro moteto publicado foi, evidentemente, de Francisco Manuel da Silva, que havia sido o fundador da casa. Depois houve uma *Missa de defuntos*, de José Maurício, que foi publicada, e que recentemente apareceu num disco de antologia da Abril, executado pelo coro do Instituto Ítalo-Brasileiro de São Paulo. E um *Tantum Ergo*, de Francisco Manuel da Silva. Mais tarde, como em 1936, celebrando o centenário de Carlos Gomes, inéditos da ópera *Joana de Flandres*, desse compositor, reduzida a partitura orquestral para piano. E tal era o “Arquivo de Música Brasileira” que acompanhava, como suplemento musical, a *Revista*.

Esse ano de 1934 é o ano do meu casamento. Eu devo dizer que me casei com vinte e nove anos, pois nasci naquela rua já mencionada no dia 13 de dezembro de 1905. Em 1930, quando foi fundada a Associação Brasileira de Música, uma das pessoas que frequentava as reuniões convocadas por Luciano Gallet era Maria Amélia de Resende Martins. E Maria Amélia de Resende Martins tinha uma priminha que, às vezes, a acompanhava e que eu creio que encontrei pela primeira vez no Largo da Carioca. Maria Amélia me apresentou. Essa priminha chamava-se Violeta e veio a ser minha mulher. Eu a desposi em dezembro de 1934 e, como devia, compus toda a música para ser executada em meu casamento, a qual foi executada por Ênio de Freitas e Castro, que se encontrava no harmônio, por Arthur Strutt, meu velho amigo e mestre do Colégio Anchieta que estava no violino, com o seu filho Roberto, no violoncelo e Roseta Costa Pinto, que cantou as partes vocais. Isso na matriz da Glória.

Em 1936, o ano do centenário de Carlos Gomes, foi também o ano do nascimento de minha filha. E me lembro que naquele tempo, no antigo Hospital Alemão, que é hoje o Hospital da Aeronáutica, onde nasciam quase todas as crianças do Rio de Janeiro, eu fazia companhia à minha mulher corrigindo as provas do grossíssimo volume da *Revista Brasileira de Música* consagrada a Carlos Gomes. Guilherme Fontainha havia querido honrar esse centenário, entre outras comemorações, com um esplêndido número da *Revista Brasileira de Música*, que é certamente até hoje uma das peças básicas da bibliografia relativa a Carlos Gomes e que eu organizei com a colaboração de muitos amigos, muitos professores e todos aqueles que quiseram prestar a sua colaboração nesse número. Lembro aqui a figura de Mário de Andrade, que escreveu o estudo sobre a ópera *Fosca*, fazendo uma análise musical acurada e descobrindo os *leitmotif* à maneira wagneriana que determinaram a inspiração de Carlos Gomes nessa ópera.



Depois do nascimento de minha filha, Maria Cecília, filha única, nós fomos morar na rua José Higino e esse é um período da minha vida que evoco com saudades. Era uma espécie de avenida muito pitoresca e bem construída, com árvores e muitas samambaias. Eu me lembro que tinha duas imensas tinas de samambaias diante da minha casa. E foi um período muito agradável da minha vida onde no qual eu preparei o meu concurso para a cadeira de Folclore Nacional da então já chamada Escola Nacional de Música, cadeira na qual me sucede hoje a professora Dulce Martins Lamas, que aqui está dialogando comigo.

Dulce Lamas: Sucedo muito mal, porque ao senhor ninguém pode substituir.

Luiz Heitor: Em 1936 foi criado por Oscar Lorenzo Fernandez o Conservatório Brasileiro de Música. No ano seguinte ele me convidou para ser professor de História da Música desse conservatório.

Eu já havia ensinado História da Música numa pequena escola de música mantida por dona Alcina Navarro de Andrade, professora famosa do Instituto Nacional de Música, mas que havia criado uma escola dela em Petrópolis. Lá eu havia feito curso de história da música e estreitei relações com uma das minhas alunas, que não era outra senão aquela viria a ser mais tarde a minha mulher. Havia sido me apresentada por Maria Amélia de Resende Martins e foi minha aluna em Petrópolis.

Professor do Conservatório Brasileiro de Música, ensinei neste estabelecimento até a minha partida para a Europa em 1947.

Em 1938 uma cadeira que Luciano Gallet na sua reforma havia criado no Instituto Nacional de Música, mas que não havia ainda sido provida, devia ser posta em concurso, porque Guilherme Fontainha tratava de adaptar cada vez mais o estabelecimento às normas estabelecidas pela reforma de 1931. A cadeira de Folclore Nacional, portanto é posta em concurso. De muitos lados pessoas me sugeriram: “por que é que você não se candidata a essa cadeira?” Coisa que na realidade não havia passado pela minha cabeça e que eu hesitei muito em fazer. Finalmente resolvi me inscrever e concorri como candidato único. A única dificuldade que tive antes do concurso foi evitar que nomeassem um professor interino antes da realização do concurso. Seria possível que, se esse professor tivesse sido nomeado, [o concurso] não tivesse sido realizado até hoje. Mas isso com um pequeno trabalho, o apoio de uns bons amigos, junto ao ministro Gustavo Capanema, o mal entendido passou (dizia-se que o candidato em questão era um protegido direto do ministro Capanema, que impunha a sua nomeação no Instituto Nacional de Música e o ministro ficou muito aborrecido quando ouviu falar nisso deu ordens para que o concurso seguisse normalmente).

Em 1939, eu me submeti a esse concurso com uma mesa na qual se encontrava Brasília Itiberê, então professor da cadeira de Etnografia Musical no Conservatório de Canto Orfeônico, que Villa Lobos havia criado, Renato Almeida, autor da monumental



História da Música Brasileira, e Mário de Andrade. Eu já tive ocasião de dizer outro dia, numa palestra sobre Mário, que o maior elogio que eu ouvi na minha vida, que me foi transmitido porque eu não ouvi de verdade, foi um elogio pronunciado por Mário e que chegou fundo no meu coração. Quando terminei a minha prova didática, uma exposição de cinquenta minutos sobre um tema que eu considerei muito ingrato quando me foi sorteado – escalas na música popular brasileira – Mário de Andrade se levantou do banco com as mãos para o alto e disse: “Mas que claridade solar”. Quando me transmitiram essa frase de Mário – é uma vaidade minha repeti-la aqui, mas com minha idade eu posso me permitir essas vaidades – foi uma frase que calou fundo no meu coração e que veio de um homem que eu tanto admirava, que tanto prezava e que tanto amei.

Falando em Mário de Andrade, devo dizer ainda que, na manhã que eu devia defender minha tese de concurso, ele me telefonou. Era a primeira vez, num concurso da Escola Nacional de Música, que se defendia uma tese. Não havia ainda exigência de tese para concurso. A minha tese versava sobre escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros. E eu me lembro que pelas sete da manhã Mário me telefonou dizendo: “Você vai me desculpar Luiz Heitor, mas eu vou ser de uma severidade extraordinária e vou arguir você realmente, porque você tem que compreender a nossa posição de nós todos examinadores. Vai muita gente assistir a essa defesa de tese, que é a primeira que se faz na Escola, e ninguém vai lá para ouvir você. Todo mundo vai lá para nos julgar a nós examinadores. Nós é que temos que sair bem dessa prova.”

Uma vez nomeado professor da Escola, iniciei o meu curso de uma maneira muito formal com aula inaugural, escrita, depois publicada na *Revista Brasileira de Música*, na presença de muita gente convidada. Suponho que Mário de Andrade esteve presente e penso até que escreveu uma crônica para *O Estado de S. Paulo* a respeito dessa aula inaugural. Prossegui o meu curso com muitos, muitos alunos que naquele ano frequentavam o curso de composição, para o qual o curso de folclore era complementar. E tenho aqui a repetida satisfação de dizer que muitos dos que me cercam hoje nessa entrevista foram meus alunos na Escola Nacional de Música durante os anos em que lá lecionei, isto é, de 1939 a 1947.

Em 1939 abandonei a velha casa da rua José Higino e fui morar no Cosme Velho; uma espécie de colônia da família de minha mulher. Havia nesse tempo pelo menos umas vinte casas da família que se espalhavam pelo território do Cosme Velho. Foi na rua Parecis número cinco – e certamente vocês aqui devem se lembrar da rua Parecis número cinco, com suas trepadeiras e suas samambaias que caíam das paredes de pedra – que eu vivi entre 1939 e 1947, e que foi uma parte extremamente movimentada da minha vida. Movimentada do ponto de vista do aumento das minhas relações e também dos meus trabalhos professorais e literários, porque



de fato eu passei a assumir muitos compromissos, a escrever muito, a dar muitos cursos, certamente num ritmo acima das minhas forças.

Em 1941 estávamos em plena guerra e a política do presidente Roosevelt era a política da boa vizinhança e do estreitamento de relações com os países da América Latina. De maneira que começamos a receber inúmeros musicólogos dos Estados Unidos que vinham conhecer os brasileiros. Alguns desses elementos, para não dizer quase todos, vinham me procurar porque já me haviam conhecido como bibliotecário da Escola de Música. Eu, na minha qualidade de bibliotecário, tinha que atender aos pedidos que vinham do estrangeiro, e que eram constantes. Eram inquéritos da antiga comissão de cooperação intelectual da sociedade das nações, eram inquéritos de universidades americanas, pedidos de músicas, de partituras. Havia, sobretudo um professor de línguas românicas, que muitos conheceram talvez, William Berrien, naquele tempo da Universidade de Califórnia, apaixonado por música e propagava a música latino-americana nos Estados Unidos, embora ele não fosse músico, e que veio depois repetidamente ao Brasil e me procurava. Eu o apresentava à nossa cidade e a pessoas, entre eles Villa-Lobos. Havia Carleton Sprague Smith, que continua sendo um dos meus melhores amigos – estamos ambos envelhecendo, um longe do outro. Havia Lazar Saminski, o compositor judeu americano que me lembro que passou pelo Brasil, esteve em minha casa e me guarda disso uma grande gratidão.

Com essas minhas relações com os meios americanos, aconteceu que, em 1941, quando começa aquela série de convites do Departamento de Estado e das fundações americanas para a visita aos Estados Unidos, um desses convites me chega para servir como consultor de música na recém fundada divisão de música da União Pan-Americana.

Em 1939 o Departamento de Estado havia convocado uma Conferência Interamericana sobre as Relações Musicais para estabelecer um plano de combate a fim de estreitar as relações musicais entre os países das Américas. Um dos resultados dessa conferência foi a criação, graças à doação feita por fundações americanas, de uma divisão de música na União Pan-Americana. O chefe dessa divisão era Charles Seeger, um professor eminente, um grande pensador e filósofo da música, apaixonado por esses trabalhos de administração, de organização. Foi, pois, Charles Seeger que me esperou no cais de Nova Iorque quando em 1941 eu lá cheguei com minha mulher, a bordo do *Brasil*, que era um dos navios, dos grandes navios, que fazia a linha Buenos Aires – Nova Iorque. Durante seis meses eu vivi nos Estados Unidos, sobretudo em Washington, aconselhando Charles Seeger em questões relacionadas à América Latina. Mas também, segundo o costume americano, obrigado a participar de um sem número de convenções, de congressos, de colóquios, de aparições em universidades, que fizeram com que a minha produção literária nesse tempo fosse bastante elevada.



Tempo, devo dizer, em que eu já colaborava regularmente e continuava a mandar artigos dos Estados Unidos para uma boa revista que se publicava no Rio de Janeiro naquele tempo. Embora publicada por órgão que não tinha uma imprensa muito favorável – era o antigo DIP, criado pela ditadura, o Departamento de Informação e Propaganda – mas o diretor da revista era um elemento de alto valor intelectual, meu prezado amigo Almir de Andrade. Essa revista é realmente um repositório de estudos muito importantes, e desde o primeiro número até o último eu assegurei a crônica musical mensal nessa revista. Todo tempo que tive nos Estados Unidos enviava artigos para ela.

Lembro, também, que em São Paulo se publicava uma pequena revista, a *Revista Musical*, na qual eu colaborava e nela se acham publicados umas reminiscências um pouco poéticas e impressionistas da minha visita aos Estados Unidos, Washington, os primeiros tempos da guerra, as convenções, o ambiente musical nos Estados Unidos. Isso sem falar nos trabalhos que tive que produzir para apresentar nos Estados Unidos, uma grande conferência ilustrada ao piano pelo meu amigo Egídio de Castro e Silva, que também se encontrava nos Estados Unidos nessa época – conferência pronunciada na União Pan-Americana, em Washington – e a minha participação em vários congressos. Sobretudo, no Congresso da Sociedade Americana de Musicologia, em Minneapolis, abordei as melodias indígenas que se acham transcritas na obra de Jean de Léry, *Viagem pelo Brasil*, procurando esclarecer a origem dessas melodias, que não aparecem nas primeiras edições de Léry e que foram, certamente, compostas na Alemanha em começo do século XVII.

O regresso ao Brasil foi um pouco aventureiro porque em dezembro de 1941 eu me achava em Filadélfia com minha mulher e deu-se o acontecimento talvez máximo da guerra, que foi o ataque dos japoneses a Pearl Harbor e a entrada dos Estados Unidos na guerra. Eu me encontrei num país que estava em guerra e com as comunicações com o Brasil cortadas. Todos os aviões haviam sido – e os aviões não eram muito numerosos naquela época – solicitados para serviço oficial e os grandes navios para transporte de tropas para o oriente. O *Brasil*, um navio que eu viajara, assim como o *Argentina*, o *Uruguai*, todos os grandes navios haviam sido requisitados para transporte de tropa. Portanto, a solução encontrada pela própria companhia Moore-McCormack, proprietária do *Brasil*, foi me transferir para um navio do Loyd Brasileiro. Penso que chamava *Cantuária*. E me lembro muito bem de seu comandante, o comandante Teles, nordestino como quase todos os oficiais de Marinha Mercante no Brasil. Um homem de uma grande independência e coragem que, saindo de Nova Iorque, me disse textualmente: “o que eu não vou fazer é tudo aquilo que a Marinha Americana me disse para fazer, porque eu acredito nos ingleses e não tenho nenhuma confiança nos americanos”. Uma das instruções era viajar com luzes apagadas (ou ao contrário), mas ele viajou o tempo todo com as



luzes acesas com uma grande bandeira brasileira pintada no costado e iluminada pelos holofotes. Graças a Deus nós não encontramos nenhum submarino alemão porque enquanto nós estávamos no mar, dois navios gêmeos do *Cantuária* foram postos a pique, com perdas totais de bens e vidas. Um era o *Buarque* e o outro eu não me lembro como se chamava. Nós fizemos uma viagem de trinta e dois dias entre Nova York e o Rio de Janeiro, com escalas em Curaçao, em La Guaira, em Belém, em Recife e aqui chegamos salvos e um pouco heróis depois de tantas aventuras, aturadas com tanta coragem, devo dizer, uma coragem que era de todos porque até La Guaira o navio tinha como maioria de seus passageiros venezuelanos e nenhum ambiente de pânico se estabelecera, apesar de nós termos ficado durante três dias presos em um ciclone. Não havia informações meteorológicas em tempo de guerra, de maneira que o comandante tomou justamente o rumo do ciclone. Cortamos o ciclone. Um mastro quebrado, três dias quase imobilizado em alto mar, mas o moral era excelente e, assim, regressamos ao Rio de Janeiro.

O que me esperava aqui era pior. O que me esperava aqui era uma crise na *Revista Brasileira de Música*, à qual eu me apegara muitíssimo. Durante minha ausência, havia falecido o professor Luiz Barbosa Moretzsohn, que era um dos três membros da comissão de redação, e a congregação havia nomeado para substituí-lo outro professor, e não eu, que era secretário de redação de revista – título que eu havia conservado mesmo depois de professor catedrático da Escola para não alterar uma situação já preexistente. Mas eu achei um desaforo que sendo eu o homem que havia feito a revista durante oito anos e tendo havido uma vaga no comitê de redação, eu continuasse subordinado a esse comitê na qualidade de secretário de redação. Procurei fazer ver isto à direção da Escola, mas infelizmente, Antônio Sá Pereira, que era o diretor, se achava ausente (não sei se ele tinha ido também aos Estados Unidos) e era o professor Agnelo França, meu querido amigo e mestre, que se encontrava na direção da Escola. Eu expliquei o caso ao professor Agnelo França e numa reunião de congregação eu pedi que a questão fosse levantada. Escrevi uma carta extremamente diplomática e bem redigida para ser lida em sessão de congregação. Mas ao lado dessa carta, e para explicar verdadeiramente a situação eu escrevi uma a Agnelo França. Essa com muito mais liberdade e dizendo coisas muito mais cruas. Tratava-se que eu considerava a indicação daquele professor ilegal, porque o regulamento da *Revista* dizia que os três redatores deveriam ser professores catedráticos da Escola. Ora, o professor nomeado era um professor interino, portanto não poderia ser considerado um professor catedrático. Eu era um professor catedrático naquela época.

Entrevistadora: E o principal animador da *Revista*, isso é muito importante. Responsável e o principal animador.

Luiz Heitor: O que aconteceu infelizmente foi que o meu querido amigo Agnelo



França, muito embaraçado com todas essas histórias – o que o aborreceu muitíssimo – troca de cartas na Congregação e lê, não a carta oficial que eu havia escrito para ser lida diante daquela augusta assembleia, mas a carta privada que eu havia lhe dirigido e onde havia coisas muito indiscretas, o que teve um efeito terrível, completamente negativo. Fez grande barulho na Congregação, causou grande celeuma, nada foi modificado e “nas vinte e quatro” eu apresentei minha demissão do posto de secretário de redação da *Revista*. Como ninguém é indispensável, a *Revista* continuou a viver por mais dois anos. No fim de dois anos eu havia feito as pazes com ela e aceitei voltar a fazer parte desse comitê de redação. A solução no momento em que eu reclamei teria sido tão fácil: em vez de fazer três membros, botávamos quatro, mas isso não ocorreu a ninguém.

No meu regresso dos Estados Unidos eu comecei uma atividade nova e que me foi inspirada enquanto estive em Washington pelo meu amigo Alan Lomax, que naquele momento dirigia o arquivo de folclore da Biblioteca do Congresso de Washington. A Biblioteca do Congresso tinha recursos para fazer a gravação de música folclórica em todos os países do mundo. Ela começava com um arquivo do folclore americano riquíssimo, com gravações feitas por Alan Lomax e pelo seu pai, que durante toda a vida consagrou, como Alan, suas atividades a essa coleta do material músico folclórico.

Mas a partir de 1941, os recursos da Biblioteca do Congresso permitiram constituir um arquivo mundial de folclore e Alan Lomax me propõe trazer para o Brasil aparelhos gravadores, centenas de discos e uma verba especial para organizar expedições para colher música folclórica. Isso tudo era muito convidativo, muito interessante, e eu aceitei. Na viagem que fiz para o Rio de Janeiro viajei com um ou dois gravadores excelentes e com um grande estoque de discos. E já em 1942, o ano em que cheguei ao Rio de Janeiro de volta, comecei a articular essas primeiras pesquisas. O meu querido amigo Eurico Nogueira França deve lembrar-se certamente da primeira expedição que eu e ele organizamos. Partindo de um trenzinho da Central para São Paulo, de São Paulo para Ribeirão Preto, de Ribeirão Preto para Uberlândia, de Uberlândia para Goiânia. Se não me falha a memória era o ano da inauguração oficial da cidade de Goiânia. Havia, então, um grande congresso da Sociedade Brasileira de Educação e eu consegui com o meu amigo Celso Kelly, que era o animador do congresso, que nós fôssemos incorporados, os dois, na comitiva que ia ao congresso, com o material de gravação. Renato Almeida também fazia parte desse grupo. Fizemos uma colheita a valer em Goiás, cuja validade até hoje é provada por um seminário da professora Dulce Martins Lamas, a que assisti na semana passada. Uma de suas estudantes de Goiânia utilizou esse material, fez referências a ele, e mostrou que gravações feitas por ela 30 anos depois, ainda conservam as mesmas características dos documentos gravados naquela época.



folclórica deve, exclusivamente talvez, a Luiz Heitor, que a organizou, que a orientou, já na qualidade de especialista de professor de folclore. Eu fui como um jovem estudante que estava começando a sua vida, era um simples assistente de diretor e realmente isso foi um estímulo enorme. Eu aprendi muito, embora depois naturalmente me houvesse distanciado do folclore, mas sempre ficaram essas lições que eu recebi nessas viagens.

Luiz Heitor: O que Eurico Nogueira França diz me faz lembrar – e é por isso que é bom esse diálogo, é pra avivar a memória – de como eu o conheci. Um dia Antônio Sá Pereira, que o contava entre seus alunos, me aparecera e disse: “Luiz Heitor você deve pedir a um rapaz que eu tenho como meu estudante que escreve muito bem para colaborar na *Revista Brasileira de Música*.” Deu-me, então, o nome de Eurico Nogueira França e eu penso que foram umas críticas de músicas novas ou de livros aparecidos...

Eurico Nogueira França: Foram sobre livros.

Luiz Heitor: ...que foram confiadas a Eurico Nogueira França. Quando surgiu o problema da minha viagem aos Estados Unidos, eu confiei então a três dos elementos mais chegados a mim. Eurico havia frequentado também – penso que como ouvinte não é? – a minha classe de folclore nacional, e eu pedi que ele, Cleofe Person de Mattos e Mercedes Reis se ocupassem com a redação da *Revista Brasileira de Música*. Devo dizer que isso ocasionou a grande tempestade de 1942, porque os professores da Escola Nacional de Música dificilmente aceitaram que a responsabilidade da *Revista*, embora com o assentimento do diretor, ficasse entre as mãos de elementos muito jovens e que eles consideravam estranhos ao corpo docente. Isso, portanto, foi o que, no fundo, ocasionou a crise da *Revista Brasileira de Música* que eu referi e a minha exclusão do seu comitê de redação. Mas, durante a minha ausência, a *Revista Brasileira de Música* saiu com números perfeitamente organizados, dando inteiramente satisfação. A minha colaboração com esses elementos não parou aí porque, mais tarde, como vou me referir quando tratar da *Bibliografia Musical Brasileira*, tive a cooperação efetiva e valiosíssima de Cleofe e de Mercedes.

Depois das pesquisas no estado de Goiás, seguiram-se outras semelhantes, durante o período de férias, no Ceará, em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul – isso, portanto de 1942 a 1945. Em 1943, para dar uma forma a essas pesquisas e a esse arquivo que íamos constituindo, foi criado, com o assentimento do conselho técnico e administrativo da Escola Nacional de Música, o Centro de Pesquisas Folclóricas, um centro estabelecido com o seu regulamento e que tinha por fim pesquisar, estudar e divulgar o material folclórico musical do Brasil. Guardando as gravações sonoras ou as gravações feitas em pauta, anotação em pauta das melodias populares brasileiras e pondo esse material à disposição dos alunos da classe de folclore, ao lado, portanto da cadeira de Folclore, existe esse centro de pesquisas que até hoje é muito



ativo e que tem aumentado muitíssimo seu acervo graças ao trabalho da professora Dulce Martins Lamas, e que teve como seu primeiro auxiliar aquele mesmo amigo que eu mencionei tocando piano na minha conferência em Washington, Egídio de Castro e Silva. Egídio havia feito seus estudos e tirado mestrado em música em Yale University nos Estados Unidos. Havia regressado ao Brasil, estava sem situação e foi designado técnico pesquisador nesse centro – um cargo que então existia e que penso que hoje não existe mais, não é verdade Dulce?

Dulce Lamas: Não existe mais.

Luiz Heitor: Foi extinto, mas houve um cargo de técnico pesquisador que foi confiado a Egídio de Castro e Silva até a partida deste para os Estados Unidos em 1947.

Dulce Lamas: Foi substituído e depois extinguiram o cargo. Passamos a auxiliar de ensino superior.

Luiz Heitor: Portanto outras pesquisas foram feitas. A do Rio Grande do Sul, que foi muito extensa e organizada, graças ao concurso de Ênio de Freitas e Castro e das autoridades estaduais, nós pudemos percorrer com Egídio de Castro e Silva, a região de serra do Rio Grande do Sul e recolher um grande número de documentos. É preciso notar aqui que essas pesquisas feitas em tempo de guerra eram particularmente difíceis por causa dos transportes e da precariedade do material empregado. Naquele tempo os discos de acetato não tinham mais base metálica pois não se podia usar para esses fins os metais em tempo de guerra. De maneira que eram discos sobre base de vidro extremamente delicados e era sempre com grande susto que eu fazia encaixotar esses discos depois de feita a coleta e despachá-los por navio para Rio de Janeiro aonde chegavam de um mês a um mês e meio depois. Felizmente, tanto do norte quanto do sul do Brasil, nunca houve um só disco quebrado. Todos eles chegavam intactos, mas isso nos causava muitíssimas preocupações. Esse período entre 1942 e 1947 é um período de grande intensidade na minha vida, como disse, porque eu dou muitos cursos e tenho muitas colaborações, além da Cultura Política além de outras revistas hebdomadárias cujo nome nem me lembro. Havia uma, que foi a primeira revista editada no Brasil no tipo do *Time Magazine*, com três colunas e notícias detalhadas dos acontecimentos da semana.

Entrevistador: Creio que se chamava *Sete Dias*.

Luiz Heitor: Isto mesmo, *Sete Dias*... exatamente. Além dessas colaborações Renato Almeida, que então dirigia o jornal *A Manhã*, me pediu um folhetim semanal, que eu passei a escrever durante vários anos. E as minhas crônicas em *Cultura Política* continuavam. Já desde 1943, creio, que uma senhora extraordinária que era Dona Juanita David Sanson – esposa do grande médico especialista de olhos, nariz, ouvidos e garganta, doutor David Sanson, professor da Faculdade de Medicina – gradativamente ia fazendo de sua casa particular uma espécie de centro cultural e me pediu para fazer cursos sobre música. Eu já tinha sido seu professor de análise, guiando-a



na apreciação de óperas de Wagner e problemas de estética musical, e ela me pediu para que fizesse cursos para suas amigas, o que eu de fato fiz durante muitos anos (não me lembro quantos) com assuntos que variavam. Eram cursos pequenos de dois meses sobre assuntos determinados. Lembro-me de uma análise de Tristão e Isolda, de um pequeno curso sobre instrumentação, outro sobre as origens da sonata. Enfim, esse tipo de curso dado em casa de madame, da Dona Juanita... em ideia me veio, então, que era preciso sair daquele ambiente exclusivo onde só iam aquelas senhoras convidadas pela dona da casa e tornar esses cursos públicos, o que foi feito com o auxílio do Conservatório Brasileiro de Música. Eu passei, então, a repetir os mesmos cursos sob forma pública no Conservatório Brasileiro de Música, naqueles anos com muito sucesso e com uma grande frequência. Muitos dos elementos que eu conheço hoje na música brasileira passaram por esses meus cursos e guardaram uma boa recordação de mim. Alguns eu nem me lembro, outros eu encontrei por toda a minha vida. Quero mencionar aqui Carmem Adnet – que hoje é a senhora Hans Graff – que seguia regularmente esses meus cursos, pessoa que eu sempre apreciei muito e com quem sempre tive muito boas relações.

Em 1947 situa-se a minha primeira viagem à Europa e, em consequência disso, uma transformação completa na minha vida. Essa viagem à Europa foi provocada pelos portugueses. Gastão de Bettencourt, que no secretariado da propaganda em Portugal se ocupava de questões brasileiras, tinha tido a ideia de organizar um Congresso Luso-Brasileiro de Folclore. Naturalmente, para isso estava interessado em apoiar-se no professor de uma das únicas cadeiras de folclore então existentes no Brasil e que era eu na Escola de Música. Convidou também Luís da Câmara Cascudo e Renato Almeida. Em 1947, devíamos, pois todos partir para a Europa num navio português, chamado *Vera Cruz*. Finalmente, Renato não pode partir porque o Ministério das Relações Exteriores convocou para setembro daquele ano uma grande Conferência de Chanceleres das Américas, no Rio de Janeiro, no Palácio Tiradentes, uma conferência de grande responsabilidade; e Renato Almeida, funcionário do ministério e responsável justamente pelo seu serviço de informações, teve que ficar no Rio de Janeiro. Juntou-se a nós mais tarde em Lisboa viajando de avião depois de terminada a Conferência de Chanceleres no Rio de Janeiro. A viagem no navio *Vera Cruz* valeu também pelo seu pitoresco e parece que é minha sina fazer viagens pitorescas em navios. O *Vera Cruz* pertencia a uma companhia nova criada no Porto e era um velho barco que havia sido usado como transporte de guerra e inteiramente remodelado nos estaleiros americanos. Apresentava-se, evidentemente, como um navio muito confortável, com muito boa oficialidade e muito bom tratamento a bordo. Mas com essa reforma do *Vera Cruz*, que havia sido muito mais longa do que seus proprietários haviam esperado, a companhia se encalacrrou de tal modo que abriu falência em Portugal, de maneira que haviam ordens de sequestro da justiça



portuguesa contra o navio. O navio, sem nós sabermos por quê, começou a fazer as rotas, a rota mais extraordinária do mundo. Dois dias depois de sairmos do Rio de Janeiro nos anunciaram que iríamos para Belém do Pará, o que não é exatamente o caminho mais curto entre Rio de Janeiro e Lisboa. A nós não desagradou essa ideia, ao contrário, tanto Cascudo quanto minha mulher e eu ficamos muito satisfeitos de visitar, ou revisitar, Belém. Mas muitos passageiros acharam a coisa ruim e reclamaram. Um belo dia percebemos que o navio havia dado uma meia volta e efetivamente de uma maneira embarçada. No dia seguinte nos anunciaram que o navio não iria mais a Belém, mas que rumava para Madeira e Lisboa. Por Madeira passamos efetivamente, e nos disseram que haviam muitos passageiros para tomar o navio. Passamos à vista da ilha, vimos de fato muita gente no cais, mas o navio não parou e 10 horas antes de atracar em Lisboa nos anunciaram também que o navio não ia a Lisboa, mas ia ao Porto de Vigo na Espanha. É preciso imaginar o que era a Espanha franquista em 1947, sem relações com o resto do mundo, excluída do convívio das nações e desconfiadíssima de todos. Nenhum de nós tinha um visto para desembarcar na Espanha e havia a bordo jornalistas paulistas e o governo espanhol da época tinha uma particular desconfiança dos jornalistas. Foi preciso longas tratativas da companhia e três dias de parada em Vigo. Generosamente as autoridades permitiram que nos descêssemos para visitar a cidade, contanto que nos recolhêssemos ao navio para dormir. Finalmente, no quarto dia, fomos desembarcados do navio sob a proteção de polícia armada de fuzis, embarcados num trem onde havia policiais a cada plataforma e esse trem, então, nos levou à fronteira de Portugal. Atravessamos cruzando o Rio Minho e aí então a polícia espanhola abandonou o trem. Encontramo-nos em território português para uma magnífica visita que foi extremamente lucrativa, divertida e proveitosa na companhia desse espírito extraordinário que é Luís da Câmara Cascudo. Mais tarde Renato Almeida se juntou a nós, e passamos um mês em Lisboa. Mas desde o Brasil que uma ideia tinha me vindo ao espírito, que, estando em Lisboa, seria interessante conhecer Paris – era uma oportunidade. Julgando com os elementos possíveis, eu havia consultado Paulo Carneiro, que tinha vindo ao Brasil e que estava à frente da delegação do Brasil junto à Unesco. Ele me havia recomendado que escrevesse a um elemento que eu havia conhecido muito bem nos Estados Unidos, Gustavo Duran – um exilado espanhol nos Estados Unidos e que nessa época era diretor da Divisão de Artes e Letras da Unesco. Eu escrevi, pois, a Gustavo Duran dizendo “olha, eu me encontro em Lisboa; se você tiver um pretexto qualquer para me convidar a Paris para eu fazer qualquer coisa, qualquer trabalho na Unesco, eu ficarei muito contente”. Mas não havia recebido qualquer resposta dele.

186 Em Lisboa, ao contrário, a embaixada brasileira recebeu um telegrama de uma pessoa que eu não conhecia, assinado “Maiu”, me convidando para fazer parte



de uma junta de peritos reunida para estabelecer um programa da Unesco em matéria de filosofia e ciências do homem. Eu aceitei imediatamente sem saber exatamente o que eu ia fazer nessa junta de peritos. Chegando a Paris compreendi que a musicologia era considerada uma das ciências do homem e, que eu não era o único homem de formação musical que me encontrava nesse grupo de peritos, pois Paul-Marie Masson, professor de História da Música na Sorbonne, também lá estava. Portanto, foi para fazer parte desse grupo de peritos que eu deixei Lisboa em setembro de 1947 e me dirigi a Paris, onde não encontrei mais Gustavo Duran naquela posição – ele a havia deixado e por isso não me havia respondido. Quem eu encontrei como chefe interino dessa divisão foi uma velha amiga dos tempos de Washington, Vanett Lawler, que havia visto a minha correspondência e havia articulado a minha ida a Paris. O comitê de peritos se passou muito bem: era presidido por um homem eminente de um espírito rutilante, Salvador de Madariaga, e contava com elementos de grande prestígio, de todos os países do mundo; realmente um grupo que delineou todo o programa da Unesco, nesse Setor de Filosofia e de Ciências do Homem, inclusive reclamando a criação de uma organização internacional, que veio a ser o Conselho Internacional de Filosofia e Ciência Humanas, que reúne todas as grandes organizações acadêmicas do mundo no terreno da Linguística, da Sociologia e de todos os estudos tocando à Filosofia e o Humanismo. Existe até hoje e é uma das organizações mais bem subvencionadas da Unesco. Tudo isso saiu desse comitê de peritos. Mas, enquanto eu me encontrava em Paris, Vanett Lawler um dia me chamou ao seu gabinete e me perguntou – com aquela sua maneira particular de encarar as pessoas nos olhos para extrair com o olhar tudo aquilo que a pessoa não quer dizer com palavras (e Mercedes conhece muito bem como é Vanett Lawler, e sabe como ela falava e como inquiria dos outros) - se eu não queria ficar a serviço da Unesco para me ocupar com questões de música. Eu fui extremamente evasivo, porque 1947 era um ano de muitas incertezas políticas do pós-guerra, o ambiente era muito sombrio na Europa e, efetivamente, eu fui muito prudente e não dei resposta: disse que ia estudar. Iria, evidentemente, consultar minha mulher, mas não cheguei a fazer porque nesse mesmo dia, almoçando com Vanett Lawler, ela perguntou à minha mulher: “o Luiz Heitor já disse a você o que é que eu falei com ele esta manhã?”. Ela disse: “não”. [Vanett Lawler:] “eu falei isso, isso assim, assim”. E minha mulher aceitou. Depois me aconselhei com Paulo Carneiro, o qual também vivamente me aconselhou a que aceitasse. E foi assim que, em setembro de 1947, eu fui contratado pela Unesco e convidado a assistir à Segunda Conferência Geral que se realizava no mês seguinte, em outubro, na Cidade do México. Voltei, pois, à Lisboa e em Lisboa me separei de minha mulher, que regressou ao Rio com Luís da Câmara Cascudo. Eu voei para o México para assistir à segunda Conferência Geral da Unesco e para improvisar um programa de música na organização que era ainda



muito impreciso. Porque, na realidade, o que figurava no projeto de programa era um catálogo de discos, que parecia uma obra sobre-humana, que foi iniciado e depois abandonado por ter se tornado inteiramente inútil, sobretudo com o aparecimento do disco de longa duração. Entretanto, a parte relativa aos fonogramas de 78 rotações é extremamente completa. Foi feito em fichas perfuradas e seletivas para poder-se escolher as fichas por países, por gênero, por autores, por grupos instrumentais etc. Esse programa foi executado até um certo ponto e vários volumes foram publicados: uma discografia completa de Chopin, uma discografia dos recursos existentes em entidades científicas (como o Museu do Homem de Paris, o Instituto de Musicologia de Regensburg, entre outros) e um catálogo, extremamente útil na época, dos discos de música folclórica autêntica existente no mercado de discos, preparados pelo Conselho Internacional de Música Folclórica, criado naquele ano de 1947. Mas, a ideia de Charles Seeger, que dirigia a Divisão de Música da União Pan-Americana, e que eu encontrei numa carta endereçada a Vanett Lawler, era criar uma organização internacional de música que girasse em torno da Unesco, da mesma maneira que já naquela ocasião se cuidava de criar um instituto internacional do teatro. Portanto, inspirado em grande parte pela minha grande amizade e respeito por Charles Seeger, eu tentei, no México, ver como se podia levar a cabo essa ideia, esse projeto de criação de um organismo internacional de música. Um dos delegados dos Estados Unidos, uma senhora muito amiga de Charles Seeger, se prontificou a apresentar o projeto de resolução à Conferência Geral pedindo, entretanto, que redigisse o projeto. Eu o fiz, submeti, ela apresentou e, de uma maneira imprevista – embora o projeto de criação do instituto internacional de teatro tivesse sofrido no México uma campanha contra extraordinária e uma oposição tremenda – seja por efeito de simpatia e do efeito pacifista que a música pode exercer, seja simplesmente pelo cansaço dos delegados, o fato é que quando foi apresentada a resolução sobre a criação de uma organização internacional de música só houve aplausos e não houve nenhuma objeção. Vanett Lawler tinha um tal pânico que no momento em que a senhora Hellen White ia apresentar o projeto ela me puxou pela manga e disse: “vai falar com Mrs. White e pede a ela para não apresentar coisa nenhuma, que vai ser um tufão, uma tempestade nessa sala de conferências”. Eu disse: “é muito tarde; agora vamos deixar correr a coisa”. Efetivamente tudo correu muito bem e estava, pois, a Unesco autorizada a criar uma organização internacional de música. O meu grande trabalho era, pois, criar essa organização. A primeira constatação feita é que seria esdrúxulo criar um instituto como o do teatro, num terreno em que já havia várias organizações internacionais existentes, algumas das quais muito antigas: os músicos são mais organizados internacionalmente do que os outros artistas. Havia, na realidade, uma Sociedade Internacional de Música Contemporânea, criada em 1922, uma Sociedade Internacional de Musicologia, criada em 1928, uma Federação



Internacional das Juventudes Musicais, criada em 1946 e o Conselho Internacional de Música Folclórica havia sido criado em Londres em 1947 mesmo, numa conferência à qual Renato Almeida assistiu. Portanto, parecia mesmo agressivo, em relação a essas organizações, criar uma que tivesse o patrocínio da Unesco. A ideia foi, pois de federá-las, de agrupá-las para passar a criar uma federação ou, como foi o caso, um conselho de que elas participam. Um ano de trabalho se passou. Consultando cada uma dessas organizações, eu fui assistir às suas reuniões anuais, expor o projeto da Unesco às suas assembleias gerais e pedir o assentimento de todas, com as dificuldades inerentes a qualquer iniciativa desse gênero.

Em janeiro de 1949 foi criado o Conselho Internacional de Música da Unesco, uma organização de tipo não governamental, quer dizer, que não depende dos governos, mas é uma daquelas organizações com as quais a Unesco, pelos seus estatutos, está autorizada a tratar e mesmo a se associar. Hoje em dia, na escala das relações oficiais entre essas organizações e a Unesco, o Conselho Internacional de Música ocupa o degrau mais elevado, a categoria “A”, que é chamada de consulta e associação. É uma organização associada à Unesco, consultada por ela em assuntos específicos e sob o seu programa geral, que recebe da Unesco uma subvenção, que tem sua sede na casa da Unesco em Paris e que, na realidade, é o braço executor da Unesco em tudo que se refere a música. Essa organização está cada vez mais forte, tem uma estrutura complexa formada por organizações internacionais, que são hoje 14 (das 4 de 1914, elas passaram a 14 hoje em dia), tem grupos nacionais em cada país (hoje em dia são 55 países que participam de todos os continentes) e tem um número de personalidades eminentes eleitas a título individual – entre as quais cito Nadia Boulanger, o grande violoncelista soviético Rostropovich, campeão da liberdade dos direitos da pessoa humana no seu país, o compositor Shostakovich, para falar de soviéticos, e Luigi Dallapiccola, famoso compositor italiano, e tantos outros que seria longo citar. O Conselho Internacional de Música existe até hoje e depois da minha aposentadoria na Unesco, em 1965, me elegeu para sua junta diretora, da qual eu ainda participo até o ano próximo. Meu mandato termina em 1973.

Na Unesco as minhas recordações são múltiplas. Em primeiro lugar, das grandes personalidades que foram diretores gerais dessa organização. Quando eu assumi minhas funções na Unesco o diretor geral era o famoso cientista inglês Julian Huxley – de toda essa dinastia dos Huxley, consagrados à biologia – sobretudo, um homem com as distrações e a ingenuidade de um sábio, mas de um trato humano extraordinário e do qual eu guardo as melhores recordações. Em seguida, um grande poeta e político de grande envergadura, Jaime Torres Bodet, do México, a figura que mais havia brilhado na Conferência dos Chanceleres no Rio de Janeiro, a que eu me referi, em 1947. Depois, Luther Evans, que havia sido durante muitos anos diretor da Biblioteca do Congresso, em Washington, cujo liberalismo, sobretudo na escolha



dos livros que punha à disposição do seu público, era na ocasião muito suspeito ao macarthismo dominante naquele país e por essa razão preferiu se afastar da direção da Biblioteca do Congresso e se candidatar ao posto de diretor geral da Unesco, para o qual foi eleito. Em seguida a Luther Evans, Vitorino Veronese, italiano, homem eminente, homem de negócios, diretor de um dos grandes bancos do mundo, que é o Banco de Roma, com uma capacidade cultural extraordinária, mas que abandonou o cargo por motivo de moléstia, ao qual sucedeu aquele que é até hoje o diretor geral da organização, o francês Renée Mann. Entre os brasileiros que trabalharam na Unesco, muitos nomes eu podia lembrar: Isnard de Freitas, que está sempre lá, Ernesto Nazaré Dias, que foi o primeiro diretor, que no momento da criação do Instituto Nacional de Previdência Social do Brasil e que foi alto funcionário da Unesco, Célia Neves, Hamilton Ferreira e muitos outros, sem falar nos chefes da delegação do Brasil junto à Unesco, Paulo Carneiro, durante muitos anos, Carlos Chagas depois, e, atualmente, já depois da minha aposentadoria, o embaixador Everaldo de Lima.

Durante o meu período de vida burocrática na Unesco – porque se há uma burocracia nacional eu posso garantir que a burocracia internacional é mil vezes pior: na Unesco, entre pensar uma coisa e ver a sua realização, é preciso quatro anos, porque é preciso que ela seja aprovada por uma conferência geral, que só se realiza de dois em dois anos, e para pôr em execução é preciso um sistema de liberação de verbas e de comitês de peritos entre outras exigências – quatro anos era um período mínimo entre conceber uma ideia e ela ser realizada. Portanto, a minha vida passou a ser extremamente burocrática, mas nem por isso eu abandonei o ensino pelo qual eu sempre tive grande paixão. Em 1953 os estudantes brasileiros organizavam uma jornada brasileira para os seus colegas estrangeiros com danças, com conferências, com projeção de filmes. Me lembro que Alice Ribeiro se achava em Paris e cantou. Eu fui convidado a fazer uma pequena palestra sobre música brasileira. Ora, estava presente a essa festa o reitor da Universidade de Paris, um grande hispanista, Jean Serrailh, que no ano seguinte telefonou para o meu escritório. Eu não me encontrava e, quando a minha secretária me diz: “o reitor da Universidade de Paris telefonou, quer falar com o senhor”, eu fiquei muito espantado porque o reitor da Universidade de Paris é muito distante e de acesso muito difícil. Eu timidamente peguei no telefone, liguei com a reitoria, declinei meu nome, disse que o reitor me havia telefonado e ele veio ao telefone para expor a sua ideia, que era a da criação de um Instituto de Altos Estudos da América Latina, no qual ele queria que eu ensinasse História da Música na América Latina. As aulas iam começar imediatamente. Isso se passava no mês de janeiro e, como é a boa tática dos bons administradores, é preciso agir enquanto tudo está quente, enquanto tem a proteção das autoridades, dos políticos, o que ele contava naquele momento: era preciso ir para adiante. Foi o curto período do gabinete Mendès-France na França e Mitterrand era o ministro responsável pelas



questões de educação. Assim foi que, em fevereiro de 1954, improvisei uma série de três conferências para dar início a esses meus cursos de história da música. Lembro-me de uma conferência de introdução ao estudo da música na América Latina, que é um estudo de bibliografia latino-americana; uma conferência sobre três grandes vultos da música latino-americana, que eram Carlos Chaves, Domingo Santa Cruz e Villa-Lobos; e, finalmente, uma conferência sobre folclore musical brasileiro, com ilustrações de discos, discos do nosso querido Centro de Pesquisas Folclóricas. Creio bem que nesse momento eu já havia me comunicado com Dulce Martins Lamas e ela já havia feito chegar às minhas mãos uma pequena fita magnetofônica com uma seleção, uma pequena antologia de gravações. A partir do ano seguinte, desenvolvi esses cursos de uma maneira mais regular, tendo, num período de 4 a 5 anos, feito um panorama geral de toda a história da música na América Latina, do México até a Argentina, dos tempos coloniais até os compositores de vanguarda. A partir de 1960 esses cursos estiveram mais diretamente orientados sobre os temas das licenças, escolhidos bienalmente. De maneira que versavam sobre vários assuntos encarados sobre o ponto de vista musical, assuntos de civilização latino-americana, sempre no período estudado pelos estudantes aspirantes à licença, mas focalizado no assunto sob ponto de vista musical. Esses cursos se realizaram, portanto, de 1954 a 1968. Quando a profunda remodelação das universidades francesas deu ao Instituto de Altos Estudos da América Latina um caráter totalmente diferente, mais voltado para questões sociológicas e econômicas, os cursos de arte, que eram dados – os de música por mim, os de artes plásticas por Jean Cassou – deixaram de ser realizados.

Em 1956, aparecia o meu livro *150 anos de música no Brasil*, editado na Coleção Documentos Brasileiros, da Livraria José Olympio. Era, na realidade, o meu terceiro verdadeiro livro. O primeiro havia sido *Música e Músicos do Brasil*, editado pela Editora Casa do Estudante do Brasil e, que havia aparecido em 1950. Depois, em 1952, a *Bibliografia Musical Brasileira*, da qual eu sou o último dos autores, porque, na realidade, uma grande parte cabe a Cleofe Person de Mattos e a maior parte, a organização total do volume, a Mercedes Reis Pequeno que é a verdadeira...

Entrevistadora Mercedes Reis Pequeno: Já estava organizado, estruturado. A publicação da coisa é que estava parada no Instituto...

Luiz Heitor: O que saiu é tão mais bem organizado, tão mais lógico, tão bibliograficamente mais inteligente!

Entrevistadora Mercedes Reis Pequeno: Não, a publicação é que foi atualizada.

Luiz Heitor: O que eu havia feito, na realidade, me compraz dizer que, se ela não é a autora e eu o colaborador, pelo menos somos colaboradores no mesmo nível dessa obra, que continua sendo uma obra muito útil e que indica tudo o que se escreveu no Brasil sobre música e aspira a indicar tudo o que se escreveu no estrangeiro sobre música brasileira. Somente escrito sobre música, a música mesma sendo excluída.



Em 1960, pra continuar com essas reminiscências bibliográficas, é o casamento de minha filha, que havia nascido em 1936 no hospital alemão da rua Barão de Itapagipe, que foi com onze anos e meio para a Europa e que, como era inevitável, apesar de eu haver tentado uma experiência de enviá-la durante dois anos ao Brasil quando ela completou 18 anos para fazê-la conhecer o Brasil e ver se ela ficava por aqui, ela voltou solteira e acabou desposando um francês – um francês que havia morado quatro anos no Brasil, com o qual eu só falo português e que se chama Aimé Teyssier d’Orfeuill. O casamento se passou em agosto de 1960 e o meu velho e querido mestre Paulo Silva foi um dos únicos brasileiros que assistiu a esse casamento. Paulo Silva estava em Paris nessa época, assistiu à cerimônia religiosa e à recepção, em nossa casa. Como, nessa época, o meu genro, que trabalha no Ministério das Finanças, era encarregado de estabelecer os acordos financeiros aos países da África, que recentemente haviam tido acesso à independência, quase todos os meus convivas na recepção da Rue Galilée pensaram que aquele preto distintíssimo que se encontrava entre os meus convidados era um ministro africano, um presidente da república de um dos estados africanos. A relação do meu genro, na realidade, eram minhas relações, meu velho mestre que lá estava.

Em 1962 houve um acontecimento muito importante, na vida de qualquer um, que é o nascimento do primeiro neto. Luc nasceu em 1962, enquanto eu assistia a um congresso das juventudes musicais em Bruxelas, e foi por um telegrama vindo do Marrocos, onde ele nasceu, que eu tive conhecimento desse acontecimento que me emocionou profundamente e que, evidentemente, provocou uma acolhida muito alegre, muito álaque do velho avô, quando ele se apresentou diante dos seus amigos, alguns deles já avós também e outros ainda não, e que festejaram valentemente esse acontecimento a que eu não assisti. Na realidade, aconteceu com quase todos os meus netos que iam nascendo: eu me achava viajando. Quando o segundo, Marc, nasceu em 1964, eu me achava na Suíça. Foi por um telegrama vindo do Marrocos também que soube disso, porque nessa época o meu genro era conselheiro financeiro na embaixada francesa em Rabat. Quando a menina nasceu – Cleofe lembra-se disso, porque ela se achava em meu escritório na Unesco, quando começaram os telefonemas com Rabat e ela ouviu a voz de Maria Cecília dizendo: “eu vou para a clínica agora mesmo, estou sozinha aqui e Aimé foi à Rabat buscar minha roupa; o médico disse para que eu me recolhesse imediatamente”. Cleofe foi testemunha desse terceiro nascimento. Só o quarto, o pequeno Yves, é que nasceu em Paris, não estando eu em Paris também, porque me encontrava nos Estados Unidos nesse momento e foi por um telegrama recebido em Nova Iorque que eu vinha a ter conhecimento desse último grande acontecimento.

192 Em 1965, como tudo acaba, chegou o termo da minha missão na Unesco, porque, segundo o princípio das Nações Unidas, a idade máxima para aposentadoria é 60



anos. Em 1965, eu, que nasci em dezembro de 1905, completava 60 anos, no dia 13 de dezembro. Evidentemente fui prolongado até o dia 31 de dezembro, como de praxe. Foi-me ofertada uma grande recepção – Cleofe se achava também em Paris nessa ocasião – onde muitos discursos foram pronunciados. O meu diretor, esqueci de mencionar o seu nome entre os brasileiros que trabalharam na Unesco, na secretaria da Unesco, era Lourival Gomes Machado, que foi diretor da Faculdade de Arquitetura de São Paulo, professor eminente, que veio a falecer a serviço da Unesco; como outro brasileiro, eminente também, que me esqueci de mencionar quando citei o nome de alguns, Arthur Ramos, também trabalhou para a Unesco: foi diretor do Departamento de Ciências Sociais e também morreu em Paris enquanto era funcionário da Unesco. Portanto, a 20 de dezembro de 1965, essas homenagens me foram prestadas. Discursos, uma carta muito cordial e bonita do meu diretor geral e, em 1966, estava eu livre da Unesco. Mas, livre da Unesco, segundo as normas administrativas da Unesco, tinha 80 dias para me apresentar no Rio de Janeiro e reassumir o meu posto de professor da Escola de Música. O que foi feito. Em abril me achava eu no Rio de Janeiro e durante um ano e meio tive a grata experiência de recomeçar, muito ajudado por Dulce Martins Lamas, e sempre ao lado dela, o meu ensino de folclore nacional a essas novas turmas que cursam a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lecionei o ano de 1966 e me aposentei em junho de 1967. Em 1966 fiz um verdadeiro turismo pelos Estados Unidos, pela primeira vez. Realizava-se nesse ano, na Universidade de Harvard, um dos famosos Colóquios Internacionais de Estudos Luso-Brasileiros. Eu havia sido designado como conferencista para este colóquio, e desde antes de minha vinda para o Brasil, e como em junho me encontrava aqui no Brasil, os organizadores do colóquio acharam que a maneira mais econômica de me levar aos Estados Unidos era valer-se do programa do Departamento do Estado que convida certas personalidades para uma visita aos Estados Unidos para entrar em relações com entidades profissionais ou científicas desse país. Foi assim que dentro desse programa Leaders Project, ou qualquer coisa desse gênero, eu embarquei para os Estados Unidos em setembro de 1968 para assistir ao Colóquio Luso-Brasileiro e pronunciar a conferência que me havia sido pedida e que hoje se acha publicada num belíssimo volume, *Portugal e Brasil*, não me lembro exatamente como era o título, foi editado por uma universidade ao norte dos Estados Unidos e reúne os trabalhos do colóquio. Depois tinha que executar um programa de visitas culturais, que eu mesmo organizei, abreviando o mais possível porque a minha situação era bastante escandalosa. Eu havia chegado no mês de abril ao Rio de Janeiro para reassumir o meu ensino no Instituto Nacional de Música. Em junho eu havia me ausentado para assistir à Assembleia Geral do Conselho Internacional de Música, que me elegeu nessa ocasião, em Roterdã, para sua junta executiva. Em setembro eu estava convidado a ir aos Estados Unidos. Eu, de fato, não podia



ficar as seis semanas ou dois meses que me eram pedidos e abreviei para algumas semanas esse bonito passeio – e foi isso que eu fiz. Visitei, além da Universidade de Harvard em Cambridge, Nova Iorque (era a segunda vez que eu estava em Nova Iorque), Filadélfia, Washington, Nova Orleans, Bloomington, sede da Universidade de Indiana (onde eu já havia estado também), Los Angeles e São Francisco. Em Nova Orleans encontrei o meu velho amigo Egídio Castro e Silva, que havia sido Técnico Pesquisador do Centro de Pesquisas Folclóricas e que se tornou Professor Titular de Piano da Universidade de Tulane. Lá vive há cerca de 30 anos.

Desse meu turismo cultural pelos Estados Unidos nasceram duas futuras viagens aos Estados Unidos. Na Tulane University, o diretor do Departamento de Música – que se achava em dificuldade porque o professor de História da Música, que era Gilbert Chase, havia pedido demissão – me pediu que o substituísse. Eu aceitei por seis meses, partindo do princípio de que se, na minha aposentadoria em Paris, eu havia decidido de acordo com a minha mulher que ficaríamos residindo em Paris porque lá estavam nossa filha e nossos netos, não havia razão nenhuma para que eu fosse residir nos Estados Unidos. Mas não me recusei a fazer um período de seis meses nessa universidade. A mesma coisa aconteceu em Bloomington, Universidade de Indiana, onde George List, com a sua timidez habitual e a sua falta de jeito, um dia me contou de um projeto que ele tinha de levar professores de etnomusicologia da América Latina para fazerem um estágio no seu Instituto do Folclore, onde ele dava os seus cursos de etnomusicologia, e perguntou se eu tinha pessoas que indicasse para isso. Eu indiquei logo uma porção de nomes, mas o que ele queria era que eu me indicasse. De maneira que, quando ele sugeriu que eu fizesse um período de ensino, depois de muito refletir e de muito combinar questões de datas, eu aceitei. Não pude ir em 1968 como ele queria, e nesse ano foram Isabel Aretz e Luis Felipe Ramón y Rivera, da Venezuela, que deram execução a esse programa. Mas em 1969 eu passei 6 meses na Indiana University. A primeira experiência universitária nos Estados Unidos eu havia tido no ano anterior, o ano letivo 1967/1968, onde estive em Nova Orleans, uma cidade inesquecível – certamente uma das mais características dos Estados Unidos – e em um ambiente magnífico que é o da Tulane University, com esse velho amigo, que é Egídio Castro e Silva, e com elementos tão simpáticos, tão agradáveis, nessa cidade de grande tradição, de grande finura, que é Nova Orleans. Em 1969 foi Bloomington, uma grande universidade, muito mais importante, certamente um dos mais lindos *campi* dos Estados Unidos atravessados pelo riacho que se chama o Rio Jordão, por pontes pitorescas, edifícios magníficos. Lá, no Instituto de Folclore, com meu velho amigo George List, me encarreguei de dois seminários: um seminário sobre folclore musical brasileiro, a que eu presidia sozinho, e um seminário de etnomusicologia americana, que nós compartilhávamos a responsabilidade, eu e George List. Depois de 1969 a minha vida tem sido tranquila



em Paris. Aposentado pela Unesco, aposentado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, eu posso me consagrar aos meus trabalhos. Tenho sido muito solicitado ultimamente, sobretudo com colaborações para grandes dicionários. Toda parte latino-americana do dicionário de música que o editor Borgas fez sair – já dois volumes saíram, um terceiro está em preparação – foi organizada por mim. A grande enciclopédia alemã, geralmente chamada *MGG*, tem vários artigos que eu assinei e que continuo assinando nos volumes suplementares. Tenho que entregar a Luciano Gallet até o fim deste ano.

As organizações as quais estou associado são duas: o Conselho Internacional de Música, que me elegeu para sua junta diretora em 1966, e, mais recentemente, em 1969, o Conselho Internacional de Música Folclórica – International Folk Music Council – uma organização que me é extremamente simpática, mas pela qual eu nunca havia me interessado diretamente – porque enquanto funcionário da Unesco não me competia participar diretamente dessas organizações, que recebiam subvenções de favores da Unesco – que resolveu me cooptar como um membro da sua junta diretora. O Internacional Folk Music Council me dá quase que mais trabalho do que o Conselho Internacional de Música, porque a minha correspondência com o seu presidente, com o seu secretário, é intensíssima e tenho assistido regularmente a suas reuniões. E ainda, o ano passado, fui parar na Jamaica e fazer a minha primeira experiência de vida antilhana, conhecendo aquelas paragens tão pitorescas, porque lá se conferiu a última conferência dessa organização.

Nesse momento, com a minha saúde não sendo mais a que foi nos anos 44 e 45 onde facilmente eu podia chegar em casa a uma hora da manhã, me sentar à máquina de escrever e redigir o artigo para entregar no dia seguinte, eu trabalho um pouco em câmera lenta. De maneira que há um grande engarrafamento de trabalhos, devidos e prometidos, e quase nada feito daqueles a qual eu devia me dedicar. Eu hoje tenho um material certamente para uns dois volumes fazendo seguimento a *Música e músicos do Brasil*. Seria uma segunda série, um volume sempre projetado sobre música nativa, dedicado a questões de folclore do Brasil, onde seriam publicados, entre outros pequenos estudos, que apareceram nas publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, artigos em Cultura Política e outros. E um livro sobre História da Música Latino-americana, redigido em francês e que é o resultado das minhas aulas no Instituto de Altos Estudos da América Latina, do qual alguns capítulos já apareceram nos dois volumes editados em memória do reitor Jean Serrailh, quando ele morreu. A minha contribuição foi justamente sobre o período das guerras de independência na América, chama-se “O canto da liberdade” e são esses músicos que não foram muito eminentes, mas que compuseram músicas para esse movimento de libertação da América, muitos dos quais caíram sobre as balas do inimigo nas guerras que levaram a independência



dos nossos países, nos quais há um estudo sobre o estilo pacífico do Brasil. Francisco Manuel da Silva se apresenta aí como o músico por excelência desse período, mas que não é o músico que combate, é o músico que consegue tudo pela convicção, pelo debate, pelo espírito construtivo. Bem diferente daqueles autores de canções revolucionárias da Venezuela, do Peru, de outros países, autores do hino nacional, muitos deles sacrificados sob as balas colonialistas.

E, finalmente, depois de 5 anos de ausência do meu país – porque em 1967 eu havia deixado o Brasil – consegui articular essa visita que me foi tão grata e no curso da qual estou dando essa entrevista na qual eu falei demais, mas cheguei ao fim e espero acabar o monólogo e começar agora um diálogo, que certamente será mais interessante que tudo que foi antes ouvido.

Apresentadora: Eu tenho umas perguntas a fazer. Aqui há um roteiro e eu fui acompanhando. Há algumas perguntas prosaicas, porque a personalidade Luiz Heitor, como ser humano tem que ficar registrado também, não é? Então eu pergunto: teve alguma doença séria, algum trauma ou mesmo psicossomático ou só somático?

Luiz Heitor: Não, conscientemente não. Eu acho que todos nós, na adolescência, atravessamos crises como essas. É possível que eu tenha atravessado, mas no meu tempo ninguém falava em psicanálise, nem nessas coisas.

Apresentadora: Não, biológica mesmo.

Luiz Heitor: Biológica, não. O meu grande acidente foi uma vez quebrar uma perna escorregando numa casca de banana no Largo do Machado. E o mais extraordinário é que eu ia para a rua São Clemente, ia tomar o bonde, vinha lendo o jornal, escorreguei, bati com a perna no meio fio. Doeu bastante. Eu me levantei e o bonde estava parado. Eu tomei o bonde, mas aí eu comecei a sentir uma sensação esquisita e vi que a perna estava inchando desmesuradamente. Na Praça José de Alencar achei que era melhor saltar do bonde e tomar um táxi. Mas não havia táxi, então eu caminhei me apoiando na parede até o Largo do Machado e me lembro muito bem que tive que atravessar a rua, me apoiar na parede e marchando sobre duas pernas. Entrei num táxi e fui para a rua Parecis. Quando cheguei em casa minha filha desatou em pranto – eu devia estar muito pálido e muito exausto. Fui para a cama. Um médico, que passou e ia levar a minha filha para tomar banho de mar com as coleguinhas dela, veio me ver e disse que certamente não havia fratura nenhuma, mas que em todo caso eu ficasse em observação e, se houvesse alguma coisa no dia seguinte, fosse tirar uma radiografia. No dia seguinte, como a situação não melhorava, eu chamei um táxi, fui para o Hospital dos Acidentados, o famoso Hospital dos Acidentados Dr. Mário Jorge, e cheguei lá ainda andando no pátio. Quando os enfermeiros viram, vieram me sustentar. Feita a radiografia, eu tinha 3 fraturas. Como é que eu andei sob minha perna com três fraturas, eu não consigo entender até hoje. Isso foi, certamente, a coisa mais grave, a não ser depois as doenças de velhice – a coluna



vertebral e essas coisas, outras coisas cardíacas, a pressão arterial. A minha pressão arterial nunca me deu para ter dor de cabeça e para não dormir, mas um belo dia eu tive que tomar um empréstimo no Ipase. Então, para tomar um empréstimo, tive que passar por um exame médico. Depois do exame, os médicos me chamaram: “o senhor tem uma pressão arterial muito importante para sua idade, tem que ir já a um cardiólogo e, sobretudo, o seu empréstimo não pode ser contratado por quatro anos ou três, tem que ser só por dois ou um ano” – o que efetivamente foi feito. Isso devia se passar entre 1943 ou 44. E, na realidade, eu vivo com a mesma pressão até hoje, com a qual eu estou perfeitamente habituado. E que é a minha companheira.

Apresentadora: E vício? Não fuma, já vi que não fuma.

Luiz Heitor: Nunca fumei cigarro, fumei bastante charuto, moderadamente, mas fui fumador de charuto.

Entrevistador: Cachimbo você fumou por algum tempo, não é?

Luiz Heitor: Cachimbo por um curto período, mas depois senti pena dos meus dentes e deixei o cachimbo.

Apresentadora: Teve tempo para cultivar algum *hobby*?

Luiz Heitor: Não, eu sou um homem muito esquisito, antiesportivo. Talvez o meu *hobby* seja a fotografia. Mas uma fotografia em que eu nunca tive verdadeiramente um aparelho de classe. Eu tenho atualmente uma *Instamatic* do *Zeiss-ikon*, um aparelho que custa trinta dólares, com filme colorido, com o qual eu faço muitas fotografias, mas sem nenhuma pretensão de fazer fotografias de arte. Minha mulher fica desesperada com o número de álbuns de fotografias que há em minha casa, mas que eu digo sempre que são o meu jornal. Quando eu quero tirar a limpo uma data um acontecimento importante da minha vida eu vou aos meus álbuns de fotografia, que, aliás, estão todos eles catalogados por personalidades, por lugares e tudo, e eu encontro todas as referências necessárias. Nunca escrevi jornal na minha vida, o único jornal é ilustrado. São as minhas fotografias.

Apresentadora: Eu tenho uma pergunta muito pessoal. Porque o senhor falou em magistério e o magistério eu acho que é paixão de muita gente aqui. É a minha. O senhor fez referência a vários cursos dados no exterior e fez referência também à Escola de Música. Eu queria lhe perguntar qual é, sem nenhum partidarismo, sem nenhum bairrismo, a diferença mais marcante que o senhor notou entre esses alunos do exterior e os alunos de música aqui no Brasil?

Luiz Heitor: Bom, o aluno americano é um aluno muito particular. Eu sempre os considerei, sempre os tive muito amigos e muito dóceis, mas com uma vontade e uma capacidade de pesquisa realmente notável. Há, naturalmente, em um curso, alunos de todos os níveis e eu estaria longe de dizer que o nível de alunos que eu encontrei nos Estados Unidos é superior ao nível de alunos que eu encontro na Escola de Música. Talvez, em certo ponto de vista, sim, por uma disciplina universitária



maior. São alunos acostumados, dentro das outras disciplinas da universidade, a um trabalho de pesquisa muito mais intensivo do que aquele que se encontra, por exemplo, na Escola de Música da UFRJ, que é uma escola de música e que só agora está adotando métodos pedagógicos mais avançados, mais modernos, desenvolvendo mais a capacidade de investigação e de pesquisa do aluno. No meu tempo, o ensino era muito menor, mas devo dizer, Dulce sabe muito bem que duas de nossas alunas comuns, graças à relação que eu deixei na Universidade de Indiana e ao interesse que a universidade tem nos estudos de folclore da América Latina, saíram da Escola de Música para ir cursar os cursos do Instituto de Folclore de Indiana, e com brilhantes resultados: Maria Eulália Sabóia, lá está nesse momento, é muito bem vista e está fazendo um curso brilhante; Leda Miguel, que também fez dois anos e também fez um mestrado em Indiana University.

Apresentadora: E os outros alunos?

Luiz Heitor: Bom, eu estou citando dois alunos que eram alunos nossos e que foram para os Estados Unidos.

Apresentadora: Não, não, em termos de nacionalidade, porque o senhor falou em aluno brasileiro e aluno norte americano. O senhor teve outros alunos...

Luiz Heitor: Sim, mas na França os meus cursos se revestiam de um caráter um pouco especial. Era mais, realmente, uma aula magistral, sem um contato maior com os alunos. Mas, mesmo na aula magistral, há alguns que estão particularmente interessados e eu lembro de um padre da paróquia de São Roque em Paris, que é maluco por música popular brasileira, que no porão de um convento de freiras perto da sua igreja criou uma espécie de boate para fazer ouvir música brasileira, que recebia tudo que era os melhores discos de música brasileira. Haviam-se refrescos e bebidas e tudo. Chamava-se... não me lembro como é que se chamava.. era um centro de música popular brasileira... qualquer coisa assim. E esse padre seguiu muitos cursos meus e está claro que ele me interrogava, a todo o momento, e que queria precisões sobre assuntos dos quais ele se interessava. Ele quis fazer uma tese de doutoramento sobre um assunto de música popular brasileira. Finalmente não pode se encaminhar por aí. Esse pra citar o exemplo de um aluno que de fato, mesmo numa aula de tipo magistral, que era na realidade uma conferência, conversava com o professor, ia à casa dele...

Apresentadora: Estou satisfeita. Obrigada.

Entrevistador: Precisamos saber o nome desse seu aluno, endereço, para notificar o Conselho de Música Popular Brasileira.

Luiz Heitor: Eu posso dar com prazer. É um psicanalista. É muito curioso que é um padre, doutor em medicina psicanalista e que tem uma grande clientela justamente no mundo religioso, de homens e mulheres que se fazem psicanalisar por ele, que é um sacerdote. Ele pertence à paróquia de São Roque. Ultimamente, o seu centro de



música brasileira já desapareceu, mas ele continua muito ativo no meio da juventude brasileira ligada à música que se encontra em Paris. Eu lhe dou o nome dele, nesse momento não estou lembrado. É um bretão.

Entrevistador: Depois...

Apresentadora: Isso faz lembrar, talvez a música brasileira tenha efeitos psicológicos a quem lhe faça uso dessa terapia.

Luiz Heitor: Eu penso que ele nunca pensou nisso.

Entrevistador: É o tropicalismo da psicanálise.

Entrevistador Eurico: Há um aspecto que eu gostaria de indagar que é o seguinte: o professor Luiz Heitor vive cerca de um quarto de século no estrangeiro e ele não perdeu o contato com a realidade brasileira. Além de autor de livros, realmente está a par daquilo que se faz no Brasil em matéria de música com a circunstância seguinte: de que ele estimula isso que se faz aqui. Eu queria saber um pouco mais, digamos, minuciosamente, de que forma que ele, à distância, consegue influir no processo de desenvolvimento musical brasileiro. Ele de fato possui essa atuação remota, à distância, e o faz às vezes através dos músicos do Brasil, que vão a Europa, que vão a Paris. Encontra-se com eles e se torna uma espécie de mentor, uma espécie de dirigente espiritual e o faz, inclusive, através de compositores jovens, o que é muito importante porque ele vem reforçar a nossa equipe de criadores de vanguarda. Aqui mesmo no museu há um diretor de atividades pedagógicas de música concreta que é um companheiro de Luiz Heitor na Europa. Eu queria que você explicasse um pouco de que maneira você consegue assimilar, estar lá e aqui ao mesmo tempo?

Luiz Heitor: Em primeiro lugar, o Eurico falou de influência e eu não exerço influência nenhuma nesses jovens. Mas, na realidade, me orgulho muitíssimo de não ter perdido contato com eles, inclusive com jovens que eu nunca vi na minha vida. Por exemplo, Rafael José de Menezes Bastos, de Brasília, é um dos diretores de ensino musical das escolas primárias e já esteve ligado à Universidade de Brasília. Eu não conheço esse rapaz. Nós nos correspondemos recentemente. Ele tomou parte numa comissão de peritos na Unesco em Caracas por sugestão minha. Eu nunca o vi, nunca tive ocasião de encontrá-lo. Paulo Afonso, que foi também diretor do Departamento de Música da Universidade de Brasília, eu conheço por correspondência. Encontrei-o em Ouro Preto semana passada pela primeira vez. E dos que passam por Paris – e evidente porque gerações e gerações de músicos nesses meus vinte de cinco anos de Paris têm passado por lá – têm frequentado minha casa. Eu queria citar efetivamente, nesses últimos anos, nos tempos presentes, três elementos de grande valor que se encontraram em Paris. Um é José Antônio de Almeida Prado, que lá está ainda, que eu considero um dos elementos mais promissórios da música brasileira. O outro é Jorge Antunes, que também se encontra em Paris e que hoje tem uma experiência de música eletrônica que certamente é inigualada em nosso país, pelos



estágios que fez Buenos Aires, em Utrecht e, atualmente, no ofício da rádiodifusão e televisão francesa (RTF). E o terceiro é José Maria Neves, um compositor de uma grande inteligência, um organizador admirável, que deu as melhores provas de sua capacidade nesse extraordinário encontro de educação musical que acabou de se encerrar a semana passada no Conservatório Brasileiro de Música. Raramente eu vi um encontro como esse, tão bem organizado, tão bem programado, e correndo de uma maneira tão fácil, evitando escores e dificuldades de toda a sorte, que só com essa grande capacidade que ele tem, se pode evitar. Isso sem falar em Marlos Nobre, que nunca passou por Paris, mas com o qual eu tenho as melhores relações por correspondência, que é o elemento sobre o qual...

Entrevistador Eurico: Ele nunca passou por Paris?

Luiz Heitor: Passou por Paris muitas vezes, mas nunca residiu em Paris. As minhas relações com Marlos Nobre começaram em Bloomington, Indiana, num encontro de compositores e de musicólogos da América Latina, em 1963 ou 1965, não me lembro bem, do qual participaram Edino Krieger, Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda (de São Paulo) estavam em Bloomington. Foi lá que eu conheci Marlos Nobre e lá que, pela primeira vez, conheci e admirei sua música através de gravações que ele me fez ouvir no seu quarto no hotel, no estabelecimento universitário de Bloomington. Depois, em 1966, como uma das minhas manias sempre foi que o Brasil participasse de uma maneira ativa do que se chamava de a Tribuna Nacional dos Compositores, eu vinha justamente para o Brasil.

Entrevistadora: Sobre a fundação, me parece dever ao senhor?

Luiz Heitor: Não, Conselho Nacional de Música.

Entrevistadora: Mas o Conselho foi seu, de modo que você já é um nato.

Luiz Heitor: Alguns me chamam de pai do Conselho e eu sempre digo que minha função foi de parteira e não de paternidade. Mas, voltando ao Marlos Nobre, quando eu cheguei ao Brasil, depois de aposentado na Unesco, em 1966, procurei imediatamente ver com a Rádio Ministério da Educação, quem poderia ir a Paris para representar o Brasil e levar composições brasileiras para a Tribuna. Ora, acontece que Marlos estava partindo para a Primavera Musical de Praga, onde haveria obras dele executadas, e se prontificou a ir a Paris para a Tribuna. Depois disso, devo dizer que de 1966 até hoje o Brasil é o país da América Latina que mais fielmente, com mais regularidade, tem participado das sessões da Tribuna. Trata-se de um projeto em que as rádios de quarenta e tantos países se reúnem para apresentar obras de seus países, obrigando executar em suas ondas seis obras apresentadas pelas outras rádios. Além disso, há uma seleção, que é feita por uma contagem de pontos, indicando quais as obras mais notáveis. Essas são, indiscriminadamente, aconselhadas mesmo às rádios não participantes, às companhias gravadoras de disco – e os discos hoje são feitos, obrigatoriamente, com auxílio da Unesco, auxílio financeiro – e às grandes socieda-



des sinfônicas, onde [é executada] música de câmara de todo mundo. Desde 1966 que o Brasil participa regularmente com compositores como Marlos Nobre, Edino Krieger, Jorge Antunes, Claudio Santoro, Lindembergue Cardoso e vários outros dos grupos da Bahia. Todos eles têm tido suas obras executadas na Tribuna e este ano, pela primeira vez, uma obra brasileira entrou na cabeça da seleção: exatamente *O Mosaico*, de Marlos Nobre, que foi uma das três obras altamente recomendadas a todas as rádios mundiais. Daí nasceram as minhas relações com Marlos Nobre, que ficou sendo elemento de apoio do Conselho Nacional de Música no Rio de Janeiro, o conselho que é secretariado por Eurico Nogueira França e que tem como coordenador Marlos Nobre, que hoje tem como elemento ativo.

Entrevistador Eurico: Ativo... A sua visão internacional da música brasileira o faz ver que houve o verdadeiro renascimento dessas forças criadoras a partir de certos anos... Isso porque, a partir da morte de Villa-Lobos, eu suponho, houve um período de estagnação, possivelmente, e imediatamente após nós entramos num período, eu suponho que a siso, de florescimento. Você, na qualidade de observador internacional, está de acordo com isso que eu estou dizendo? Você acha que realmente houve isso? E que, digamos assim, numa fase que se pode situar nesses últimos dez anos, aproximadamente, em que os compositores jovens começaram a ressurgir, depois de uma fase que foi o verdadeiro hiato? Ou você acha que houve mesmo uma continuação da criação musical?

Luiz Heitor: Este fenômeno evocado pelo Eurico foi constatado por todos os comentadores da música brasileira e Gilbert Chase, em particular, não se privou de notar que havia uma completa estagnação e completa falta de renovação da música brasileira depois desse apogeu Villa-Lobos. Na realidade, na geração depois de Villa-Lobos é possível citar uma geração de grande categoria: Claudio Santoro, que eu considero um dos maiores compositores do Brasil. Mas eles foram poucos. Não houve de fato uma falange representativa, como a que surgiu no curso dos anos 1960, quando começaram a aparecer Marlos Nobre e os grupos da Bahia e de São Paulo, com ideias muitos vanguardistas. Sobretudo com o grupo de São Paulo começou a se delinear uma verdadeira renovação da nossa música.

Os primeiros contatos que eu tive em Paris foram com os elementos de São Paulo – Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira – que eu tive a ocasião de ver em Paris quando eles participaram de cursos e festivais em Darmstadt e em outras mecas da música contemporânea, e que me expuseram os seus ideais, os seus movimentos, me enviaram programas. Depois desse grupo de São Paulo, talvez ainda um pouco imaturo, surgiu esse grupo do Rio, que eu acho que, na realidade, levou de uma maneira mais profunda, com elementos mais fundamentais, mais baseados numa disciplina adquirida na escola, à renovação da nossa música. Esses três compositores que eu citei – quatro se pusermos o Marlos Nobre. O Marlos Nobre, o Jorge



Antunes, o José Antônio de Almeida Prado, José Maria Neves e alguns do Grupo da Bahia, sobretudo Lindemberg Cardoso, eu considero realmente elementos que colocam a nossa música moderna brasileira na vanguarda da produção musical da América Latina.

Entrevistador Eurico: Agora você não falou no Santoro.

Luiz Heitor: Santoro é de uma geração anterior, porque a diferença de idade de Santoro para Marlos Nobre é bastante importante.

Entrevistador Eurico: Ah! O Santoro é de uma geração anterior.

Entrevistador: Luiz Heitor, você voltou agora de Ouro Preto e o noticiário da imprensa, atualmente, comenta as palestras que você fez lá. Numa delas falava que uma das palestras tinha sido intitulada “Luciano Gallet, o músico do futuro”. Gostaria que você explicasse, naturalmente, o porquê desse...

Luiz Heitor: Eu me desculpei muito diante do meu jovem auditório de Ouro Preto de intitular uma conferência “o músico do futuro”, o que parecia altamente passadista – era uma expressão que se utilizava no tempo de Wagner. Mas expliquei dizendo que Luciano Gallet é um compositor que está totalmente esquecido hoje em dia e que, quando esses jovens de hoje descobrirem, vão encontrar nele muita coisa que eles não encontraram em outras gerações, que foram as gerações de Luciano Gallet, e muitas preocupações que foram as deles. Eu li na correspondência entre Mário de Andrade e Luciano Gallet, todas as dificuldades estéticas de Luciano Gallet, a vontade de se aproximar de um nacionalismo musical, mas ao mesmo tempo um medo que esse nacionalismo musical esterilizasse completamente sua própria vocação interior. A dificuldade para uma forma – que forma? – de construir uma forma para poder produzir uma música instrumental. Forma, que no final, como uma descoberta ele diz: “podiam ser células extraídas da música popular, privada dos seus valores rítmicos, mas que podiam se constituir em células fundamentais para um desenvolvimento”. Na realidade não é outra coisa, senão o que, 20 anos ou 30 anos depois da morte de Luciano Gallet, a geração de Cláudio Santoro e Guerra Peixe quis fazer – o Grupo Música Viva, de Koellreutter. Quer dizer, Luciano Gallet teve no seu tempo preocupações que são preocupações dos jovens de hoje. Deixou uma obra muito pequena, mas cheia de iluminações para o futuro.

Entrevistadora: Aliás, concorda com o que [Darius] Milhaud disse a respeito do próprio Gallet quando esteve aqui: Que dos muitos que o cercavam, quem se aproximou dele para colher informações dessa música moderna foi o Gallet. Os outros não, mas o Gallet seguiu, se aproximou e aproveitou.

Apresentadora: Bom, Luiz Heitor, nós temos três minutos de fita. Há alguma pergunta aí? Se não a gente põe outra.

Luiz Heitor: Eu vi que Mercedes, que foi minha colaboradora em tantas coisas e que me ajudou e continua a me ajudar a cada momento não disse nada ainda. E



nós temos muitos pontos de contato porque Mercedes começou um pouco de sua vida profissional através de relações comuns. Eu me lembro que quando Carleton Sprague Smith veio em uma de suas visitas ao Brasil me pediu uma secretária para traduzir e escrever suas conferências.

Entrevistadora Mercedes: Que, aliás, foi uma maratona para mim porque naquela época eu não podia de jeito nenhum ter aceito aquela responsabilidade.

Luiz Heitor: E daí veio um convite para Mercedes para uma bolsa para estudar biblioteconomia na Columbia University, nos Estados Unidos, e depois ser bibliotecária da Sessão de Música da União Pan-Americana em Washington. Tudo isso se fez através de caminhos comuns: Carleton Smith e Charles Seeger.

Entrevistadora Mercedes: Não. Indiretamente, foi você que me botou nesse caminho de me interessar pelo estudo de pesquisa, essa coisa toda, porque meu rumo era outro. Foi você me convidar para trabalhar na *Revista [Brasileira de Música]* que me interessou em trabalhar em pesquisa e depois biblioteca e a coisa assim...

Luiz Heitor: Devo dizer que a *Bibliografia Musical Brasileira* que eu publiquei eu mesmo fiz muito poucas fichas. O grande número de fichas, foram Cleofe, Mercedes e...

Entrevistadora Mercedes: Não. Naquela ocasião eu só fiz periódicos. Cleofe fez toda a parte de livros.

Luiz Heitor: E havia uma....

Entrevistadora Dulce: Déa de Souza.

Luiz Heitor: Déa de Souza, exatamente.

Entrevistador Eurico: O que eu considero, naturalmente, precioso nesse depoimento do Luiz Heitor por causa da importância da sua figura. Eu não tenho mais nenhuma pergunta para fazer, se alguém tiver.

Entrevistadora Dulce: Eu gostaria de dizer uma palavra ainda. Eu gostei muito da sua observação de se admirar com o professor Luiz Heitor dar conta de tudo o que acontece no Brasil, estando ele em Paris.

Entrevistador Eurico: É realmente. É realmente.

Entrevistadora Dulce: Eu, então, posso confirmar essa sua observação. Às vezes, ele me pede um livro que eu não tenho notícia. O livro ainda não saiu e ele, lá em Paris já está a par. Aconteceu isso com o livro *Mário de Andrade por ele mesmo*, de Paulo Duarte. Ele vivia me pedindo o livro, eu procurava nas livrarias... o livro saiu três anos depois. Eu às vezes me surpreendo como eu, aqui no Rio, fico menos familiarizada.

Entrevistador Eurico: Ele está mais a par de certos acontecimentos do que nós aqui.

Luiz Heitor: Mas isso é, em grande parte, devido aos amigos que me mandam recortes de jornais e que eu quero lembrar ao nosso velho amigo, Luiz Gonzaga Botelho, que não tem mais nada para fazer no seu refúgio de São Bernardo do Campo,



onde ele mora atualmente. E de três em três meses eu recebo um envelope cheio de recortes de jornais, coisas realmente preciosas porque ele sabe exatamente o que ele me manda sobre vida musical brasileira.

Entrevistadora Cleofe: Então, você pode apreciar quais são as deficiências da nossa vida musical, chegando e apreciando de longe. Há tanto nós não temos um periódico de música. A *Revista* acabou e outras foram muito efêmeras...

Luiz Heitor: Isso realmente é um mau ponto para nós. Mas o movimento musical brasileiro, eu acho, melhorou tanto e o nosso público tanto. Eu pude assistir a vários concertos aqui com uma grande frequência. Concertos com programas difíceis, escolhidos. Não há mais a mania dos recitalistas, do nome célebre. Vai-se para ouvir música e, sobretudo, esse amor hoje em dia da mocidade pela música antiga, música medieval, pela música setecentista, isso se nota em todo o Brasil.

Entrevistador Aloísio: Isso, de certa maneira, veio por causa da dificuldade de trazer os grandes nomes e os grandes intérpretes ao Brasil, pela dificuldade de câmbio. Foi interessante porque veio cobrir uma lacuna. Não se fazia esse tipo de música, grupos que se organizavam para instrumentos antigos. Por outro lado, há realmente um movimento da juventude em torno da música que é um fato que eu só venho assistir ultimamente. Trinta anos de crítica, eu só agora que vejo realmente a juventude se regimentar em torno de forma de música, música antiga e de música jovem. As temporadas baixaram muito agora... consideravelmente...

Entrevistador Eurcarletonico: Estão baixando agora. Por outro lado, há um movimento da juventude em torno da música que é um fato a que eu só tenho assistido ultimamente. Com quase de trinta anos de crítica, eu só agora é que vejo realmente a juventude se arregimentar em torno de formas de música, de música antiga e de música jovem. Qualquer concerto de música atual, vai juventude. Estão vindo ao museu, também.

Entrevistadora Dulce: Esse interesse pela música antiga, dos jovens, não é só no Brasil.

Entrevistador Aloísio: Bem, no geral, é porque aqui chegou muitos anos depois. Ninguém fazia isso. Era um repertório completamente inédito.

Entrevistadora Dulce: O professor também podia nos fazer depoimentos muito interessantes sobre a música oriental que, eventualmente, teve em Teerã, teve em vários lugares do oriente. Onde pode ver a diferença da música oriental, principalmente para nós, latinos, que não temos um verdadeiro conhecimento sobre essa música? O que ela representa para o povo?

Luiz Heitor: Não, eu não sou um especialista dessa música. Mas de fato me vi envolvido em um programa que era da Unesco, um programa iniciado em 1958, de longa extensão, que devia se prolongar durante dez anos e que se intitulava *A compreensão mútua dos valores culturais do oriente e do ocidente*. – todos os valores



culturais, portanto a música. Isso imediatamente mobilizou o Conselho Internacional de Música, que começou a promover uma série de conferências, de publicações, de edições de discos, de colóquios, para tornar conhecida a música oriental e para pôr em relação músicos do oriente junto com músicos do ocidente. No começo foi difícil, porque a resistência vinha do oriente e se consideravam detentores de uma música tão diferente da nossa e que diziam: “não há linguagem comum para nós irmos a uma conferência e discutirmos com vocês; nós falamos duas línguas”. Finalmente, vieram. Hoje eles vêm com grande prazer, com grande satisfação. A antologia de música asiática da Unesco tem hoje perto de 40 discos.

Apresentadora: Acabou a fita. Bom, vamos outra, vamos outra?

Entrevistador Aloísio: Tem mais duas coisas importantes que ele não falou.

Luiz Heitor: Hoje em dia, graças a esse trabalho pioneiro do Conselho Internacional de Música, a situação se modificou completamente no ocidente em relação à música oriental. E nós chegamos a esse resultado extraordinário que algumas vedetes de música oriental, como Ravi Shankar, fazem casas cheias, dão séries de concertos em uma mesma cidade com bilheteria fechada, o que seria praticamente inconcebível nos anos 1950. É certo que esse movimento criado pela Unesco calou. De um lado as conferências, cujos resultados foram publicados em um pequeno volume que a fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, subsidiou e que se chama *Este e Oeste em Música*. Alain Danielou foi o redator desse volume, onde ele extraiu os resultados das várias conferências e colóquios realizados pelo Conselho Internacional de Música em várias cidades do mundo. Em segundo lugar, a pressão de discos, que é a importantíssima antologia da música asiática. E, em terceiro lugar, praticamente em Paris, por exemplo, havia sempre um concerto de gala dia 24 de outubro, que é o dia das Nações Unidas. As Nações Unidas realizam nesse dia um concerto chamado *Triplex*, porque ele é emitido de três cidades diferentes do mundo. Sempre uma parte se passa na Sala das Assembleias das Nações Unidas, de Nova Iorque, e as outras partes se passam em outras cidades. Durante alguns anos, Paris foi sempre uma dessas cidades, porque outubro coincidia bienalmente com a reunião, a Conferência Geral da Unesco. De dois em dois anos uma parte do concerto era emitida de Paris e esse concerto era organizado pelo Conselho Internacional de Música. Então, começou essa ideia revolucionária de misturar num mesmo programa música oriental e música ocidental. Artistas japoneses, artistas indianos juntos com a orquestra sinfônica... Lembro-me que em 1958, por exemplo, para levar ainda mais longe essa ideia de aproximação, David Oistrakh e Yehudi Menuhin – aliás, atualmente presidente do Conselho Internacional de Música – tocaram juntos um concerto para dois violinos de Bach, para mostrar, naquele ano em que Estados Unidos e União Soviética estavam menos próximos do que hoje em dia, essa aproximação através da música. E nesse mesmo programa, Ravi Shankar com o seu grupo e mais um músico japonês [ininte-



ligível]⁴ com o seu grupo também – isso na Sala Pleyel, em Paris – para um público regular de concertos. Ou melhor, um público muito oficial constituído, sobretudo, por delegados dos diversos países da Conferência Geral da Unesco. Essas experiências têm sido repetidas e com excelente aceitação. Bem, eu não sou um especialista de música oriental no Conselho Internacional de Música. O Instituto de Estudos Comparados de Música e Documentação de Berlim, fundado por Alain Danielou, age como representante do Conselho Internacional de Música para todas as questões que se referem à música oriental. E Alain Danielou é um grande especialista. Ele tem ao lado dele, para outras regiões do oriente, outros especialistas que trabalham com ele e são eles que editam os discos, essa coleção magnífica de Antologia da Música Asiática. E a nova está começando a sair, intitulada *Fontes Musicais*.

Apresentadora: Esse movimento de música com muita influência de música oriental terá – não dá para entender por essa iniciativa da Unesco, porque é uma coincidência curiosa – toda a juventude na Europa e nos Estados Unidos se interessando por música oriental.

Entrevistador Aloísio: Bem, eu não sei se você está a par, mas também muito se deve aos Beatles, que encontraram nessa música oriental uma espécie de lenitivo.

Apresentadora: Agora eles... Foi a Unesco que influenciou os Beatles? Que inspirou os Beatles?

Luiz Heitor: Cronologicamente, nós temos a precedência.

Entrevistador Aloísio: Mas vamos dizer, a coisa ser trazida assim, ao grande público, foi por intermédio dos Beatles.

Entrevistador Eurico: Foi um dos Beatles. Foi um deles que se associou a Ravi Shankar.

Entrevistador Aloísio: É... um deles... e... Ravi Shankar.

Luiz Heitor: Associou-se também a Yehudi Menuhin, tocaram ragas...

Entrevistador Aloísio: Houve, também, uma espécie de ocidentalização da música oriental. Pelo menos no Japão e na época que eu fiz programas de rádio ao redor do mundo. Às vezes, as embaixadas mandavam para comemorar datas oficiais – no caso da Indonésia, que eu estava esperando discos tocados por um gamelão, ou qualquer coisa assim de mais nativo, me pareceram quase que canções norte-americanas cantadas em javanês. Eu fiquei meio indeciso de programar, mas, como aquilo vinha mandado pelo adido cultural da embaixada, eu mandei para o ar.

Luiz Heitor: Aloísio, você conhece bastante pesquisa folclórica para saber que, quando a gente vai procurar uma coisa bem autêntica, a primeira intenção do seu informante, que geralmente é uma personalidade oficial na localidade, é mostrar tudo aquilo o que há de menos folclórico, para fazer bonito e é esta exatamente as atitudes das embaixadas.



Entrevistador Aloísio: Bem, eu queria também, antes de você encerrar essa entrevista-depoimento, que você dissesse algumas palavras sobre Zoltán Kodály, pois eu sei que você cruzou com ele na Unesco. E também de seu encontro com o sumo pontífice João XXIII, na ocasião de um congresso em Roma.

Luiz Heitor: Com o Kodály nunca tive relações mais estreitas, mas encontrei muitas vezes. Foi, certamente, uma das grandes personalidades do mundo musical que eu primeiro encontrei quando fui trabalhar na Unesco. Em 1948, assim como eu, Kodály havia participado daquele grupo de peritos para sugerir à Unesco seu programa de filosofia e ciências humanas. Eu fui encarregado de organizar um grupo de peritos para educação artística em geral, tanto em artes plásticas como em música. Lembro-me que Sir Herbert Read, por exemplo, participou daquele grupo e Zoltán Kodály participou como educador musical. Foi meu primeiro contato com ele. É um homem... era um homem de uma grande doçura, de uma grande serenidade, com os olhos azuis claros, de um olhar impressionante. Eu tive a ocasião de dizer em algumas das minhas palestras, durante uns dois dias naquele grupo de peritos. Ele permaneceu silencioso e quando finalmente pediu a palavra foi para se sair com essa frase magistral: “a educação musical de uma criança começa nove meses antes do seu nascimento”. Frase que ele corrigiu depois quando o presidente da Sociedade Internacional de Educação Musical e presidindo a Conferência da Sociedade em Quebec, em 1963 ou 1961 – não me lembro bem, foi um pouco antes de sua morte – e Kodály, tomando a palavra na abertura daquele congresso disse: “Há uns anos atrás, em um grupo de peritos da Unesco, eu tive a ocasião de dizer que a educação musical de uma criança começa nove meses antes de seu nascimento. Eu estava completamente errado; ela começa nove meses antes do nascimento da mãe”. Esse era Kodály. Naquele primeiro ano em que eu tive contato com ele, em 1948, era um ano crucial para as democracias populares que entravam no seu caminho de socialização. Kodály sempre foi muito fiel ao seu país, mas é um homem que, pelo seu pensamento, pela sua atitude, como um homem profundamente religioso, como um homem profundamente amigo das liberdades humanas, não poderia se sentir inteiramente integrado no regime dominante de seu país. Mas, muito discreto, ele quis provocar uma conversa comigo extremamente difícil. Porque um dia, a sós comigo, em meu gabinete na Unesco, ele me perguntou o que é que eu acho da posição de um músico num país socialista que deve compor a música para o bem do povo e à altura da compreensão do povo. A atitude de grande discrição e de não revelar os seus próprios sentimentos, que eu sabia quais eram, mas que ele não abriu a boca para dizer, ele me ouviu apenas. Eu dei a minha opinião e disse o que é que eu pensava, mas ele não, ele se conservou perfeitamente misterioso. Depois disso eu tive muitas vezes ocasião de encontrá-lo e conheci a sua primeira mulher, que era uma senhora muito mais idosa do que Kodály, e pela qual eu tinha



um imenso respeito porque ela era de uma capacidade intelectual extraordinária. Com ela, ele esteve em minha casa, na Rue Galilée, em 1948. Depois da morte dela, quando houve o levante na Hungria, Kodály era tido como um... Se o levante fosse vitorioso era muito possível que o povo húngaro fizesse de Kodály o que fez de Paderewski na Polônia. Apenas, o chefe de estado, tal a popularidade desse homem. E as autoridades comunistas imediatamente entraram em contato com ele, sabendo o grande prestígio que ele desfrutava. Nesse tempo do levante ele se encontrava num hospital, acompanhando sua primeira mulher, que tinha sofrido um grave acidente, fraturado uma perna e depois veio a morrer. Ele então se casou. A segunda madame Kodály é extremamente jovem e contam que ele se casou com ela a pedido da primeira, porque foi essa filha de camponeses que, durante a invasão nazista na Hungria, escondeu a primeira senhora de Kodály, que era judia, e assim a fez escapar da tremenda perseguição que sofreram os judeus húngaros. Ela pediu a ele que, como reconhecimento, se casasse com essa moça. Um dos meus amigos, que trabalha na Biblioteca do Congresso e que foi à Hungria preparar um livro sobre Liszt, me contou que Kodály pediu a mão dessa moça, que agarra de uma dignidade perfeita e hoje desfruta de um imenso prestígio na Hungria, porque é a viúva de Kodály e está à frente de um pequeno museu Kodály, que foi organizado na casa em que ele morou. Ele pediu a mão dela da seguinte maneira: “Você quer ser a minha herdeira?”.

Quanto a João XXIII, o encontro mencionado por Aloísio se passou em 1962, quando o congresso do Conselho Internacional de Música foi organizado em Roma. O Papa concedeu uma entrevista aos membros do congresso e pronunciou um belíssimo discurso em francês, que evidentemente foi escrito por um de seus colaboradores, discurso cheio de citações bíblicas, em que se trata de questões musicais mostrando o que é a música para elevação da alma, para Deus e para bom entendimento entre os homens. Acabado o discurso ele disse: “mas eu agora queria dizer algumas palavras vindas do coração e falar diretamente”. Continuou em francês da maneira mais informal, contando que ele era nativo de Bérgamo, a cidade de Donizetti. Que Donizetti é um músico muito desacreditado hoje em dia, que ninguém leva a sério Donizetti, mas que ele gosta muito porque é um músico que faz uma música que vai ao coração. Depois, em um momento em que todos se aproximaram dele para falar, quando ele soube que eu representava a Unesco, me perguntou notícias de seu grande amigo Jayme Torres Bodet. No tempo de Jayme Torres Bodet, João XXIII era núncio apostólico em Paris e, nessa qualidade, observador do Vaticano junto à Unesco. Ele disse “é um homem que eu aprecio muitíssimo embora nem sempre nós tivéssemos as mesmas opiniões”.

Apresentadora: Mais alguma pergunta?

Entrevistador Eurico: Eu gostaria de saber quais são os planos futuros do pro-



fessor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; como é que ele encara a perspectiva da sua vida cultural e de sua vida em geral.

Luiz Heitor: Os meus planos imediatos são em 1973 cessar a minha participação nos negócios do Conselho Internacional de Música. Eu acabo meu mandato, não posso ser reeleito estatutariamente e não quero ser reeleito. Quero descansar desse lado. Com o Conselho Internacional de Música Folclórica, certamente eu vou continuar a colaborar, mas longe. Houve uma ideia de me fazer presidente dessa organização. Eu já escrevi, severamente, da maneira mais categórica, que eu não aceito, que isso é uma coisa positiva. Eles estão em dificuldade porque o Willard Rhodes, que é o atual presidente, já fez três mandatos e não quer ser reeleito ano que vem. Mas eles têm que descobrir um novo presidente, sobretudo nas camadas mais jovens, que querem renovar essa organização que está, às vezes, um pouquinho anquilosada. E eu tenho ajudado, justamente, essa ala jovem a recuperar uma organização que deve ser deles e não nossa, porque nós já estamos passando para a aposentadoria. Uma vez liberado disso, os meus trabalhos. Eu tenho muitos projetos, mas tenho que trabalhar de uma maneira moderada e levar uma vida muito morigerada. De maneira que eu espero poder terminar alguns destes trabalhos, poder reeditar alguns dos meus livros e publicar alguma coisa nova.

Entrevistador Aloísio: Muito bem.

Apresentadora: Professor Luiz Heitor, para encerrar o seu depoimento, eu preciso lhe dizer que foi – não é uma frase feita, mas foi realmente – uma honra tê-lo aqui. Porque, pelo menos desde que eu estou aqui no Museu de Imagem e do Som, poucas vezes eu assisti a um depoimento de uma personalidade tão representativa culturalmente falando. E acredito que todos os entrevistadores, que são parte do Conselho do Museu – o Nogueira França, a Mercedes, o Aloísio, Cleofe e Mercedes são parte do Conselho de Música do Museu – que é um dos responsáveis pelas atividades culturais do museu, pretendem que seja assim e vai ser. Foi uma honra, eu agradeço muito. O Museu da Imagem e do Som jamais esquecerá sua presença e eu espero que quando voltar a Paris complete seu depoimento.

Luiz Heitor: Muito obrigado.

HENRIQUE DRACH é violoncelista da Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, tendo anteriormente integrado a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Pró-Música. Atuou também como camerista em conjuntos como Sonata da Câmara entre outros. É graduado em violoncelo pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Música pela mesma instituição e Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense.