

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO – FAPESP
PESQUISA PÓS-DOUTORADO

LENINE ALVES DOS SANTOS

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

SÃO PAULO – 2015

LENINE ALVES DOS SANTOS

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

Pesquisa realizada através do programa de Pós
Doutorado Junior, da Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), e
supervisionado pela Prof. Dra. Adriana
Kayama, da Universidade Estadual de
Campinas – UNICAMP.

SÃO PAULO – 2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Santos, Lenine Alves dos.

A canção de Benjamin Barreto da Silva Araújo: resgate da obra vocal de um compositor brasileiro.

Supervisão: Prof. Dra. Adriana Kayama.

Obra apresentada como resultado de pesquisa de pós doutoramento – UNICAMP/FAPESP. Ano: 2013/2014.

1. Benjamim Barreto da Silva Araújo 2. Música Brasileira 3. Canção

Resumo: Levantamento biográfico, catalogação da obra, organização e comentário crítico do repertório de canções de Benjamin Barreto da Silva Araújo (1902-1985), pianista, regente, arranjador, professor e compositor brasileiro que teve importante atuação na cena musical clássica e popular do Brasil. Foi ligado a vários autores do movimento modernista brasileiro, tendo deles musicado vários poemas. Sua obra permaneceu desconhecida após sua morte. A pesquisa bibliográfica, a análise musical e de inter-relação texto-música são utilizados para evidenciar o valor artístico de suas canções e dar aos intérpretes da música de câmara vocal brasileira conhecimento de sua existência.

1. Benjamin Silva Araújo 2. Música Brasileira 3. Canção.

Abstract: Biographical survey, cataloguing of the works, organization and critical review of the repertoire of songs composed by Benjamin Barreto da Silva Araújo (1902-1985), a pianist, conductor, arranger, teacher and Brazilian composer. He had an important role in both the classical and popular music scene in Brazil. Connected to Brazilian modernist poets, he set several of their poems to music. His work remained unknown after his death. Bibliographical research, musical analysis and the relationship between music and text are used to highlight the artistic value of his songs and introduce them to the interpreters of Brazilian vocal chamber music.

1. Benjamin Silva Araújo
2. Brazilian Music
3. Song.

APRESENTAÇÃO E AGRADECIMENTO

Os caminhos que nos levam a um tema de pesquisa são às vezes fáceis de compreender, decorrências naturais de caminhos anteriormente trilhados ou do amadurecimento de idéias e mesmo de sonhos por tempos acalentados. Outras vezes, porém, imprevisivelmente surgem novos e improváveis temas, nos surpreendendo, nos levando a caminhos não imaginados. Benjamin Silva Araújo me surgiu assim, de repente e sem aviso, e por mãos inesperadas.

Quando do final do meu doutorado me vi envolvido com um projeto de pós-doutoramento que pretendia expandir a análise do repertório de música de câmara vocal no Brasil. Ao encontrar-me numa festa com uma amiga geneticista, conhecida desde a época de nossa faculdade, na UNICAMP, ela comentou que sua ex-orientadora de doutorado, também geneticista, se aposentara, mudara-se para sua cidade natal, São José dos Campos-SP, estava estudando música, se deparara com um obra musical que acreditava ser importante e precisava de um musicólogo para analisá-lo. Ainda incerto quanto à importância do material, fui algumas semanas mais tarde me apresentar em concerto naquela cidade e me encontrei com Christine Hackel (1955-2013). Juntos fomos à casa de Paulinho Azevedo, o tutor do material, que eu já conhecia da época em que morei naquela cidade, há muitos anos. Num mezanino alcançado por alguns lances de escada, separadas sobre a mesa do escritório, estavam 40 canções de concerto, a maioria em manuscrito, algumas com cópias heliográficas e outras originais do copista. Sob a assinatura de um compositor de quem eu nunca ouvira falar, apesar das décadas dedicadas à pesquisa de repertório brasileiro, se descortinava ali para mim todo um novo mundo de criação.

O que eu encontrava era uma obra que, mesmo a um primeiro olhar, não parecia de um dileitante. A escolha do textos era criteriosa, de poetas brasileiros importantes, como Castro Alves (1847-1881), Alberto de Oliveira (1857-1937), Vicente de Carvalho (1866-1924), Menotti del Picchia (1892-1988), e outros com larga tradição na canção brasileira de câmara, com o Suzana de Campos (1884-1945) e Cleomenes de Campos (1895-1968). Vários nomes claramente ligados à música popular e ao rádio, como Osvaldo Moles (1913-1967) e Capitão Barduíno (1904-1967). Obras dedicadas a personalidades ilustres da música brasileira, como Madalena Lébeis (1912-1984), Lenice Prioli (1929) e Henrique Oswald (1852-1931). A quase totalidade estava organizada em conjuntos, ou ‘ciclos’, pelo próprio compositor, com nomes que prenunciavam seu teor. Naquela análise preliminar, a escrita

elegante, o comentário musical apropriado dos textos, os caminhos harmônicos, tudo indicava um estilo apurado e grande domínio técnico. Voltei para casa em São Paulo com cópias de todas as canções. No dia seguinte sentei-me ao piano e li todas uma a uma, cantei alguns trechos, algumas canções inteiras, e me levantei decidido a trabalhar com aquela obra e empreender esta pesquisa.

Christine Hackel, professora doutora aposentada da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, se tornou então minha companheira de trabalho, organizando documentos, copiando materiais, estudando o acervo do maestro. Pesquisadora experiente, incansável, rápida, apaixonada por música, pela história e pela obra do Benjamin. Nosso último encontro se deu no início de setembro de 2013, em São José dos Campos, quando juntos passamos um dia inteiro descendo pilhas de livros, papéis, documentos e objetos pessoais do ‘Maestro Benja’ que estavam guardados num sótão há quase 30 anos. Exausta e feliz com o trabalho, Christine anunciou que já no dia seguinte iniciaria a limpeza e separação de tudo aquilo. Não teve oportunidade. Uma doença surpreendentemente agressiva a levou em menos de duas semanas, numa evolução irrefreável que chocou a todos à sua volta. Sua ausência é uma lacuna sem remédio nas nossas vidas. Este trabalho deve tanto de sua existência a ela que eu quis contar essa história, não me contentando com uma simples frase de agradecimento.

Acredito que esta pesquisa vai ajudar a trazer as canções de Benjamin para os palcos, tão belas e originais que são, cheias de uma poesia tão brasileira interpretada por um compositor de personalidade ímpar. Em cada canção que soar, ainda que não se saiba, estará a alegria de nossa amiga Christine Hackel.

Obrigado, Chris.

DEDICATÓRIA

Para o Benjamin. Aqui vão suas “filhas”, tratadas com muito carinho;

Para o Paulinho Azevedo, que as protegeu diligentemente durante décadas;

Para a Christine, que as acordou e as devolveu ao mundo.

Para o Lula Araújo, sobrinho orgulhoso e cioso da obra de Benjamin.

Para a Adriana Kayama, minha companheira de pesquisa.

Para a Nancy Bueno, com quem apresentei todo o cancionário de Benjamin em concerto.

Sumário

Introdução	01
1. Um certo ‘Maestro Benja’.	05
1.1. A obra de Benjamin.	17
1.2. Catálogo das canções de concerto.	21
1.3. Organização das canções em ‘ciclos’ ou conjuntos.	24
2. Os parceiros do ‘Maestro’.	27
3. Apresentação das canções.	42
3.1. ‘Canções Românticas’ – 1ª série	48
3.1.1. <i>Primeiro amor</i>	
3.1.2. <i>O coração</i>	
3.1.3. <i>Ah! Morra em mim esse amor</i>	
3.2. ‘Canções Românticas’ – 2ª Série	54
3.2.1. <i>Incoerência</i>	
3.2.2. <i>Alegria</i>	
3.2.3. <i>Felicidade</i>	
3.2.4. <i>Eu te adoro</i>	
3.3. ‘Canções Românticas’ – 3ª Série.	62
3.3.1. <i>Hesitação</i>	
3.3.2. <i>Dolora</i>	
3.3.3. <i>Cuidado</i>	
3.3.4. <i>Mal-me-quer</i>	
3.3.5. <i>Hoje voltas-me o rosto</i>	
3.4. ‘Canções Românticas’ – 4ª Série.	72
3.4.1. <i>Felicidade</i>	
3.4.2. <i>Silêncio</i>	

3.4.3	<i>Lembrança</i>	
3.4.4	<i>Matinas</i>	
3.5.	‘Populares sobre versos de Guilherme de Almeida’	81
3.5.1	<i>Spleen</i>	
3.5.2	<i>Amor, felicidade</i>	
3.5.3	<i>Pequenino mundo</i>	
3.5.4	<i>Dor oculta</i>	
3.6.	‘Miniaturas’	90
3.6.1	<i>Vida</i>	
3.6.2	<i>Tudo se acaba</i>	
3.6.3	<i>Arte de amar</i>	
3.6.4	<i>Amor</i>	
3.7.	‘Canções Esparsas’	96
3.7.1	<i>Josesinho</i>	
3.7.2	<i>Cançoneta do aquário</i>	
3.7.3	<i>Spés, última déa</i>	
3.7.4	<i>Sonata sin nombre</i>	
3.7.5	<i>Saudade</i>	
3.8.	‘Brasilienses’	108
3.8.1	‘ <i>Canção sem importância</i> ’	
3.8.2	‘ <i>Ciranda, cirandinha</i> ’	
3.8.3	‘ <i>Ansiedade</i> ’	
3.9.	‘Outras Canções’	115
3.9.1	<i>Pai João</i>	
3.9.2	<i>Minha ama</i>	
3.9.3	<i>Malvadinha</i>	
3.9.4	<i>Rosinha das Rendas</i>	
3.9.5	<i>Folha de outono</i>	
3.9.6	<i>Só você</i>	

3.9.7 *Soldados verdes*

3.9.8 *É bom que dói*

4. Conclusões	136
5. Referências Bibliográficas	138
Anexos	
I. Entrevistas	143
II. Documentos e fotos	227
III. Partituras	244
IV. Gravações	249

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um estudo das 40 canções de concerto de Benjamin Barreto da Silva Araújo (1902-1985), e se propõe a realizar a apresentação de seus elementos constituintes, como estruturação formal e harmônica, peculiaridades melódicas, relação entre o texto dos poemas escolhidos e sua realização musical e, principalmente, a sugestão de caminhos interpretativos para os cantores e pianistas. Também traçamos um histórico da trajetória musical do compositor, resgatando a biografia de um músico que participou ativamente dos acontecimentos culturais e transformações estéticas e culturais do Séc. XX, transitando com autoridade tanto no ambiente da música popular quanto na de concerto.

No capítulo 1, intitulado ‘Um Certo Maestro Benja’, encontra-se a biografia do compositor, buscando elucidar detalhes de sua formação musical, tanto acadêmica como informal, sua trajetória profissional, relações familiares e laços de amizade, e o papel da música de concerto em sua vida. Para tanto utilizaremos dados e documentações coletados em pesquisa de campo, bibliográfica, no acervo e documentos pessoais do compositor e entrevistas com pessoas que com ele conviveram. No processo, procuramos nos ater aos quatro elementos propostos pelo pesquisador e historiador Sérgio Vilas Boas para a melhor obtenção de resultados na pesquisa e mais autêntica compreensão do biografado, conceitos gerais capazes de nortear uma investigação de maior confiabilidade, quais sejam: a descendência – o fatalismo – a extraordinariedade – a verdade. (VILAS BOAS, 2008)

Ao final do 1º capítulo apresentamos um catálogo cronológico de suas canções de câmara, seguido da sua posterior organização em conjuntos, efetuada pelo compositor como sugestão de apresentação em concerto. A procedência desta organização será discutida mais detalhadamente no capítulo 4, dedicado à apresentação das canções.

‘Os parceiros do Maestro’, o capítulo 2, reúne informações biográficas dos autores dos textos das canções de Benjamin Silva Araújo e comentários acerca de sua importância na vida e obra do compositor.

A apresentação das canções individualmente, bem como uma breve análise interpretativa das mesmas, se encontram no capítulo 3, e têm o intuito de evidenciar seus aspectos formais, peculiaridades harmônicas, recorrências melódicas e, principalmente, a relação entre texto e realização musical, que esclarece aspectos de seu estilo e dão possibilidades de leitura para os intérpretes, seguindo as idéias a respeito de análises do repertório vocal expressas por Deborah Stein e Robert Spillman na obra *Poetry Into Song* (1996), e obedecendo às diretrizes da pesquisa musicológica respaldada pela fenomenologia.

Os critérios de Stein e Spillman acerca dos conceitos de ‘ciclos de canções’ e ‘conjuntos de canções’ também são utilizados para a definição dos agrupamentos de canções realizados arbitrariamente pelo compositor, com obras de períodos diversos de sua vida. (STEIN & SPILMANN, 1996)

Um breve texto conclusivo traz as impressões finais sobre o processo de pesquisa, destacando as conceitos que se confirmaram ou foram descartados durante as investigações e análises realizadas.

Com o intuito principal de disponibilizar as canções para execução artística e didática, a organização, revisão e editoração das partituras das canções de Benjamin Barreto da Silva Araújo se fizeram absolutamente necessárias, visto que muitas se encontravam em manuscritos de difícil leitura, outras contavam com várias versões diferentes, com pequenas modificações de tratamento pianístico ou vocal, e outras ainda – uma minoria – se encontrava com a realização pianística incompleta, embora as intenções do compositor quanto à sua finalização estivessem já evidenciada. Neste trabalho optamos pela consulta a profissionais da área de editoração musical, composição e musicologia para a criteriosa resolução dessas lacunas.

Como parte importante do processo e método de investigação, ensaios foram realizados regularmente durante toda a pesquisa para leitura, análise e detecção de erros e discordâncias entre as diferentes versões das canções, bem como para revisões em suas diferentes fases de editoração. Para esta fase, contamos com o importante auxílio da pianista, cantora e musicóloga Prof^a. Ms. Nancy Bueno de Almeida, que conviveu com o compositor, tendo interpretado para o mesmo algumas de suas obras para piano.

Para a finalização das canções inacabadas, e para que os ciclos e conjuntos a que pertencem pudessem ser apresentados com realizações pianísticas mais coerentes e equilibradas, contamos com o trabalho do pianista, compositor e musicólogo, Prof. Dr. Achille Picchi. O resultado desses trabalhos será apresentado juntamente com as partituras originais, tanto em manuscrito quanto em sua editoração final, para a devida comparação e análise dos resultados obtidos.

A pesquisa biográfica tomou como base os vários documentos autógrafos deixados pelo artista com a descrição de seu currículo e formação, tendo o cuidado de validar tais informações, tanto quanto possível, através do cruzamento de dados advindos de outras

fontes. O acervo pessoal de Silva Araújo contém vasta documentação em correspondência, fotos, livros e documentos pessoais, que auxiliaram no preenchimento das lacunas em sua história, e encontram-se todos em anexo a este trabalho.

Várias entrevistas nos foram concedidas por pessoas que privaram de sua amizade ou com ele conviveram em diferentes fases de sua vida, residentes em São José dos Campos, São Paulo e Rio de Janeiro. Uma destas entrevistas, no entanto, foi por nós encontrada com surpresa e alegria: um depoimento de 1h30' dado pelo próprio compositor aos jornalistas Sérgio Gomes e Osvaldo Vitta quando de sua posse na presidência do Clube do Choro de São Paulo em 1977, e que nos deu subsídios para uma reconstituição e descrição mais completa da personalidade do artista.

A utilização das entrevistas encontradas, ou por nós realizadas, são legitimadas pelos métodos de pesquisa mistos, em que o qualitativo e o quantitativo estão presentes para preencher lacunas, na ausência ou raridade de documentação dos fatos. Para o teórico da metodologia de pesquisa John W. Creswel, a subjetividade de significados pode compor a pesquisa documental pelo método da oralidade, levando em consideração aspectos sociais e históricos na obtenção de conclusões. (CRESWEL, 2010) Berger e Luckmann (2004), por sua vez, defendem que os significados, longe de estar contido apenas nos indivíduos, têm sua formação na interação entre os diferentes agentes históricos, valores históricos, morais e culturais vigentes durante a vida do biografado. Tais métodos foram, portanto, utilizados para o preenchimento de possíveis lacunas documentais. (BERGER e LUCKMANN, 2004)

As entrevistas, que se encontram transcritas em anexo a este trabalho e serão citadas ao longo do texto, são as seguintes:

- Entrevista com o próprio compositor, Benjamin da Silva Araújo (1902-1985) – concedida aos jornalistas Sérgio Gomes e Colibri Vitta (Osvaldo Luiz Vitta) em 18 de agosto de 1977, quando da eleição do compositor para a presidência do Clube do Choro de São Paulo.
- Entrevista com Paulo de Azevedo Lemes Barbosa (1954) – cantor e pianista, residente em São José dos Campos-SP. Foi aluno do compositor e desenvolveu com este profunda ligação, tendo-o acolhido em sua residência nos últimos anos de sua vida. Foi intérprete de várias de suas obras populares, e tutor de sua obra depois de sua morte.

- Entrevista com Lenice Prioli (1929) – cantora, residente em São Paulo-SP. Realizou um importante concerto com a obra do compositor no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1975 e, a partir de então, incluiu suas obras em seu repertório de concertos.
- Entrevista com Thomaz Souto Corrêa (1938) – jornalista, vice-presidente da Editora Abril, residente em São Paulo-SP. Benjamin Silva Araújo conviveu com sua família quando de sua residência em São Paulo.
- Entrevista com Luiz Viera Silva Araújo (1947) – cineasta, residente no Rio de Janeiro-RJ. Sobrinho do compositor, conviveu com o mesmo nos seus últimos meses de vida.
- Entrevista com Isa Weiss (s.d) – artista plástica, residente em São José dos Campos-SP. Amiga do compositor, tendo-o acolhido em sua residência quando de sua mudança para São José dos Campos-SP.
- Entrevista com Mery Bassi (s.d) – cantora, residente em São José dos Campos-SP. Conviveu com o compositor e interpretou canções suas em saraus e concertos na cidade.
- Entrevista com Rita Vilaça (s.d) – pianista, residente em São José dos Campos-SP. Conviveu com o compositor e interpretou obras pianísticas suas.
- Entrevista com Nancy Bueno (1955) – pianista e cantora, residente em São Paulo-SP. Conviveu com o compositor em São José dos Campos-SP, e interpretou suas obras pianísticas, bem como acompanhou cantores em suas canções.

Gravações em áudio e/ou vídeo das canções de Benjamin Barreto da Silva Araújo, realizadas durante concertos públicos realizados pelo tenor Lenine Santos e a pianista Nancy Bueno acompanham o trabalho, dando a conhecer nossa concepção final das obras, bem como facilitar o acesso às mesmas por estudantes e professores de canto.

Esperamos, com este trabalho, trazer à luz as canções de Benjamin Barreto da Silva Araújo, contribuindo com mais um pequeno recorte para o grande painel da cultura musical brasileira, onde muito da riqueza da produção de música de concerto, ainda desconhecida e não analisada, continua a surpreender músicos e musicólogos.

1. Um certo ‘Maestro Benja’.

Há artistas que representam fielmente o modo de viver e pensar de sua época, e que viveram e se envolveram tão intensamente com as demandas não apenas de sua área de trabalho, mas com as idéias políticas e sociais que evoluíram durante sua trajetória, que sua biografia poderia se transformar quase numa crônica do período histórico em que viveu. É então possível reconhecê-lo como ‘um homem de sua época’, um indivíduo que, sendo original e idiossincrático, também representa de forma abrangente a personalidade de seu tempo e seu lugar. Assim se dá com Benjamim Barreto da Silva Araújo¹.

Pianista, compositor, regente, professor e poeta amador, Benjamin viveu o Século XX e foi por ele talhado. Nascido numa família que privilegiava e cultivava a música clássica, viveu e aprendeu também no rico ambiente do ‘choro’ carioca do início das décadas de 20 e 30, convivendo com grandes artistas que hoje são nomes de referência na história do desenvolvimento desse gênero musical. No teatro de revista, nos acompanhamentos ao piano de filmes mudos no cinema, nos shows em cassinos, saraus, bailes, cafés e cabarés do velho Rio de Janeiro, adquiriu a veia boêmia que conservou toda a vida, e de que sua obra musical se impregnou, aprofundando sua visão da vida e dos homens, que revelou musicalmente em suas canções. O professor por contingência logo encontrou também nessa tarefa uma vocação, inspirando gerações de alunos que passaram por suas mãos, e o *homo politicus*, preocupado com os caminhos do desenvolvimento de seu país e convencido da importância de sua participação, desenvolveu desde projetos políticos e sistemas de governo a invenções de aparatos tecnológicos para o aprimoramento das atividades cotidianas. Este o ‘Maestro Benja’ – como era chamado pelos amigos – de quem falaremos, investigando sua complexidade para melhor compreender a mensagem musical que nos legou.

Benjamin Silva Araújo, como assina em suas obras, nasceu a 31 de outubro de 1902, na cidade do Rio de Janeiro, àquela época a Capital Federal.

Sua mãe, Eurydice de Sá Barreto (s.d), era uma pianista amadora, e participava da Orquestra de Câmara de Nova Friburgo, dirigida pelo seu irmão Homero de Sá Barreto (1884-1924), tio de Benjamin e uma de suas primeiras influências musicais. Bráulio da Silva Araújo (s.d), seu pai, era também pianista e, segundo o próprio Benjamin “executava operetas inteiras

¹ Benjamin Barreto da Silva Araújo teve seu nome registrado em sua certidão de nascimento – em anexo a este trabalho – como ‘Benjamim’, com a letra ‘m’ no final, mas o artista adotou a forma ‘Benjamin’ em sua carreira artística, assim tendo assinado suas obras, razão pela qual adotaremos esta forma neste trabalho. (Nota do autor)

desde a abertura até o final, de modo quase perfeito”². O avô materno, Cândido Pereira Barreto (s.d), foi deputado pela antiga província do Rio de Janeiro, irmão de Luiz Pereira Barreto (1840-1923), um médico de renome importante na erradicação de várias doenças infecciosas no Rio de Janeiro, e de Virgínia de Sá Barreto (s.d), exímia pianista. O avô paterno Francisco Manuel da Silva Araújo (s.d), imigrante português, fundou no Brasil uma das indústrias farmacêuticas pioneiras do Brasil, a ‘Silva Araújo & CIA’, que ficou conhecida pelo seu famoso ‘Vinho Reconstituente Silva Araújo’. (BARROS, 1966) (DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 2014)

A infância do compositor transcorreu entre as cidades do Rio de Janeiro e Nova Friburgo, onde a família tinha faustosa residência, num ambiente de discussões de idéias políticas e planos de empreendimentos industriais. A referência musical era forte, no entanto, com a presença do seu tio, o já citado Homero de Sá Barreto, compositor de grande estro, e que privava da amizade de personalidades importantes do mundo musical e literário brasileiro, dentre elas Menotti Del Pichia (1892-1988) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que compôs peças especialmente para a orquestra do amigo, em suas estadas ali. (UFCG.EDU, 2014) Homero morreu de tuberculose aos 40 anos de idade, deixando uma pequena e significativa obra, incluindo a ópera em um ato “Jaty”, que foi executada no Rio de Janeiro juntamente com outras de suas composições depois de sua morte, por iniciativa de Villa-Lobos e Francisco Braga (1868-1945). (ACADEMIA BRASILEIRA DE MUSICA, 2014)

Dois de seus seis irmãos também trilharam caminhos no mundo artístico: Armando Silva Araújo (1905-1988), pianista e compositor, compôs canções populares, choros e obras ligeiras; e Aloísio Silva Araújo (s.d), que foi parceiro de Armando nas letras de várias canções e fez sucesso em programas humorísticos de rádio, tendo também feito carreira como pianista, integrado o ‘Grupo dos Turunas’, liderado por Aníbal Augusto Sardinha, o ‘Garoto’ (1915-1955). (MELLO, 2012) Sobrinho de Benjamin, o compositor Homero Ferreira (1929/2011) alcançou grande sucesso popular com marchinhas carnavalescas, como a conhecida “Me dá um dinheiro aí”, gravada por artistas como Elizeth Cardoso (1920-1990) e Moacir Franco (1936). (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 1995)

A educação musical mais efetiva de Benjamin se iniciou aos 10 anos de idade, em 1912, em aulas de piano do professor Higino Mancini (s.d) em Nova Friburgo. Porém este estudo se tornaria efêmero no ano seguinte, quando teve de se mudar para a cidade de

² Biografia organizada pelo próprio Benjamin Silva Araújo, anexo II (k) deste trabalho, à p. 236.

Cordeiro-RJ, a 55km de Nova Friburgo, onde foi matriculado no internato do Colégio Brasil e posteriormente do Colégio Bittencourt, ali cursando até o 1º ano do ginásio. O 2º ano seria cursado no Rio de Janeiro, no Instituto La-Fayette, e nesta época pôde retomar seus estudos de piano.

Aos 17 anos, iniciou sua vida profissional como pianista tocando em bailes familiares e de agremiações dançantes, ambiente em que conheceu e conviveu com músicos populares que se tornariam referências na evolução da música popular urbana brasileira, como o célebre José Barbosa da Silva, o ‘Sinhô’ (1888-1930) e Osvaldo Cardoso de Meneses Filho (1893-1935). Adquiriu, dessa maneira, um vasto repertório de valsas, maxixes, polcas, serestas, choros e tangos brasileiros, gêneros em voga à época, às vezes tendo de recorrer a expedientes complexos, como narra em entrevista de 1977:

“A forma que eu tinha de decorar repertório, na época, como o recurso ao disco ainda era um tanto limitado, e a discoteca nacional, vamos dizer, a discografia nacional ainda não era muito fértil em matéria de informações nesse sentido, então eu ia quase todas as noites para a esquina da Assembléia com a Avenida³ e ficava parado defronte de um ‘cine’, um cinema que havia na esquina, chamado Cinema Avenida. Lá tocava a ‘Orquestra do Cícero’. E existiam músicos na época, como o Bonfiglio de Oliveira⁴, um hábil pistonista, que tocava também na orquestra. E então, a minha maneira de fazer repertório era ficar parado ali uma, duas horas, ouvindo a ‘Orquestra do Cícero’ tocar que, se não me engano, ele era irmão do Patápio Silva⁵. Havia um irmão do Patápio Silva, que tocava na orquestra dele, do Cícero. Ele era violinista. E eu aprendia sempre 4, 5, 6 músicas, que eu memorizava naquela noite, chegava na minha casa, fosse a que hora fosse da noite, sentava no piano e tocava.”⁶ (ARAÚJO, 1978, p. 2.)

Ao terminar o curso ginásial, convencido de que sua vocação musical não coadunava com os planos originais de cursar engenharia, dedicou-se aos estudos preparatórios com a professora Rinalda Côrtes (s.d) para ingressar no Instituto Nacional de Música⁷.

³ Cruzamento da Rua da Assembléia com a Avenida Rio Branco, logradouros do centro da cidade do Rio de Janeiro. (Nota do Autor)

⁴ Bonfiglio de Oliveira (1891-1940) Natural de Guaratingueta-SP, e radicado no Rio de Janeiro, foi trombonista e compositor, atuando ao lado de grandes nomes na música popular brasileira, como Pixinguinha e Luis Americano. (Nota do Autor)

⁵ Patápio Silva (1880-1907), compositor fluminense, flautista virtuose, atuou como instrumentista no ambiente clássico popular.

⁶ As citações e informações a respeito de sua formação e experiências musicais foram retiradas da entrevista concedida pelo próprio compositor aos jornalistas Sérgio Gomes e Osvaldo Vitta, em anexo a este trabalho à p. 144.

⁷ Instituto Nacional de Música – hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

No Instituto Nacional de Música, importante e tradicional instituição do Rio de Janeiro, o compositor teria sua formação técnica e teórica mais consistente, bem como suas maiores influências estéticas, convivendo com personalidades como a compositora Celeste Jaguaribe de Faria⁸ (1873-1938), que foi sua professora de teoria e solfejo, o compositor, pianista e regente Agnelo França (1875-1964), que lhe ensinou harmonia, e o pianista e compositor Henrique Oswald (1852-1931), que foi o responsável pela sua formação pianística e exerceu uma ação determinante em suas posteriores escolhas estéticas, perfeitamente reconhecíveis em sua criação camerística de canções, na busca de uma linguagem que procura respeitar a tradição clássica, porém estabelecendo simultaneamente um estilo original e brasileiro.

A vida cultural do Rio de Janeiro lhe proporcionava ainda a possibilidade de assistir a concertos de vários artistas internacionais, que tinham na capital do Brasil uma parada obrigatória em suas tournées. O compositor cita vários daqueles artistas que teve oportunidade de assistir durante sua formação:

“(...) quando um aluno estudava piano, violino, ou violoncelo, fosse o que fosse, procurava sempre orientar a sua interpretação segundo os moldes e os padrões lançados por esses grandes pianistas. Vinha um pianista como Friedmann⁹, vinha um pianista como Hofmann¹⁰, um Leopoldo Godovsky¹¹, um Arthur Rubinstein¹², como Brailowsky¹³, vinham aqueles autores todos que vinham pro Rio de Janeiro, esses pianistas todos (...)”. (ARAÚJO, 1978, p. 8)

Ao terminar o curso no Instituto Nacional de Música, teve de interromper o prosseguimento dos estudos ao ser sorteado para o serviço militar¹⁴, e do final de 1923 a meados de 1925 serviu no Forte de Copacabana. Sua prática musical, no entanto, não cessou.

Convidado por um superior hierárquico para integrar como pianista um clube de choro – o ‘Mimosas Cravinas de Botafogo’ – em seus momentos de folga, teve a oportunidade de

⁸ Celeste Jaguaribe de Faria foi também cantora e poeta, se apresentando com o pseudônimo de Stella Bomilcar. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

⁹ Ignaz Friedman (1882/1948) - pianista e compositor polonês.

¹⁰ Josef Casimir Hofmann (1876/1957) foi um pianista, compositor e inventor polonês naturalizado americano.

¹¹ Leopoldo Godovsky (1870-1938) – pianista polonês naturalizado estadunidense.

¹² Arthur Rubinstein (1887-1882) – pianista polonês naturalizado estadunidense.

¹³ Alexander Brailowsky (1896-1976) – pianista ucraniano radicado na França, especializado no repertório de Frédéric Chopin.

¹⁴ A ‘Lei do Sorteio’ - Lei n. 1860 - instituiu a obrigatoriedade do serviço militar através de sorteio, e esteve vigente no Brasil entre os anos de 1916 e 1945. (MACCANN, 2007)

tocar e conviver com muitos músicos virtuosos nos gêneros populares, adquirindo o *know-how* do acompanhamento de choros com todas as suas complexidades modulatórias e de improvisação. Sobre esta experiência, diz o compositor:

“Então a beleza do choro estava não só no seu desdobramento melódico como no seu encadeamento harmônico, na base do acompanhamento, e existia então uma espécie de diálogo entre o solista e o acompanhador porque as preparações das modulações eram feitas no baixo, e então havia um capricho muito grande em enriquecer a parte dos baixos, que dava muito maior beleza ao choro. A coisa chegava a certo ponto que existiam choros que eram verdadeiros desafios, aonde o compositor modulava de propósito para tonalidades afastadas para derrubar o acompanhador. O negócio era jogar o acompanhador no chão. O esporte era esse. Ora, eu convivi com essa turma muito bem. Um dos mestres nessa questão de modulação era um trombonista chamado Candinho¹⁵, que era do tempo do Pixinguinha¹⁶ – e o próprio Pixinguinha, que tem um choro chamado “Sofre Porque Queres”, que se o indivíduo não conhecer as convenções ele não consegue acompanhar de jeito nenhum, porque são as modulações mais ousadas que houve até hoje, que se notaram até hoje no choro no Brasil, esse sopro no choro do Pixinguinha chamado “Sofre Porque Queres” – e existiam outros também, de modulações difíceis.” (ARAÚJO, 1978, p. 6)

A experiência seria definida por Benjamin como o seu ‘curso acadêmico de choro’, já que a prática de música popular não era ensinada nos conservatórios e academias, e deixaria uma marca indelével em sua criação. De sua literatura pianística constam 12 choros para piano solo – dentre eles o ‘Choro Cromático’, premiado no ‘Festival Brasileirinho’ da TV Bandeirantes, de 1977 – , um choro para piano a quatro mãos e um para dois pianos. Além disso, seu aprofundamento nas formas, gêneros, caminhos harmônicos e melódicos populares, influenciaram profundamente a formação de seu estilo na canção de câmara, chegando a idealizar conjuntos de canções com texto de poetas de tradição clássica postos em música extraída de gêneros populares urbanos, como samba-canção, a marcha-rancho e o bolero.

Ao final de seu período de serviço militar, em 1925, em busca de colocação profissional, transferiu-se para Riberão Preto-SP, cidade onde seu tio Homero de Sá Barreto (1884-1924) desenvolvera um trabalho musical importante como professor e compositor, tendo falecido um ano antes, deixando ali um vácuo que Benjamin veio a ocupar. Trabalhou naquela cidade em colaboração com o maestro Ignácio Stabile (1889-1955)¹⁷, como seu assistente e como pianista, tendo algumas de suas primeiras composições estreadas em

¹⁵ Cândido Pereira da Silva (1879-1960) – trombonista, compositor e violonista carioca, ligado às origens do choro.

¹⁶ Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973) – Flautista, saxofonista, compositor e arranjador carioca, considerado entre os maiores compositores brasileiros de música popular.

¹⁷ Ignácio Stabile (1889-1955) – Regente. Natural de Roma, Itália, estudou no conservatório de música de Nápoles e dirigiu várias companhias líricas, estabelecendo-se em Ribeirão Preto-SP a partir de 1938, tendo sido regente da Orquestra Sinfônica local até 1955.

apresentações regidas pelo maestro italiano, como comprovam alguns programas de concertos da época. Também deu aulas de Canto Orfeônico na Escola Normal do Colégio Santa Úrsula, e teoria musical, piano e violão na Instituição Universitária Maura Lacerda.

Em 1927, ano de composição de suas primeiras canções, esteve presente nas salas de concerto de Ribeirão Preto, acompanhando ao piano solistas que se apresentavam na cidade. Nestes concertos apresenta também números solo, com repertório pianístico romântico que incluía Frederic Chopin (1910-1949) e Sergei Rachmaninoff (1873-1943).

Devido à ligação familiar com as cidades do Rio de Janeiro-RJ, Cruzeiro-SP, Itatiaia-RJ e Campos de Jordão-SP, passava sempre nestas cidades temporadas de férias, atuando nelas eventualmente como instrumentista e compositor. Campos do Jordão esteve sempre presente em sua vida e na de seu irmão Armando, pois ambos tinham problemas pulmonares desde crianças e eram enviados para temporadas naquela cidade famosa por seus sanatórios e pelo clima propício à recuperação. Franzino e de baixa estatura, Benjamin era, além do mais, fumante. Naquela cidade estreou em 1931 a revista em 2 atos *O Homem Chegou*, para a qual compôs toda a parte musical.

De sua residência em Ribeirão Preto datam também as composições para piano “Pequena Polonaise” (1940), 7 ‘Mini-valsas’ (1940), a “Sonata Popular” (1941) e as Toadas 1, 3 e 4, dedicadas a Adolfo Tabacow (s.d), Agostinho Cantú¹⁸ (s.d) e Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948).

A mudança de Ribeirão Preto para a cidade de São Paulo aconteceu em 1942, quando imediatamente foi contratado como pianista pela Rádio Record, permanecendo ali até 1945. Nesta primeira estadia na capital paulista parece não ter encontrado o desenvolvimento esperado de sua carreira, e decidiu transferir-se em 1946 para a cidade do Rio de Janeiro, onde regeu as orquestras da Rádio Mayrink Veiga e da Rádio Continental. Lecionou também no Instituto La Fayette, onde havia cursado o ginásio. A vida cultural carioca e a convivência com os artistas boêmios nesta época foram uma experiência marcante para Silva Araújo, como lembra seu amigo Paulo Azevedo:

“Era difícil não se apaixonar por ele, sabe, no sentido de pessoa, cultural e musicalmente, ele falava as coisas e, nossa, que ele tava lá com o Mário Lago¹⁹, o Braguinha²⁰, que falou

¹⁸ Paolo Agostino Cantù - maestro italiano, radicou-se no Brasil a partir de 1908, dando aulas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tendo formado muitos pianistas e compositores brasileiros, dentre eles Francisco Mignone (1897-1986) e João de Souza Lima (1898-1982).

¹⁹ Mário Lago (1911-2002) - Advogado, poeta, radialista, compositor e ator brasileiro.

pra ele mudar aquela marcha lá que aí deu certo. (...) A Guiomar Novaes: a Christine²¹ achou um bilhete que dizia assim: ‘Obrigado, gostei da música’²². Quer dizer, ele transava ali. Grande Otelo²³, esse nome todos da história da arte no começo do Séc. XX no Brasil. E é esse o lance dele, todos o respeitavam.” (AZEVEDO, 2013, p.4)

Em 1948 Silva Araújo recebeu um convite para realizar a direção musical do filme *Luar do Sertão* (1949), de Mário Civelli²⁴, trabalho que o trouxe de volta a São Paulo, onde permaneceria por 15 anos. Acolhido na Rádio Bandeirantes, ali trabalhou como pianista, regente, arranjador e compositor até 1956, quando se transferiu para a TV Record. Durante todo este período paulistano compôs diversas obras requisitadas pelo seu trabalho nas rádios e TVs, que incluíam canções, aberturas e música incidental para programas variados. Em seu acervo há novelas de rádio escritas por ele – que não sabemos se chegaram a ser veiculadas – e para as quais também produziu material musical. Paralelamente ao trabalho nas rádios, compôs música para teatro de revista, em peças que eram estreadas em casas importantes, como o Teatro Cultura Artística, onde estreou, por exemplo, a peça *Três Filhos Não É Brincadeira*, de 1957. O amigo Thomaz Souto Corrêa relembra aspectos desta época, em que o compositor freqüentava regularmente a casa de sua família:

“Eu devia ter 8, 9 anos de idade, quando ele aparece, acho. E aí vai um pouco mais, porque eu me lembro dele me levar pro Teatro de Revista pra ver as meninas, pra ver as mocinhas, então eu já era adolescente. Tinha uns 15 anos. Ainda não tinha idade pra ‘cantar’ as moças, mas por curiosidade. E ele era o ‘Maestro’, todo mundo chamava ele de ‘Maestro’.” (CORRÊA, 2013, p. 3)

e sobre a figura de Benjamin:

“Então tem um período grande de convivência dele na família, e do que eu me lembro era essa figura que me fascinava, quando ele sentava no piano e saía assim, com uma facilidade incrível. Me lembro da mão dele, tinha uma mão forte, parece a mão do Rubinstein, do

²⁰ Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-1996) – também conhecido como ‘João de Barro’ e ‘Braguinha’, foi um compositor brasileiro.

²¹ Prof. Dra. Christine Hackel (1955-2013) – Geneticista. Trabalhou entre 2010 e 2013 junto ao Centro Cultural Benjamin da Silva Gomes na organização do acervo do compositor.

²² Refere-se à obra “Toada no. 2”, datada de 1942, dedicada à Guiomar Novaes (1894-1979) e composta em Ribeirão Preto.

²³ Sebastião Bernardes de Souza (1915-1993) – o ‘Grande Otelo’, foi um importante ator brasileiro.

²⁴ Mário Civelli (1923-1993) – produtor e diretor de cinema, natural de Roma, na Itália, radicou-se no Brasil, onde dirigiu filmes importantes como *O Grande Desconhecido* (1957) e *Bruma Seca* (1960).

Arthur Rubinstein²⁵. Eu vi um filme com ele, parece a mão do Benjamin, grande, pesada. Pesada não no sentido de... mão de pianista, forte, não assim de dedos, não. Forte. E uma facilidade incrível!” (CORRÊA, 2013, p. 1)

Viagens para a realização de tournées com artistas das rádios, shows, concertos e trabalhos diversos foram freqüentes, tanto nas cidades dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro como nos estados do nordeste. A composição da canção “Minha Ama”, de 1939, com texto de Luis Peixoto (1889-1973), na cidade de Salvador-BA, nos dá pistas de sua atuação mais ampla em nível nacional. Um artigo no “Diário de Pernambuco”, datado de dezembro de 1961, localiza o ‘Maestro Benja’ na cidade do Recife-PE, aproveitando sua viagem de apresentações artísticas para divulgar suas idéias políticas.

Há muito ele vinha se preocupando com a organização social e política brasileira, procurando as causas de problemas econômicos e de seu sub-desenvolvimento, e chegou à proposta de um novo sistema de governo, para o qual criou um novo partido, a que chamou de União Municipalista Cooperativista Tecnocrata –UMCT. O manifesto do novo partido fora lançado em 1962, num importante periódico de São Paulo, e afirmava – temerosamente, visto que se estava às vésperas do golpe militar de 1964 – que, através da UMCT: “o homem estará livre do Trabalho, do Capital e do Estado, que o escravizam”²⁶. Entre outras demandas, o programa do partido reivindicava: eleições diretas para presidente da república, governadores e prefeitos; extinção de toda a rede bancária particular; e associação automática de todo profissional a cooperativas de classe. Como se vê pelo o teor socialista das propostas, Benjamin não parecia ter uma idéia tão clara dos posicionamentos reais das forças que digladiavam no cenário político brasileiro da época, sendo que chega a enviar ao congressista Pedro Aleixo (1901-1975), da União Democrática Nacional (UDN) – político que seria um dos maiores apoiadores dos governos ditatoriais – uma carta com as propostas da UMCT.

De resto, sua participação político-social sempre esteve na ordem do dia, fosse em sugestões para a melhoria da organização urbana, que enviava em cartas para as autoridades locais, fosse como inventor, na criação de aparatos tecnológicos ou utilitários, cujas idéias eram enviadas a fábricas, indústrias, ou mesmo para agências internacionais, como a NASA. Encontramos exemplos de correspondência deste teor em várias das cidades em que residiu.

²⁵ Vide nota 12, à pág. 8.

²⁶ Anexo II (p) à p. 241.

Também sua colaboração como articulista em vários periódicos é regular, não só com textos relativos ao cenário musical brasileiro – que são a maioria – mas com crítica de costumes e comentários políticos.

No ano de 1963 Benjamin Silva Araújo se muda para a cidade de Resende, no Estado Rio de Janeiro, aceitando o convite de um amigo dos tempos do serviço militar no Rio de Janeiro, que agora se encontrava numa situação em que podia ajudá-lo a se colocar naquela cidade. Os motivos que o levaram a esta decisão não são completamente compreensíveis, e só podemos tecer suposições para os motivos que o levaram a deixar os trabalhos que realizava nas emissoras e nos teatros paulistanos para reiniciar quase completamente sua carreira naquela cidade do interior fluminense. Fato é que nesta época consegue sua aposentadoria pelo antigo INAMPS, o que lhe asseguraria um pequeno salário vitalício. O agravamento de seus problemas respiratórios podem ter contribuído para esta decisão, visto que se encontrava então com 60 anos de idade e sua doença se ressentia da cidade grande e poluída. O sobrinho de Benjamin, Luís Araújo, relata:

Ele tinha, que nem o papai tinha, teve, um enfisema pulmonar. Papai também tinha só um pulmão. O Benjamin também, que eles viviam pela noite, tocando piano, fumando... naquela época todo mundo fumava. E ele tinha uma falta de ar absurda. (Araújo, 2014)

Sua amiga Isa Weiss (s.d), artista plástica, que com ele conviveu durante toda a vida, sugere que houve também algum problema de trabalho que o levou a se decepcionar com a cidade, e credita à sua personalidade inquieta a itinerância que permeou todas as fases de sua vida:

O Benjamin, eu lembro, ele era assim: ele não engolia desaforo. Mas não é nem não engolir desaforo: qualquer coisa que ele não gostasse, ele arrumava a mala e saía. Ele pedia a conta... era assim. Nunca estava satisfeito. (...). Então ele saiu de São Paulo e foi pra Resende. Ficou morando no centro lá em Resende, Itatiaia, e tudo o mais, e eu perdi contato. (WEISS, 2013, p.1)

Em Resende Benjamin logo se destaca no cenário musical da cidade, onde funda e dirige a Academia Resendense de Artes, que teve grande inserção na cultura resendense. O próprio compositor narra:

“Mais ou menos em mil novecentos e sessenta... sessenta... sessenta e um, sessenta e dois... Dessa data, saí da circulação. Me meti em Resende, no Estado do Rio de Janeiro, e abri um curso de piano. Estive lá 9 anos, praticamente sem ouvir nada. Eu tinha, mais ou menos, cerca de 80 alunos de piano, lecionava das 8 da manhã à 8 da noite”. (ARAÚJO, 1977, pág. 13).

Além do trabalho na Academia em Resende, o compositor lecionou no Colégio Dom Bosco e na Escola Normal, e criou a Sociedade Coral Santa Rosa. Sua participação como articulista nos Jornais *A Lira* e *Correio Fluminense* foi intensa, com ênfase em assuntos musicais, mas dedicando-se às vezes a temas sociais e políticos. É desta época a maioria de suas canções com texto de Guilherme de Almeida (1890/1969), o início da revisão e organização de seu cancionário em conjuntos distintos, e a composição de obras publicadas pela Editora Irmão Vitale, de São Paulo, como “Inverno” e “Petite Polonaise”, para piano solo. No entanto, no ano de 1971, problemas financeiros com a diminuição dos alunos da Academia e as grandes mudanças relativas ao ensino de música nas escolas e conservatórios, obrigaram-no a regressar a São Paulo, alternando trabalhos como músico ‘da noite’ com temporadas para recuperação em sua propriedade em Campos de Jordão, na Chácara Santa Eurídice. Em São Paulo, trabalhou com o conjunto que se apresentava no Restaurante do Terraço Itália, à época um ambiente associado ao requinte e à visibilidade social. Sua saúde, porém, não lhe permitiria continuar morando na capital paulista, e em 1973 mudou-se para a cidade de São José dos Campos-SP, também conhecida estância de tratamento de problemas respiratórios. Lá recorreu à ajuda de sua amiga Isa Weiss (s.d), que lhe deu a estrutura necessária até que ele se estabelecesse na cidade. Sobre sua chegada, a Sra. Isa Weiss de lembra:

Um dia ele apareceu aqui em São José – até eu estava na casa da minha sogra²⁷, aquela ali na frente, na Nelson D’Ávila – assim de chapéu palha desfiado, mal arrumado, sabe... uma pessoa derrotada, que ele chegou quando ele veio pra cá. Ai eu falei: “Não, Benjamin, você vai ficar aqui comigo até ajeitar o que você quer fazer”. E, de fato, ele ficou uns tempos. (...). Tinha uma casa lá, nossa, sei que era no jardim. (...) Eu decorei a casa, botei tudo dentro da casa, e o Benjamin foi morar lá, ele dava aula pras meninas, pra ele achar um caminho. Ele ainda tinha idade que ele poderia trabalhar, ele era produtivo. (WEISS, 2013, Pág. 1-2)

Logo estabelecido na cidade, e repetindo o cenário de outras experiências semelhantes, Silva Araújo rapidamente ganhou destaque na vida cultural da cidade, apresentando obras suas nos saraus e concertos, contribuindo com artigos para periódicos locais, e dando aulas de piano na Escola de Música Art Studio. Naquela instituição travou contato com um aluno que assumiria um papel importante em sua vida e na manutenção de sua obra musical: Paulo Azevedo Lemes Barbosa, à época com 19 anos de idade, que havia

²⁷ Referindo-se à Inis Weiss, artista plástica criadora dos padrões da Cerâmica Weiss, importante indústria entre as décadas de 1950 e 1980 no Vale do Paraíba.

sofrido um acidente que o fizera perder o dedo anular da mão direita. O professor Benjamin Silva Araújo adaptou uma técnica para que Paulo pudesse seguir tocando piano, o que permitiu sua profissionalização. Um vínculo emocional profundo, de pai e filho, evoluiu entre os dois, segundo Azevedo e, mais tarde, o compositor se instalou em sua residência, ali convivendo por muitos anos. Paulo Azevedo descreve a importância do encontro:

Então eu conheci o Benjamin. Eu já falei pra ele o seguinte: “olha, eu já estudei piano quando pequeno, eu canto desde pequeno, essas coisas todas, mas eu sofri um acidente e minha mão está assim, e tal tal tal, né...”. Aí ele falou: “É, não dá pra você... você queria ser pianista?”. Bom, eu queria, né... “queria”, futuro imperfeito. Então ele levantava o dedinho dele assim: “Ah, você não tem esse dedo... então esse exercício não dá pra você fazer. Esse aqui dá! Então esse dedo aqui pra você é o 1, esse é o 2, esse é o 3 e esse é o 4 e o 5”. Então, o Benjamin fez eu voltar a tocar piano, porque minha mão estava travada há dois anos e meio. (AZEVEDO, 2014, Pág. 1)

Em 1975, Benjamin procurou em São Paulo a conhecida cantora Lenice Prioli, grande pesquisadora e intérprete do repertório nacional, a quem muito admirava, e lhe apresenta o conjunto de sua obra vocal de câmara. Lenice se surpreendeu com a qualidade das canções e decidiu realizar um recital apresentando 14 canções do compositor, no Auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP). A cantora evoca o momento:

Eu mostrei o que eu tinha escolhido, ele pediu pra colocar uma que ele gostava muito, e a gente começou a ensaiar. Eu não me lembro se ele veio assistir a algum ensaio. Não me lembro mesmo, mas eu lembro que no dia da apresentação ele estava eufórico. Tinha uma *corbeille* maravilhosa junto do piano. Tinha muita gente. (...) Mas eu escolhi essas aqui no meio de outras. As que eu achei mais interessantes, agradáveis pra minha voz, também, foi isso. E a gente começou a ensaiar, são coisas assim pequenas de tamanho, mas pra mim muito interessantes na construção musical, as poesias... (...) A escolha dos textos, muito de bom gosto. Então foi gostoso ensaiar isso aí. Foi gostoso cantar. Na gravação que se fez, não sei se através dele ou de mim, em fita cassete – você imagine – depois eu pedi pra pôr em CD, sinto assim uma alegria muito grande em estar cantando ali. Não foi assim... porque, à vezes a gente canta por uma certa obrigação, sabe... muitas coisas... Essa não, essa eu senti que eu estava muito feliz de cantar. (PRIOLI, 2013, pág. 1)

No ano seguinte, 1976, por iniciativa de jornalistas, músicos e aficionados do ‘choro’, foi divulgado no jornal o projeto de fundação do ‘Clube do Choro de São Paulo’, que funcionou entre os anos de 1977 e 1978, ao qual Benjamin Silva Araújo viria a se juntar, como sócio fundador e presidente. O Clube reunia artistas importantes ligados ao choro e ao samba, como Paulinho da Viola (1942), Arthur Moreira Lima (1940), Amilton Godoy (1941), Carlos Poyares (1928-2004), José Ramos Tinhorão (1928), Paulo Vanzolini (1924-2013), entre dezenas de outros, capitaneados pelos jornalistas Sérgio Gomes da Silva (s.d) e Osvaldo Vitta (s.d). É do jornalista Osvaldo Vitta a descrição da chegada do compositor ao Clube:

Aí surge a figura incrível do primeiro presidente do Clube do Choro, o maestro Benjamin Silva Araújo (...) Eu não poderia ser porque não era músico de um grupo e era moleque; o Serjão²⁸ porque era um entusiasta, não era músico; e se chamasse algum músico de algum grupo ia dar uma ciumeira, a gente ia fazer besteira. Aí nesse meio tempo surge o maestro Benjamin Silva Araújo, uma figura encantadora, maestro que tocou na rádio Bandeirantes, dirigiu orquestras, pianista maravilhoso, e quando a gente começou a conviver com ele, ainda lá no Sindicato, eu, o Serjão e tantos outros achamos: ‘Esse é o cara’. Ele é que tinha que ser, porque era respeitado, senhor, andava de boina e guarda-chuva, conhecia toda a história do choro e da música brasileira, simpático, agregador, não era vaidoso... E ele acaba se transformando no primeiro presidente (VITTA, 2008, apud SOUZA, 1999, pág. 70).

O próprio Benjamin Silva Araújo relata o fato, em entrevista realizada na época:

Vindo da tradição e daquele amor que eu sempre tive pelo choro, eu, quando vi anunciar no jornal uma reunião do Clube do Choro, convidando o pessoal que gosta dessa coisa, eu fui lá. E, ainda, pra surpresa minha, no fim ainda acabei sendo eleito presidente do Clube do Choro. Quando, talvez, eu fosse o menos indicado, por uma razão: porque eu já estou com 74 anos! Não é? (ARAÚJO, 1977, pág. 16.)

Entusiasmada com as atividades e resultados dos trabalhos do Clube em 1977, a TV Bandeirantes lançou o Primeiro Festival de Choro, o ‘Brasileirinho’, no qual o ‘Maestro Benja’ inscreveu uma obra chamada “Choro Cromático”. Respeitando a forma e estrutura harmônica do choro tradicional, a peça, no entanto, incorporava novidades melódicas, de dinâmica e de variações de tempo. Dentre as inovações, a mais importante era o uso de cromatismos constantes, que era um elemento importante do estilo de escrita do compositor. Tais inovações, no entanto, provocaram polêmica entre os ‘conservadores’ e os ‘tradicionalistas’, que compunham tanto o público quanto o corpo de jurados. A pesquisadora Miranda de Souza descreve assim os acontecimentos:

Na segunda eliminatória, foi a vez do presidente do Clube do Choro, Benjamin Silva Araújo, apresentar seu ‘Choro Cromático’, interpretado pelo pianista Hamilton Godoy, do Zimbo Trio. (...) o ‘Choro Cromático’, como o próprio nome diz, era um choro composto a partir da escala cromática, isto é, a escala formada por intervalos de semitom. Ambos os procedimentos eram novidades e chocaram muita gente, que não entendeu como as duas peças foram aprovadas para as eliminatórias, e depois disso, passaram à final. A polêmica se instalou nos jornais após a classificação das duas músicas, e os jurados tomaram suas posições: de um lado, aqueles que achavam que o choro deveria se reciclar e incorporar novos elementos, tais como Maurício Kubrusly e Sergio Cabral; do outro, aqueles que acreditavam que as novidades apresentadas eram uma corrupção ou descaracterização do choro. O crítico José Ramos Tinhorão foi o que mais defendeu essa postura, chamando os ‘progressistas’ de elitistas, eruditos e acusando-os de não compactuar com o espírito tradicional do gênero. (SOUZA, 1999, pág. 75.)

²⁸ Sérgio Gomes da Silva (s.d), jornalista paulistano.

A obra foi gravada num LP que reuniu todas as canções finalistas, lançado pelo selo Bandeirantes Discos, e foi a última composição registrada do compositor.

A partir do escasseamento das atividades do Clube do Choro, no final de 1978, e do declínio de seu estado de saúde, vindo a sofrer com crises respiratórias mais frequentes, Benjamin começou a se dedicar sistematicamente à organização e revisão de sua obra, principalmente as canções. O amigo Paulo Azevedo o auxiliava nos trabalhos e levava as partituras finalizadas para serem realizadas por copistas conhecidos do ‘Maestro’, em São Paulo. Este trabalho ficaria incompleto com a piora de seu estado de saúde, faltando ainda realizar a parte pianística de 8 canções do catálogo que programou. (AZEVEDO, 2013) Também se dedica à divulgação de sua obra, fato evidenciado pela sua correspondência com os amigos músicos e professores, como o amigo compositor Calimério Soares (1944-2011), de quem recebe encomendas de obras e arranjos, e para quem envia suas obras de piano e música de câmara para serem incluídas nos programas de ensino da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Em meados de 1985, enfraquecido pela doença, foi levado para junto do irmão Armando, em Maricá-RJ, e lá viveu alguns meses, sob os cuidados da família. No mês de outubro o compositor teve de ser transferido à casa do sobrinho Luís Araújo, no Rio de Janeiro, e tratado por enfermeiros em casa, até que sua insuficiência respiratória exigiu tratamento hospitalar e, no dia 10 daquele mês foi internado no Hospital da Lagoa, onde faleceu.

1.1. A obra de Benjamin

Quando de sua despedida de São José dos Campos, Benjamin recomendou ao amigo Paulo Azevedo: “Cuide bem das minhas filhas!”, referindo-se às partituras de suas obras, o que Azevedo tomou como uma missão. Depois de procurar vários meios para divulgar a obra de Benjamin, e defrontando-se com as dificuldades de publicação de música clássica no Brasil, o acervo foi fechado e preservado durante 28 anos em sua casa, até que acontecimentos recentes nos levassem ao conhecimento daquela obra, resultando no presente trabalho.

Azevedo tem uma intensa atuação na região do Vale do Paraíba como pianista, cantor, professor e gestor cultural. Suas atividades estão concentradas na instituição que hoje leva o nome de ‘Centro Cultural Maestro Benjamin Silva Araújo’, em homenagem a seu mestre e

amigo. O centro cultural também abriga o acervo de partituras, textos, documentos e objetos pessoais do compositor.

Os direitos autorais referentes a todo o material musical estão sob a posse do sobrinho do compositor, Luiz Vieira Silva Araújo (1947), profissional de cinema atuante na cidade do Rio de Janeiro, que concordou com o manuseio da obra voltado para estudos acadêmicos e organização para eventual publicação. Paulo Azevedo, por sua vez, generosamente nos abriu acesso a toda a obra do compositor, possibilitando uma primeira catalogação do material musical ali encontrado.

As obras acabadas, cujas datas de composição vão de 1920 a 1977, muitas com revisões posteriores, se dividem em seis categorias principais:

a) Obras para piano:

- 12 choros para piano solo;
- 2 prelúdios;
- 7 mini-Valsas;
- 4 toadas;
- 3 cenas Brasileenses;
- 6 sertanejas;
- 6 obras para o ensino do piano;
- 1 choro para piano a quatro mãos;
- 1 choro para dois pianos.

Sua literatura para piano abrange várias linguagens, desde uma escrita mais tradicional, herdeira do pianismo europeu do período romântico tardio e início do impressionismo – caso dos prelúdios e valsas – até obras com marcada influência da música popular e folclórica – como os Choros, as Toadas e as Sertanejas. Dentre os Choros, merece destaque o *Choro Cromático*, que trouxe inovações harmônicas e melódicas ao gênero. Esta obra foi defendida pelo pianista Amilton Godoy (1941) no ‘Festival Brasileirinho’, um certame dedicado apenas ao choro promovido pela TV Bandeirantes em 1977. (SOUZA, 2009)

b) Música de câmara:

- 1 obra para violino e piano;
- 1 obra para violoncelo e piano;
- 1 obra para violão e piano.

Cabe destacar que a pequena literatura de câmara instrumental é constituída de peças breves, com uma linguagem romântica influenciada pelo melodismo popular brasileiro e a harmonia jazzística, escrita para participação em saraus e reuniões sociais.

c) Composições originais e arranjos para canto e orquestra.

- 20 obras – compostas quando atuava como maestro nas rádios Mayrink Veiga e Bandeirantes e na TV Record – com textos de vários poetas e letristas como Olavo Bilac (1865-1918), Dias Gomes (1922-1999), Osvaldo Moles (1913-1967), além de arranjos orquestrais de obras célebres para piano.

- 12 canções originalmente compostas para orquestra e coro ou canto solista, em sua maioria de caráter ufanista, para uso em programas de TV ou Rádio.

É interessante notar que estas obras para orquestra e coro foram criadas de acordo com o gosto musical e do ambiente político da época, quando vários compositores (tanto populares quanto eruditos) criaram obras de caráter patriótico, a exemplo de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em ‘Invocação em Defesa da Pátria’ ou Ary Barroso (1903-1964), com sua ‘Aquarela do Brasil’. (MACHADO, 1987). Há reduções para piano e canto de algumas destas obras realizadas pelo próprio compositor.

d) Fantasias para piano e orquestra:

- Fantasia sobre *Onde o céu é mais azul*, de Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-2006), mais conhecido sob os pseudônimos de ‘João de Barros’ ou ‘Braguinha’.

- Fantasia sobre *Carinhoso*, de Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), o ‘Pixinguinha’.

Mais uma vez trata-se de obras compostas como parte de seu trabalho para orquestras de rádio e TV, geralmente para ser executadas como abertura ou intermezzo de transmissões de programas musicais com cantores diversos.

e) Canções populares;

- 17 canções encontradas até a atual fase de pesquisa, algumas das quais publicadas e registradas em disco.

f) Canções de câmara – 40 canções, separadas em 9 conjuntos ou ‘ciclos’:

- Canções Românticas – 1ª série (3 canções)

- Canções Românticas – 2ª série (4 canções)

- Canções Românticas – 3ª série (5 canções)

- Canções Românticas – 4ª série (4 canções)

- Canções Populares sobre versos de Guilherme de Almeida (4 canções)

- Miniaturas (4 canções)

- Canções esparsas (5 canções)

- Canções Brasilienses (3 canções)

- Outras canções (8 canções)

Nota-se que as canções de câmara, juntamente com a obra pianística, constituem o setor mais amplo e consistente da obra do compositor, do ponto de vista da música de concerto, quase todas tendo sido por ele organizadas e revisadas.

Temos notícias, através de referências em entrevistas com pessoas próximas ao compositor e pela sua correspondência, de obras que foram compostas e oferecidas aos amigos ou intérpretes, as quais ainda não pudemos localizar. A pesquisa futura certamente nos trará novidades a respeito de sua obra e de sua biografia.

1.2. Catálogo das canções de concerto.

A seqüência do catálogo apresentado na tabela abaixo foi organizada na ordem cronológica de composição, tendo sido possível encontrar a quase totalidade das datas em que foram compostas. O compositor, no entanto, em seus últimos anos de vida, procedeu a uma revisão e reorganização das canções, reunindo-as em conjuntos ou ‘ciclos’ que não se submetem às datas de composição das mesmas, e sugerindo a sua interpretação na seqüência por ele estabelecida. Para que tal possibilidade seja mais facilmente visualizada pelos intérpretes que tiverem acesso a este catálogo, adicionamos esta organização posterior após a presente tabela.

Tal procedimento não é sem paralelo no cancionero nacional. Um dos mais profícuos compositores brasileiros de canção, Mozart Camargo Guarnieri também agrupou várias canções em ciclos, sendo que nem sempre elas haviam sido compostas no mesmo ano nem utilizavam textos do mesmo poeta, como é o caso do ciclo *As treze canções de Amor*, com textos de 9 poetas distintos e escritas entre os anos de 1936 e 1937. Sobre estas canções, Verhaalen comenta que “musicalmente, não demonstram que inicialmente houve qualquer intenção de agrupá-las, seja pelo estilo ou pela tonalidade, mas ele pretendia que fossem cantadas em conjunto”, o que tradicionalmente acontece. (VERHAALEN, 2001, p. 253). Devemos, por extensão, observar o desígnios de Benjamin Silva Araújo, respeitando a apresentação das canções nos conjuntos e seqüências por ele indicados.

Catálogo

Título	Texto	Ano	Observações
Josésinho	Adolpho Portela	1927	Ms. Ribeirão Preto. 1 ^a Canção do compositor.
Incoerência	Alberto de Oliveira	1927	Ms. Ribeirão Preto-SP, 03.10.1927.
Dolora	Alberto de Oliveira	1927	MS. Ribeirão Preto.
Tudo se acaba!	Alberto de Oliveira	1927	MS. Ribeirão Preto.
Primeiro Amor	Alberto de Oliveira	1927	MS. Ribeirão Preto.
Saudade	Plínio Travassos dos	1927	Ms. Ribeirão Preto, 13.10.1927. Dedicada a

	Santos		Heloisa Varmalhos.
O Coração	Castro Alves	1931	Ms. Campos do Jordão, 27.04.1931.
Só Você	Maria Ortega	1931	Ms. Campos do Jordão.
Felicidade	Cleómenes de Campos	1934	Ms. Rio de Janeiro, 28.05.1934.
Ciranda... Cirandinha...	Menotti del Picchia	1934	Publicação: Rádio Continental – Rio de Janeiro, s.d. Dedicada à Lenice Prioli.
Arte de Amar	Vicente de Carvalho	1934	Ms. Rio de Janeiro, 29.05.1934.
Ah! Morra em mim este amor	Alberto de Oliveira	1934	Ms. Rio de Janeiro. Dedicada à Madalena Lébeis.
Spes, ultima dea	Lorenzo Stechetti (Olindo Guerrini)	1934	Ms. Rio de Janeiro-RJ, 22.05.1934.
Ansiedade	Ladislau Romanowski	1936	Ms. Rio de Janeiro, 30.08.1936.
Canção sem importância	Guilherme de Almeida	1936	Ms. Rio de Janeiro, 21.07.1936.
Alegria	Mozart Firmeza	1936	Ms. Cruzeiro-SP, 25.07.1936.
Vida	Suzanna de Campos	1936	Ms. Cruzeiro-SP, 28.07.1936. Dedicada à Madalena Lébeis.
Lembranças	Sarah Marques	1938	Ms. Rio de Janeiro, 04.01.1938.
Matinas	Sarah Marques	1938	Ms. Rio de Janeiro, 27.06.1938. Dedicada à Selma Asprino.

Minha Ama	Luiz Peixoto	1939	Ms. Salvador-BA.
Sonata sin nombre	Amalia Fernandez	1939	Manuscrito. Salvador-BA. Novembro, 1939.
Cançoneta do aquário	Oliveira Ribeiro Neto	1942	Ms. Ribeirão Preto-SP, 20.03.1942. Dedicada à Graziella Salerno.
Folha de Outono	Murilo Antunes Alves / Osvaldo Moles	1945	Ms. São Paulo-SP, 12.07.1945.
Pai João	Mattos Além (Oscar Guanabarin)	1946	Ms. Rio de Janeiro-RJ, 01.02.1946.
Soldados Verdes	Cassiano Ricardo	1950	Ms. São Paulo-SP, 27.08.1950.
Malmequer	Guilherme de Almeida	1958	Ms. São Paulo-SP, 24.03.1958.
Amor?	Menotti del Picchia	1958	Ms. São Paulo-SP.
Silêncio	Guilherme de Almeida	1961	Ms. Rio de Janeiro-RJ.
Felicidade	Guilherme de Almeida	1961	Ms. Resende-RJ, 05.06.1961. Revisada em 1965.
Cuidado	Guilherme de Almeida	1961	Ms. Rio de Janeiro-RJ. Dedicada à Lenice Prioli.
Dor oculta	Guilherme de Almeida	1962	Ms. Rio de Janeiro-RJ, 11.08.1962.
Spleen	Guilherme de Almeida	1965	Ms. Resende-RJ, 17.06.1965.
Amor, felicidade	Guilherme de Almeida	1969	Ms. Resende-RJ, 18.12.1969.
Pequenino Mundo	Guilherme de Almeida	1969	Ms. Resende-RJ, 19.12.1969.
Hoje voltas-me o rosto	Guilherme de Almeida	1969	Ms. Resende-RJ,

			16.12.1969.
Eu te adoro!	Guilherme de Almeida	1970	Ms. Resende-RJ.
Hesitação	Menotti Del Picchia	1972	Ms. Resende-RJ, 06.10.1972.
Malvadinha	Benjamin Silva Araújo	Sem data	Ms. Sem local.
Rosinha das Rendas	Capitão Barduíno (Pedro Anestori Marigliani)	Sem data	Ms. Sem local.
É Bão que dói	Benjamin Silva Araújo	Sem data	Ms. Sem local.

1.3. Organização das canções em ‘ciclos’ ou conjuntos.

1.3.1. *Canções Românticas* – 1ª série

“Primeiro amor” (Texto: Alberto de Oliveira)

“O coração” (Texto: Castro Alves)

“Ah! Morra em mim esse amor” (Texto: Alberto de Oliveira)

1.3.2. *Canções Românticas* – 2ª Série

“Incoerência” (Texto: Alberto de Oliveira)

“Alegria” (Texto: Mozart Firmeza)

“Felicidade” (com texto de Cléomenes de Campos)

“Eu te adoro” (Texto: Guilherme de Almeida)

1.3.3. *Canções Românticas* – 3ª Série.

“Hesitação” (Texto: Menotti del Picchia)

“Dolora” (Texto: Alberto de Oliveira)

“Cuidado” (Texto: Guilherme de Almeida)

“Mal-me-quer” (Texto: Guilherme de Almeida)

“Hoje voltas-me o rosto” (Texto: Guilherme de Almeida)

1.3.4. *Canções Românticas* – 4ª Série.

“Felicidade” (com texto de Guilherme de Almeida)

“Silêncio” (Texto: Guilherme de Almeida)

“Lembrança” (Texto: Sarah Marques)

“Matinas” (Texto: Sarah Marques)

1.3.5. *Populares sobre versos de Guilherme de Almeida*

“Spleen”

“Amor, felicidade”

“Pequenino mundo”

“Dor oculta”

1.3.6. *Miniaturas*

“Vida” (Texto: Suzanna de Campos)

“Tudo se acaba” (Texto: Alberto de oliveira)

“Arte de amar” (Texto: Vicente de Carvalho)

“Amor” (Texto: Menotti del Picchia)

1.3.7. *Canções Esparsas*

“Joesinho” (Texto: Adolpho Portela)

“Cançoneta do aquário” (Texto: Oliveira Ribeiro Neto)

“Spés, última déa” (Texto: Lorenzo Stecchetti)

“Sonata sin nombre” (Texto: Amalia Fernandez)

“Saudade” (Plínio Travassos dos Santos)

1.3.8. *Brasilienses*

“Canção sem importância” (Guilherme de Almeida)

“Ciranda, cirandinha” (Menotti del Picchia)

“Ansiedade” (Ladislau Romanowsky)

1.3.9. *Outras Canções*

“Pai João” (Texto: Oscar Guanabario)

“Minha ama” (Luiz Peixoto)

“Malvadinha” (Benjamin Silva Araújo)

“Rosinha das Rendas” (Texto: Capitão Barduíno)

“Folha de outono” (Texto: Murilo Antunes Alves e Osvaldo Moles)

“Só você” (Texto: Maria Ortega)

“Soldados verdes” (Texto: Cassiano Ricardo)

“É bom que dói” (Texto: Benjamin Silva Araújo)

2. Os parceiros do ‘Maestro’.

Benjamin Barreto da Silva Araújo foi não somente um apaixonado leitor de poesia, como prova sua vasta biblioteca do gênero ainda reunida no Centro Cultural em São José dos Campos-SP que leva seu nome, mas foi poeta ele mesmo. Entre exemplares de obras de seus trovadores preferidos, de onde retirava textos para suas realizações de canções, encontramos também exemplares de obras de sua própria lavra, sempre datilografadas e encadernadas de maneira simples, dedicadas a amigos próximos. O exercício do verso por certo lhe deu liberdade e conhecimento para a adaptação dos poemas à gramática musical. Ao mesmo tempo lhe infundiu um profundo respeito pela forma e, principalmente, pela cadência e ritmo do verso alheio, razão pela qual sua melodia sempre serve à declamação com o mínimo de interferência, sem as repetições e alterações no poema de que há tantos exemplos no mundo do *Lied*.

O ano de 1927 marca o despontar do estro cançonetista do compositor, e também trai sua paixão pela poesia, evidenciada pela diversidade dos autores que visita com propriedade. Adolpho Portela, com seu verso de sabor lusitano, forneceu-lhe inspiração para sua primeira canção: “Josésinho”, de estilo híbrido, que flerta com a declamação através da liberdade trovadoresca peninsular. É uma obra ao mesmo tempo simples e equilibrada, na qual a melodia sublinha os significados, guiando o cantor pelo caminho interpretativo delineado pela compreensão do compositor e dando-lhe muito material para exploração de timbre e de agógica.

Naquele ano abordou ainda os versos de “Saudade”, de Plínio Travassos dos Santos (1886-1966), poeta natural de Cravinhos-SP, à época distrito de Ribeirão Preto-SP, com o qual pode ter tido contato através de seu tio Homero Silva Araújo, que trabalhava naquela região.

Alberto de Oliveira (1857/1937), no entanto, terá sido em 1927 sua primeira inspiração poética recorrente, nascida de leituras constantes, visto que os exemplares das obras do poeta que pertenceram ao compositor, gastos pelo tempo e pelo uso, traem a predileção juvenil parnasiana que lhe deu material para a composição de “Tudo se Acaba”, “Primeiro Amor”, “Incoerência”, “Dolora” e “Ah! Morra em mim este amor”, esta já de 1934.

Já residindo em Ribeirão Preto em 1931, Benjamin musica o também romântico Castro Alves (1847-1871), o ‘Poeta dos Escravos’, com o poema “O Coração”. São os versos

pungentes, tão conhecidos e festejados, inseridos em um longo poema dedicado à sua grande paixão Eugênia Câmara (1837-1879), mas que somente seriam musicados novamente em 1999 pelo compositor paulistano Achille Picchi (1952).

A canção “Só Você” foi provavelmente composta para o teatro musical, sendo que naquele ano o compositor estreou na cidade de Campos do Jordão a revista *O Homem Chegou*. A canção traz versos de Maria Branca Ortega (c. 1910 – c. 1990), cantora e compositora, e do escritor, jornalista e radialista Genolino Amado (1902-1989), o que evidencia que, ainda residindo em Ribeirão Preto, Benjamin já freqüentava os ambientes de produção de rádio, teatro e música popular de São Paulo e do Rio de Janeiro.

De 1934 são as canções “Felicidade”, com palavras de Cleómenes de Campos (1895-1968) – poeta tantas vezes musicado por compositores como José Siqueira (1907-1985) e Camargo Guarnieri (1907-1993) – e a canção “Ciranda Cirandinha”, com versos do modernista Menotti Del Picchia (1892-1988), autor que freqüentou a casa da família do compositor desde sua infância, e cuja amizade permaneceria, através de correspondência e encontros pontuais, por toda a vida. As duas canções têm caráter oposto, sendo a primeira declamatória e livre, e a segunda alusiva a jogos infantis e melodias folclóricas, ocupando lugares bem diferentes na organização final dos ‘ciclos’ realizada pelo compositor. Benjamin ainda voltaria à poesia de Del Picchia em 1958, com a canção “Amor”, usando texto retirado do famoso poema “Juca Pirama”, para homenagear o escritor em cerimônia na Academia Paulista de Letras. Sua última canção de câmara seria também do modernista: “Hesitação”, datada de 1972. Vicente de Carvalho (1866-1924), romântico abolicionista, foi musicado em “Arte de Amar”, de 1934.

Suzanna de Campos (1884-1945), cujo nome se ligou à história da canção brasileira através de várias canções Guarnierianas, lhe forneceu inspiração para a canção “Vida”, de 1936. Trata-se de uma obra concisa, que se desenvolve através de 15 breves compassos, mas atinge inesperada organicidade. O poema original utiliza o ritmo das redondilhas maiores, que é mantido respeitosamente na realização melódica. “Spés, Última Dea”, composta em Ribeirão Preto ainda em 1934, se utiliza de texto em língua estrangeira, do italiano Olinto Guerrini (1845-1916), conhecido pelo pseudônimo de Lorenzo Stechetti. A música criada pelo compositor para estes versos nos reporta ao estilo de Ottorino Respighi (1879-1936), expressionista e dramático, com liberdade de declamação guiada pela emoção extremada.

O poeta Mozart Firmeza (1906-1965) freqüentou o ambiente social, boêmio e literário do Rio de Janeiro, e não é impossível que ele e o compositor tenham se encontrado em algum momento, nas várias viagens realizadas pelo compositor à terra natal para trabalho e visitas familiares. O exemplar do livro de que foi retirado o poema “Alegria”, único de Firmeza musicado por Silva Araújo, ainda faz parte do acervo do compositor. Nesta canção surge amadurecido o estilo declamatório em sua canção, numa estética que se aproxima muito mais do conceito de harmonia e forma livres que foram típicos de seu mestre Henrique Oswald (1852-1931), e que pode ter sido sugerida pelos versos livres e brancos do poeta cearense. Ladislau Romanowsky (1902-1997), poeta paranaense, tem seu poema “Ansiedade” musicado por Benjamin também naquele ano.

O ano de 1936 marca ainda o importante encontro do compositor com a lírica de seu poeta mais visitado: Guilherme de Almeida (1890-1969). A “Canção Sem Importância” foi composta ao longo de quatro longos anos, entre 1933 e 1936, evidenciando o cuidado com que o compositor se dispôs a comentar os versos do ‘Príncipe dos Poetas’. Da mesma forma a canção “Felicidade”, iniciada em 1961, só foi terminada em 1965, processo que estabeleceu um precedente de equilíbrio entre a palavra e a música, a voz e o piano, a economia de meios e a expressividade, que alcançou seus melhores resultados sempre que ele retornou a este poeta, num total de onze canções que contém o melhor da técnica composicional de Benjamin: “Canção sem Importância”, (1936); “Mal-me-quer”, (1958); “Silêncio”, (1961); “Cuidado”, (1961); “Dor Oculta”, (1962); “Felicidade”, (1965); “Spleen”, (1965); “Amor, Felicidade”, (1969); “Pequenino Mundo”, (1969); “Hoje Voltas-me o Rosto”, (1969) e “Eu Te Adoro”, (1970).

Duas canções datadas de 1938, “Lembrança” e “Matinas”, formam um conjunto coeso e de estilo amadurecido, num retorno a uma linguagem mais romântica, usando texto de poeta desconhecida, Sarah Marques (s.d), provavelmente fruto de seu convívio social em Ribeirão Preto ou no Rio de Janeiro.

A influência determinante do estilo literário e poético na sua criação musical fica evidente em duas canções de 1939, compostas em Salvador-BA, durante uma viagem de trabalho. Trata-se de “Minha Ama”, com texto do talentoso Luiz Peixoto (1889-1973), artista que garantiu lugar nobre na canção brasileira, tendo sido o libretista do *Forrobodó*, opereta de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), tendo sido também letrista de diversas canções de Heckel Tavares (1896-1969). A segunda canção, “Sonata Sin Nombre”, tem palavras da cantora

Amália Fernandez (s.d), filha de espanhóis e irmã do compositor Lorenzo Fernandez (1897-1948). Na primeira canção, com versos saudosos, de temática afro-brasileira, escritos provavelmente sob a inspiração do próprio ambiente soteropolitano, Benjamin desenha um melodia saudosista, cheia de referências musicais a canções de ninar e pregões, e uma rítmica que, de momento a momento, parece querer batucar. Na segunda canção, em língua castelhana, a regularidade rítmica firme, em tom menor, guia a voz por ambientes dramáticos típicos da canção espanhola, que foi regularmente visitada no Brasil por compositores como o próprio Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone (1897-1986) e nosso contemporâneo Amaral Vieira (1952).

“Cançoneta do Aquário” é datada de 1942, com versos de Oliveira Ribeiro Neto (1908-1989), absolutamente brasileira no tratamento, semelhante a uma canção folclórica de jogos infantis em seu início, mas alcançando significação mais profunda e simbolista no desenvolvimento.

O ano de 1945 encontra o compositor já há 5 anos completamente envolvido no cotidiano da Rádio Record, companheiro de cantores, atores, instrumentistas, radialistas, jornalistas e escritores que criavam os roteiros de programas de rádio, dramáticos ou humorísticos. Dentre estes profissionais se encontram Osvaldo Moles (1913-1967) e Murilo Antunes Alves (1919-2010), que serão os letristas de sua canção “Folha de Outono”, composta naquele ano. Osvaldo Moles, profissional eclético que foi parceiro de Adoniran Barbosa (1910-1982) em canções famosas como “Joga a Chave” e “Tiro ao Álvaro”, produzia texto para vários programas humorísticos, novelas de rádio e programas variados, para os quais Benjamin Silva Araújo compunha música incidental, aberturas e canções.

Em 1947 o compositor se transfere para o Rio de Janeiro, onde passará dois anos, e convive com os profissionais de sua nova sede profissional, a Rádio Mayrink Veiga. Naquele ano compôs a canção “Pai João”, que tem texto do controverso crítico de arte Oscar Guanabara (1851-1937) sob o pseudônimo cômico de ‘Mattos Além’, um dos muitos que costumava utilizar em trabalhos artísticos, sendo outros ‘Busca-Pé’ e ‘Sul-70’. (DAZZI, 2004) Tendo Guanabara também se destacado como dramaturgo (GRANGEIA, 2005), pode-se conjecturar se Benjamin chegou a conhecer o crítico anteriormente no Rio de Janeiro, (tendo o mesmo falecido em 1937), ou se teve contato com o seu texto através de sua atuação como regente e compositor em teatro de revista, função que exerceu naquela época. A

segunda hipótese é a mais provável, sendo a temática e material musical da canção, de estilos teatrais, reportam a canções de cena utilizada naqueles espetáculos.

Já de volta a São Paulo, trabalhando na Rádio Bandeirantes e TV Record, em 1950 surge a canção “Soldados Verdes” com texto de Cassiano Ricardo (1895-1974), poeta oriundo de São José dos Campos, onde Benjamin viveu seus últimos anos. Mais que a modernidade do próprio poema, que ainda guarda certa regularidade rítmica e rimas planejadas, o ambiente modernista a que o poeta pertence o estimula a uma criação ímpar em sua obra, com um uso de dissonâncias e uma preponderância rítmica que não encontraremos em suas demais canções.

Muitas canções populares foram produzidas por Silva Araújo em seu período de trabalho na Rádio Bandeirantes, tendo sido cantadas por artistas da emissora e convidados, algumas gravadas em disco. Dentre elas, o compositor elegeu três canções para a realização como canções de concerto: “Malvadinha” e “É Bão que Dói”, ambas com texto de sua própria autoria, e “Rosinha das Rendas” com versos do radialista Pedro Astenori Marigliani (1904-1967), o ‘Capitão Barduíno’, seu companheiro na empresa e famoso por seu programa de sátiras políticas e profícuo compositor de toadas caipiras.

A diversidade de estilos e personalidades dos autores musicados por Benjamin Silva Araújo denota tanto seu conhecimento profundo da produção poética de sua época – visto que poucos dos poemas utilizados por ele foram escritos por autores de gerações passadas – quanto a sua familiaridade com os movimentos literários, sociais e culturais de sua época. Soube o compositor reconhecer a propriedade estilística necessária para realizar musicalmente as palavras de seus contemporâneos, fossem eles poetas líricos, acadêmicos ou personalidades ligadas ao entretenimento e à música popular.

Abaixo apresentamos breves biografias dos autores musicados por Benjamin, na ordem em que são encontrados nos nove conjuntos de canções¹, com o intuito de contextualizar sua ação literária e profissional e relacioná-los com a cronologia do compositor.

¹ Vide ordem das canções no ‘Sumário’ (p. ix) e em ‘Catálogo das canções de concerto’, p. 24.

2.1. Biografias dos poetas musicados

2.1.1. Alberto de Oliveira

Antônio Mariano de Oliveira nasceu em Saquarema a 28 de abril de 1857, e é reconhecido, ao lado de Olavo Bilac (1865-1918), como um dos ícones do parnasianismo brasileiro.

Filho de um humilde mestre-de-obras, trabalhou em sua juventude como vendedor na cidade do Rio de Janeiro, custeando seus estudos de medicina e farmácia. Depois de formado abriu um colégio em Niterói-RJ. Logo reconhecido por sua produção intelectual, teve intensa atuação política e esteve à frente de vários cargos públicos, como o de Instrutor Geral de Instrução Pública do Rio de Janeiro, participando ativamente da vida literária do país e sendo membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Seu estilo poético, segundo Manuel Bandeira (1886-1968), “se deixou prender aos rigores da forma”, mas em seu amadurecimento “se foi o poeta despojando desses artificios até atingir a beleza simples de ‘Alma em Flor’, onde o brilho descritivo se une à emoção do amor estudado num coração de adolescente”. (BANDEIRA, 1996, pág. 586.)

Entre suas principais obras, destacam-se *Canções Românticas*, 1878; *Céu, Terra e Mar*, 1914 e *Ramo de Árvore*, 1922. Faleceu em Niterói, a 19 de janeiro de 1937. (AZEVEDO, 2004)

2.1.2. Castro Alves

Antônio Frederico de Castro Alves nasceu em Curralinho-BA – cidade que hoje leva o seu nome – no dia 14 de março de 1847, e faleceu em 06 de julho de 1871 em Salvador, na Bahia.

A poesia de Castro Alves é indissociável das lutas pela independência na Bahia, dos ideais sociais e abolicionistas, e da luta contra a escravidão negra no Brasil, o que lhe assegura constantemente novo vigor e interesse. Estudou Direito no Recife, onde granjeou fama pela sua oratória e sua lírica exacerbada, abandonando o curso em 1867 e se transferindo para Salvador, onde foi encenada sua peça *Gonzaga ou Revolução de Minas* (1867).

Em 1868 fundou em São Paulo uma sociedade abolicionista, e matriculou-se no terceiro ano da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde declamou pela primeira

vez o poema “Navio Negreiro”, seu poema mais famoso. Morreu aos 24 anos, vítima de tuberculose. A obra de Castro Alves, o “poeta dos escravos”, foi fortemente influenciada pela literatura romântica de Vitor Hugo (1802-1885).

Segundo Manuel Bandeira, Castro Alves foi “a maior força verbal e a inspiração mais generosa de toda a poesia brasileira”. (BANDEIRA, 1996, p. 580) Suas obras incluem *Espumas Flutuantes*, 1870; *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, 1867; *A Cachoeira de Paulo Afonso*, 1876; *Os Escravos*, 1865. (BANDEIRA, 1996)

2.1.3. Mozart Firmeza

Mozart de Brito Firmeza nasceu em 24 de maio de 1906 na cidade de Fortaleza e estudou pintura na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Ainda em sua terra natal foi oficial de gabinete do presidente do Ceará, Matos Peixoto (1884-1976), mas transferiu-se para o sul do país quando do início do governo de Getúlio Vargas (1882-1954). Como jornalista escreveu para vários diários de Fortaleza, Rio de Janeiro e São Paulo, e em sua obra de cronista, contista, crítico de arte e poeta, adotava às vezes o pseudônimo de ‘Pereira Júnior’.

Dentre suas obras destacam-se: *O canto novo da raça*, 1927; *Cartas do Rio*, 1929; *Meteoros* (poesias), 1930; *A vida é um gozo...*, 1931(contos); e *Poemas heróicos da Revolução Paulista*, 1932. Ingressou na Academia Cearense de Letras em 21 de maio de 1930, com 24 anos de idade. Faleceu em São Paulo no dia 1º de maio de 1965, aos 59 anos de idade. (MARTINS, 2014)

2.1.4. Cleómenes de Campos

Cleómenes Campos de Oliveira nasceu em 10 de agosto de 1895, na cidade de Maruim, estado de Sergipe, onde cursou os estudos primários e ginasiais, tendo abandonado ainda jovem os estudos para trabalhar em comércio. Aprovado num concurso, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou nos Correios da República e posteriormente no Ministério da Fazenda. Apaixonado pela literatura, fundou a revista literária “*A garoa*” e foi membro fundador da Academia Sergipana de Letras, em 1º de junho de 1929.

Suas publicações incluem poesia e peças de teatro. *Coração Encantado*, editado por Monteiro Lobato (1882-1948), ganhou o primeiro prêmio no concurso da Academia Brasileira de letras em 1923. Outros versos se encontram em *De mãos postas*, 1926; *Meu livro de Amor*, 1931; *Humildade*, 1931; *Sonata do Desencanto*, 1950 e *O Segredo de Nós Dois*, 1969. Na dramaturgia, Cleómenes Campos escreveu, em colaboração com Oduvaldo Viana (1892-1972), a comédia *Mascote*, além de *O anel que tu me destes*, *Procura-se uma loira* e *Amores de Mendigo*. Faleceu na cidade de São Paulo em 29 de abril de 1968. (SANTOS, 2014)

2.1.5. Guilherme de Almeida

Nascido em 1890, Guilherme de Almeida foi, além de poeta, um grande tradutor. O domínio que tinha da técnica poética permitiu-lhe verter para o português a obra de importantes criadores como Rabindranath Tagore (1861-1941), Paul Verlaine (1844-1896) e Charles Baudelaire (1821-1867). Ao nascer do movimento modernista brasileiro já era um nome conhecido na poesia brasileira com títulos como *Nós*, 1917; *A Dança das Horas*, 1919; e *Messidor*, 1919. Seu estilo que se ligava ao parnasianismo que se dissipava, porém se alinhou às novas tendências mantendo o esmero técnico, o cuidado temático e o vocabulário rebuscado herdado do romantismo.

Foi um dos fundadores da revista “*Klaxon*”, que visava divulgar o ideário estético do modernismo, e ali publicou vários de seus poemas, que seriam publicados mais tarde em volumes como *A Flauta que Eu Perdi* (1924), *Meu* (1925), e *Raça* (1925). Assim como Olavo Bilac (1865-1918), Olegário Mariano (1889-1958) e Alberto de Oliveira (1857-1937), foi coroado com o título de “Príncipe dos Poetas”.

Guilherme de Almeida foi responsável pela divulgação da forma poética *haikai* no Brasil.

Faleceu em 11 de julho de 1969 na cidade de São Paulo, na casa que em morava e que em 1979 se transformaria na ‘Casa Guilherme de Almeida’, museu que conta com importantes obras de arte, além da obra do autor exposta em suas primeiras edições e que trabalha para a divulgação de sua obra. (BANDEIRA, 1996) (CASA GUILHERME DE ALMEIDA, 2013)

2.1.6. Menotti del Picchia

Natural de São Paulo, Menotti Del Picchia nasceu em 20 de março de 1902, e teve participação plena na vida cultural, política e no pensamento brasileiro durante toda sua vida, ajudando a construir muitos dos conceitos hoje relacionados ao Brasil contemporâneo. Foi jornalista, advogado, político, romancista e pintor, destacando-se em todas essas áreas. Na poesia estreou com o volume *Poemas do Vicio e da Virtude*, 1913; a que se seguiram *Moisés*, 1917 e *Máscaras*, 1919.

Seu livro de poemas *Juca Mulato*, de 1917, ganhou enorme popularidade à época, sendo várias vezes re-editado, e trazia inovações rítmicas, de rimas e vocabulário que representavam à perfeição a estética modernista.

O poeta faleceu em sua cidade natal, em 23 de agosto de 1988. (BANDEIRA, 1996)

2.1.7. Sarah Marques

Não foi possível encontrar informações sobre a autora.

2.1.8. Suzanna de Campos

Suzanna de Campos Cintra Leite nasceu em São Paulo em 19 de outubro de 1884, descendente de uma família tradicional da cidade. Teve vários de seus poemas musicados pelo compositor Camargo Guarnieri (1907-1993), em canções que se tornaram clássicos da canção de câmara brasileira, como “Desejo” e “Para acordar teu coração”. Seu livro intitulado *Exílio Harmonioso*, de 1951, alcançou o prêmio “Olavo Bilac” da Academia Brasileira de Letras.

Faleceu em 08 de setembro de 1945. (COELHO, 2002)

2.1.9. Vicente de Carvalho

Vicente Augusto de Carvalho nasceu em Santos a 5 de abril de 1866 e foi, além de poeta e escritor, advogado, jornalista e político, além da vocação de produtor rural herdada das fazendas de sua família.

Seu primeiro livro, *Ardentias*, foi publicado em 1885 seguido de *Relicário*, 1888. Participou do movimento abolicionista, encaminhando escravos fugitivos para o Quilombo Jabaquara. Em 1902 publicou *Rosa, rosa de amor*, porém a obra que marcou sua carreira poética foi *Poemas e Canções*, 1908, que teve prefácio de seu amigo Euclides da Cunha (1866/1909).

Manuel Bandeira considera que “mal se pode aplicar o rótulo de parnasiano a este poeta, que parece mais nutrido da tradição quinhentista portuguesa e não ficou isento do exemplo simbolista.” (BANDEIRA, 1996, pág. 592.) (COUTINHO & SOUZA, 2001)

Em 22 de abril de 1924 veio a falecer na cidade de São Paulo.

2.1.10. Adolpho Portela

Adolfo Rodrigues da Costa Portela, escritor, advogado, poeta e dramaturgo, nasceu em Além da Ponte, freguesia de Recardães, em Portugal a 16 de Agosto de 1866.

Formou-se em Direito na Universidade de Coimbra, dedicando-se ao funcionalismo público como carreira. Como poeta é conhecido pelas obras *Orvalhadas* (1895), *Sol Posto* (1896) e *Pela África* (1896), e na prosa seu legado inclui *Contos e Baladas* (1891), *Boémia Lírica* (1893), *Jornal do Coração* (1897), *O País do Luar* (1902), *Por bem de Águeda* (1903) e *Águeda - Crónica, Paisagens, Tradições* (1904). Foi também dramaturgo, com peças de sucesso como escreveu *A Festa do Pão*, *Manga do Frade*, *A Noiva de João* e *A Flor de Linho*.

Faleceu na cidade de Fundão, Portugal, a 17 de Novembro de 1923. (TUFANO, 1993)

2.1.11. Oliveira Ribeiro Netto

Pedro Antônio de Oliveira Ribeiro Netto nasceu em São Paulo a 20 de janeiro de 1908, e estudou letras e ciências jurídicas e sociais na Faculdade do Largo de São Francisco. Paralelamente à sua carreira de promotor público, juiz e adido cultural do Itamarati, foi

membro e presidente da Academia Paulista de Letras, trabalhou como jornalista, produziu crítica literária, escreveu e traduziu poesia para o português.

Presidiu a União Brasileira de Escritores (UBE) por algumas vezes, inclusive durante o período da ditadura militar, quando enfrentou a situação de ver vários escritores da UBE detidos pelo Departamento de Ordem Política.

Dentre suas obras é importante citar os livros de poemas *Dia de sol*, D. P. & C., 1928; *A Festa do amor*, 1929; *Vida*, 1932 e *Canções das sete cores* (poesia), 1941.

Faleceu em São Paulo em 1989. (COUTINHO & SOUZA, 2001)

2.1.12. Lorenzo Stechetti

Olindo Guerrini, mais conhecido por um de seus vários pseudônimos: Lorenzo Stechetti, nasceu na cidade de Forlì, na Itália, a 4 de outubro de 1845. Depois de primeiros estudos em Ravena, graduou-se em Jurisprudência pela Universidade de Bologna. Naquela cidade se estabeleceu, e assumiu um cargo na Biblioteca Universitária, a partir de então iniciando suas publicações, a primeira das quais foi *Póstuma*, de 1887, lançada já sob o nome de Stechetti – um primo distante já falecido. Sua poesia tem traços do simbolismo de Charles Baudelaire (1821-1967), com descrições mórbidas de cenários bucólicos, traços superficiais de um mundo burguês em decadência. Escreveu também sob o nome de ‘Mercurio’, ‘Ballossardi’ e ‘Beppe’, entre vários outros.

Suas obras ainda incluem diversas coleções poéticas, como *Polemica* (1878) e *Le Rime* (1903), além de vários livros em prosa, como o romance *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, 1879.

Faleceu em Bologna em 22 de outubro de 1916. (TRECCANI.IT, 2014)

2.1.13. Amália Fernandez

Cantora lírica, pianista e musicista, filha de comerciantes origem espanhola, Amália Lorenzo Fernandez (s.d) era irmã do compositor Oscar Lorenzo Fernandez. Foi aluna de

piano de Henrique Oswald (1852-1931) e aluna premiada no curso de canto no Instituto Nacional de Música. (MAINHARD, 2012)

2.1.14. Plínio dos Santos

Plínio Travassos dos Santos nasceu em Cravinhos, em 7 de março de 1886. Casou-se com Clarice Barreto Santos, filha de Cândido Pereira Barreto, um dos membros da família Pereira Barreto (1876), cafeicultores fluminenses que introduziram o café tipo *bourbon* na região de Ribeirão Preto. Santos foi secretário da Câmara Municipal e funcionário da Prefeitura, inspetor escolar e o primeiro diretor do Departamento de Cultura, além de atuar como advogado, jornalista e escritor.

Faleceu em Ribeirão Preto, em 12 de dezembro de 1966. (PRATES, 1980)

2.1.15. Osvaldo Moles

Osvaldo Moles nasceu em Santos, em 14 de março de 1913. Filho de uma humilde família de operários, mudou-se na primeira infância para São Paulo, onde concluiu o Curso Anexo da Escola de Comércio D. Pedro II. Começou a trabalhar aos 15 anos, e no ano seguinte já estreou no jornalismo, no jornal *Diário Nacional*, onde vai travou contato com Mário de Andrade (1893-1945) e Sérgio Milliet (1898-1966). Trabalhou em importantes veículos de comunicação, como o *São Paulo Jornal*, o *Diários Associados*, a *Folha de São Paulo*, a Rádio Tupy, Rádio Bandeirantes e Rádio Record, recebendo vários prêmios pela sua crítica e cobertura jornalística política e cultural.

Na Rádio Record, trabalhou em programas humorísticos que escreveu e apresentou juntamente com Adoniran Barbosa, que foi seu parceiro em várias canções importantes da crônica musical brasileira.

Participou ativamente da campanha para a construção do Estádio do Morumbi. Faleceu em maio de 1967, num suposto suicídio em condições nebulosas que podem estar relacionadas às condições políticas excepcionais daquela década. (ADAMI & MICHELETTI, 2013)

2.1.16. Ladislau Romanowski

Nascido em Mallet, no Paraná, a 8 de janeiro de 1902, em berço humilde, dedicou-se exclusivamente ao mundo das letras. Escreveu romances, poesia, teatro e literatura infantil.

Da sua vasta bibliografia, constam: *Ciúme da Morte*; *O Retrato de Wlade*; *Os Trigais Ondulavam* e *O Anãozinho de Paletó Verde*. Pertenceu à Academia Paranaense de Letras.

Faleceu em Porto Alegre, dia 5 de Outubro de 1997. (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2014)

2.1.17. Oscar Guanabario

Oscar Guanabario de Sousa Silva nasceu em Niterói-RJ, em 1851. Foi dos mais influentes e temidos críticos musicais brasileiros, e exerceu um papel central no desenvolvimento da vida cultural do Rio de Janeiro na primeira metade do Séc. XX.

Pianista e dramaturgo, Guanabario, escreveu crítica de arte em importantes jornais cariocas entre 1879 e 1937, em jornais como *O País* e no *Jornal do Comércio*. Ficou famosa a polêmica entre o jornalista e o compositor Alberto Nepomuceno acerca da obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cujas inovações não foram bem recebidas por suas críticas. Guanabario foi também professor de música, tendo lecionado piano à compositora Eunice Katunda (1915-1990).

Faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1937. (GRANGEIA, 2005)

2.1.18. Luiz Peixoto

Luiz Carlos Peixoto de Castro nasceu em Niterói-RJ, a 2 de fevereiro de 1889. Seu talento múltiplo o levou a atuar em várias áreas, como letrista de canções populares – sendo parceiro de compositores profícuos, como Heckel Tavares (1896-1969) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935) – teatrólogo, poeta, pintor, caricaturista e escultor. Contribuiu com crônicas, publicidade, caricaturas e artigos jornalísticos com vários periódicos. Foi desenhista e redator do "Jornal do Brasil", e colaborou com as revistas "O Papagaio" e "A Avenida", "Tan-tan" e "Fon-fon", muitas vezes sob o pseudônimo de 'Raiz'. Escreveu as letras das canções da

burleta de costumes cariocas *Forrobodó*, 1912, escrita com Carlos Bittencourt e musicada por Chiquinha Gonzaga.

Faleceu no Rio de Janeiro (RJ), em 14-11-1973. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 1995)

2.1.19. Capitão Barduíno

Pedro Astenori Marigliani, mais conhecido artisticamente como ‘Capitão Barduíno’, foi cantor, compositor e radialista. Nasceu em Socorro-SP em 13 de novembro de 1904. O rádio fez parte de sua infância, sendo atividade de sua família.

Em 1939 foi contratado na Rádio Bandeirantes de São Paulo, onde se destacou como redator e apresentador de programas de rádio, com *A Câmara dos Despeitados*, sátira política que marcou época.

Faleceu em São Paulo em 1 de agosto de 1967. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 1995)

2.1.20. Murilo Antunes Alves

Murilo Antunes Alves nasceu em Itapetininga-SP, a 28 de abril de 1919. Foi um dos jornalistas mais ativos do Brasil, iniciando sua vida profissional na adolescência e exercendo-a até sua morte aos 91 anos. Formou-se em direito na prestigiada Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, e logo em seguida iniciou sua carreira na Rádio Record, cobrindo acontecimentos políticos importantes da época.

Ajudou a inaugurar a TV Record, ali noticiando os mais variados eventos, como a morte de John Kennedy e a descida do homem na Lua, tendo permanecido na emissora através de suas mudanças de direção, trabalhando ali até o fim da vida.

Faleceu em 15 de fevereiro de 2010. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 1995)

2.1.21. Maria Ortega

Maria Branca Ortega nasceu em São Paulo, por volta do ano de 1910, e iniciou sua carreira artística em sua cidade natal no começo da década de 1930 atuando no Trio Ortega, composto pelas irmãs Mercedes, Célia e Maria Ortega, com o qual gravou quatro discos pela Victor nos anos de 1930 e 1931. Em 1934 gravou, com acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira, a valsa-canção "Por uma hora boa", de sua autoria, e a valsa "Nada tão belo como teu amor", de Nicholas Brodsky (1905-1958) com versão de Silvino Neto (1913-1991), com bastante sucesso. Logo a seguir abandonou a carreira artística, pois as três irmãs se casaram e decidiram se dedicar às respectivas famílias.

De seu único disco constam ainda gravações memoráveis como “A lua também chora”, “Canção do pescador”, “Amor do sertão” e “Sertaneja”. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM, 2014)

2.1.22. Genolino Amado

Genolino Amado nasceu em Itaporanga-PB a 3 de agosto de 1902, sendo sobrinho, pela parte materna, do escritor baiano Jorge Amado (1912-12001). Foi escritor, professor e jornalista, tendo ocupado a cadeira 32 na Academia Brasileira de Letras.

Depois de primeiros estudos em sua cidade natal, inda bastante jovem mudou-se para Salvador-BA para estudar humanidades, e concluiu o curso de Direito no Rio de Janeiro, em 1924. Mudando-se então para São Paulo, abandonou a advocacia e abraçou o jornalismo, trabalhando no jornal *Correio Paulistano*, indicado por Menotti del Picchia (1892-1988). Exerceu o jornalismo também no jornal *Diários Associados*, e em emissoras como a Rádio Record de São Paulo, Rádio Mayrink Veiga e Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. Na antiga capital, Genolino passa a exercer o magistério, sendo um dos criadores do curso de jornalismo da Faculdade Nacional de Filosofia e Letras, Hoje incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Dentre seus livros, destacam-se a comédia *Avatar* e a peça *Dona do Mundo*, além de traduções, como a obra autobiográfica *Minha Vida*, de Charles Chaplin (1889-1977).

Faleceu no Rio de Janeiro a 4 de março de 1989. (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2014)

3. Apresentação das canções.

De todas as obras do acervo, as canções de concerto seguramente são as que passaram, durante os últimos anos de vida do compositor em São José dos Campos-SP, por uma revisão mais criteriosa, tanto para lapidar eventuais conduções melódicas e usos da prosódia, quanto para conferir à parte pianística uma importância maior, harmônica ou melódica, proporcionando às canções um equilíbrio de discurso entre o instrumento e a voz mais condizente com a tradição da canção de câmara. Há casos em que se pode encontrar várias cópias da mesma canção – entre manuscritos, cópias e fotocópias – com maior ou menor número de alterações, até se chegar a um exemplar final, geralmente em cópia heliográfica, que o compositor parece ter considerado como a obra finalizada. Este material, bem como a existência de 3 canções – constantes do conjunto ‘Outras Canções’ – cujas partes vocais e seus respectivos textos estão escritos diretamente na pauta dupla do piano, nos dão indícios de que o processo composicional de Silva Araújo seguia um processo de criação da melodia a partir do texto, com uma harmonia básica, que mais tarde era submetida a uma realização mais elaborada, sendo que talvez não tenha havido tempo para que as últimas canções passassem por este procedimento completo.

As 40 canções de concerto foram organizadas por Benjamin Silva Araújo em nove conjuntos, com títulos e ordem de execução definidos pelo próprio compositor, revelando seu desejo de que fossem executadas em conjunto. Num primeiro olhar já se pode verificar a possibilidade de considerar alguns desses conjuntos como ‘ciclos’ de canções, seja pela unidade temática literária – conseguida musicando um mesmo poeta – seja lidando com os mesmos objetos poéticos, ou através de recorrências melódicas ou harmônicas que criam uma unidade de discurso que perpassa as diferentes canções.

Os anos de composição parecem ter menos importância para o seu agrupamento em conjuntos específicos que a temática e a autoria dos textos, visto que se encontram canções em um mesmo conjunto que foram compostas com separação de muitos anos.

Os poetas musicados têm, em geral, tradição não somente na poesia como na canção brasileira, como Castro Alves (1847-1871) em “O Coração” – texto que recebeu uma realização musical recente do compositor paulistano Achille Picchi (1952) – Menotti del Picchia (1892-1988), inclusive do seu poema “Amor”, também musicado por Marcelo Tupinambá (1889-1953) – e Vicente de Carvalho (1966-1924). Cleómenes de Campos (1895-1968), poeta escolhido por cancionistas como Camargo Guarnieri (1907-1993) e Joubert de Carvalho (1900-1977), e Suzana de Campos (1884-1945), de quem os compositores nacionalistas musicaram tantos poemas, figuram também entre os autores. Há algumas

surpresas, como um texto do crítico musical Oscar Guanabara (1851-1937), e outro do multifacetado Luiz Peixoto (1889-1973), que o musicólogo Vasco Mariz (1921) considera “responsável por algumas das mais belas letras da música popular brasileira.” (MARIZ, 1996. p. 26) Porém o poeta que tem a preferência de Benjamin da Silva Araújo é, sem dúvida, Guilherme de Almeida (1890-1969), presente com seus versos em 11 canções.

A grande identificação do compositor com o poeta campineiro faz-se sentir não apenas pelo número de poemas musicados, mas pelo resultado alcançado no comentário musical meticuloso dos poemas, em obras que demoraram, às vezes, vários anos para ser finalizadas.

Exemplo 1 – “Eu te adoro”.

The musical score for "Eu te adoro" is presented in three systems. The first system shows the vocal line starting with a rest and a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment begins with a half note chord of G2-B2-E3. The second system continues the vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a half note chord of G2-B2-E3. The third system shows the vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a half note chord of G2-B2-E3. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. The lyrics are: "do-ro! - di - zi - as me, co - ran - do. "Sou to - do teu!" - co - ran - do, eu te di - zi - a Ah! que me - do, e que".

Exemplo 1: oito primeiros compassos da canção “Eu te adoro”¹ (1970), da 2ª série de ‘Canções Românticas’, com texto de Guilherme de Almeida. A escrita da canção revela uma sofisticada união de gestos musicais populares e clássicos, que serão característica recorrente na parceria.

A linguagem musical é diversa, indo de um equilíbrio formal e uma elaboração harmônica que reportam, em alguns casos, às últimas canções de Lorenzo Fernandez (1897-1948), em outros a uma harmonia quase funcional e simples, similar às das canções de inspiração folclórica de Waldemar Henrique (1905-1995), em outros ainda com uso de

¹ ARAÚJO, 1970.

incidências melódicas e harmônicas e formais condizentes com o ambiente do choro, do bolero e do samba-canção. De modo geral, a grande versatilidade do compositor pode ser sentida na diversidade de estilos musicais que é capaz de evocar e realizar, impulsionado pelo teor dos textos que elege, alguns deles em idiomas estrangeiros.

Há na maioria das canções modulações constantes para tons homônimos, tons vizinhos, e é recorrente o recurso de terminar a canção na relativa menor do tom principal, no da dominante da tônica ou na dominante da relativa menor.

Exemplo 2 – “Dolora”.

The image shows a musical score for the song "Dolora". It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The tempo is marked "Allegretto moderato". The piano part has markings "com grazia" and "mf". The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "rit." and "a tempo". The vocal line has markings "rit." and "a tempo". The piano part has markings "rit." and "a tempo". The lyrics are: "cu - ra: — “Fi - zes - te bem!” o co - ra - ção me fa - la."

Exemplo 2: Dois primeiros, seguidos dos três últimos compassos da canção “Dolora”², da 3ª série de ‘Canções Românticas’, com texto de Alberto de Oliveira (1857-1937). A canção inicia em Mi Maior, e termina em Si Maior, dominante do tom principal.

As canções em geral são curtas, em sua maioria abrangendo duas páginas de música, com duração média entre 1’30’’ e 2’00. Isto se dá pela escolha clara do compositor em não interferir na forma do poema, não repetindo versos ou estrofes, e nem acrescentar trechos pianísticos longos, dedicando-se ao comentário musical do texto literário com uma economia de meios cujo resultado se aproxima da declamação. Há o caso das 4 miniaturas, com uma página cada – com duração média de 50’’ – e de canções como “Mal-Me-Quer”, da 3ª série de ‘Canções Românticas’, que são um pouco mais extensas, chegando a 2’30’’.

A linha melódica de Benjamin Silva Araújo apresenta grande conhecimento do instrumento vocal, em geral se mantendo dentro da tessitura confortável para um meio-soprano ou barítono leve, o que nos reporta à prática de composição vocal do modernismo nacionalista preconizada por Mário de Andrade (1893-1945), que defendia o uso das regiões médias da voz como mais caracteristicamente brasileiro e mais propício ao entendimento do

² ARAÚJO, 1927.

texto (ANDRADE, 1972). No entanto há exceções em canções como “O Coração”, cuja extensão alcança um La 4 – escrito na primeira linha suplementar superior da clave sol – com articulação de texto, numa região bastante aguda mesmo para um soprano. O trabalho prosódico denota grande conhecimento de escansão, permitindo a subversão do metro natural em vários momentos para a obtenção de efeitos musicais.

Um de seus traços estilísticos mais recorrentes é o uso de cromatismos melódicos.

Exemplo 3 – “Incoerência”.

Molto moderato *mf con grazia*

Dá o ven-to, por a-ca-so, u-ne dois ra-mos. Dá ou-tra vez, su-ce-de que os se - pa - ra.

Exemplo 3: cinco primeiros compassos da canção “Incoerência”³, sobre versos de Alberto de Oliveira, com a segunda frase apresentando cromatismo descendente.

O texto é tratado com especial atenção, com a melodia sempre subordinada às necessidades da declamação.

Exemplo 4 – “Silêncio”.

Lento e grave *mf*

Si - lên-cio — voz do a-mor, voz da al-ma, voz das cou-sas, s

Lento e grave

p *p* *mf legato*

Exemplo 4: quatro primeiros compassos de “Silêncio”⁴, com texto de Guilherme de Almeida: tessitura em região média, com escrita da linha vocal sugestiva da declamação.

A meticulosidade e respeito no tratamento da palavra traem a grande paixão de Benjamin pela poesia. Seu acervo contém inúmeros volumes de poetas seus contemporâneos, como Alberto de Oliveira, Mozart Firmeza, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, entre

³ ARAÚJO, 1927.

⁴ ARAÚJO, 1961.

outros, dos quais extraiu grande parte dos textos que musicou. Também se encontram ali exemplares de obras de sua própria lavra, coleções de poemas que dedicou a amigos e familiares, e que demonstram sua habilidade no tratamento do verso, em geral de caráter romântico, já com influência do modernismo.

Em suas canções o piano raramente assume o protagonismo do discurso musical, na maior parte do tempo secundando com grande cumplicidade o trajeto do eu lírico, sendo a harmonia a matéria principal utilizada para revelar e sublinhar os estados de espírito expressos no texto. No entanto o instrumento às vezes é chamado a ilustrar imagens poéticas específicas.

Exemplo 5:

The musical score consists of two systems. The first system (measures 9-12) shows the vocal line with lyrics: "ça - vas de ro - da no bair - ro co - mo, u - ma fo - lha de à - la - mo". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line. The second system (measures 13-16) continues the vocal line with lyrics: "num ro - dío - pi - o de ven - to... E can - ta - - vas: 'Ci -". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a sixteenth-note pattern in the left hand. Dynamics and tempo markings are clearly indicated throughout.

Exemplo 5: c. 9-16 de “Ciranda, Cirandinha”⁵ (1934), com texto de Menotti Del Picchia. O acompanhamento pianístico, que se pontuava discretamente o texto, assume síncopas regulares ao evocar “folhas de álamo”, e desdobra-se em quiálteras rápidas e ascendentes para ilustrar a imagem do texto em “num rodopio de vento”.

⁵ ARAÚJO, 1934.

As freqüentes rubricas, indicações de dinâmica, mudanças de andamento e estados de espírito endereçadas ao cantor, são originalmente escritas apenas na parte do piano, seguindo uma tradição da qual participam vários compositores brasileiros, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, o que se deve um pouco à familiaridade dos compositores com o piano, como concertistas e acompanhadores que foram, e outro tanto à necessidade de chamar a atenção do cantor para a parte pianística, visando um diálogo musical de colaboração equilibrada na realização da obra.

As quarenta canções de concerto Benjamin Silva Araújo passaram por um longo e criterioso período de estudo e análise para o entendimento dos seus procedimentos de escrita e idiossincrasias estilísticas, possibilitando-nos corrigir eventuais erros, determinar padrões de editoração e escolher caminhos coerentes, no caso de dúvidas em manuscritos. Os ensaios para leitura e análise ocorreram durante o primeiro semestre de 2013, com freqüência semanal, em parceria com a pianista e musicóloga Prof. Ms. Nancy Bueno de Almeida, que conheceu o compositor e interpretou várias de suas obras para piano e música de câmara sob sua orientação. Após esta primeira análise, as partituras foram enviadas para editoração musical a cargo de empresa tradicional desta área⁶, passando por várias etapas de revisões e correções. As partituras resultantes deste trabalho se encontram em anexo a este trabalho, tanto em *fac simile* dos manuscritos como em versão digitalizada. A publicação das mesmas para o grande público, no entanto, depende ainda de negociações acerca dos direitos autorais relativos aos poetas musicados.

Dos nove conjuntos de canções organizados, que receberam títulos específicos e passaram por revisões e correções, apenas dois não chegaram a ser completados, embora a intenção do compositor fosse óbvia em finalizar a realização pianística dos mesmos para que fossem interpretados em concerto. Tratam-se dos conjuntos *Populares de Guilherme de Almeida* e *Outras Canções*. Do primeiro conjunto, as quatro canções que o constituem: “Spleen”, “Amor, Felicidade”, “Pequenino Mundo” e “Dor Oculta”, se encontravam inconclusas, e no segundo, se encontravam incompletas as canções “Rosinha das Rendas”, “Só Você”, “Soldados Verdes” e “É Bão Que Dói”. No arquivo de Benjamin encontram-se partituras das canções destes ciclos em várias fases de realização, algumas apenas constando da pauta dupla do piano, com o texto do canto escrito na melodia da clave de sol – à maneira típica de

⁶ A empresa Presto Editoração Musical foi criada em 2005, e realiza trabalhos para várias instituições musicais do Brasil, dentre elas a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP. (Nota do autor)

publicações de canção popular – e outras com a parte de canto já separada, mas sem o tratamento pianístico finalizado. Dada esta irregularidade, e a impossibilidade de apresentação daqueles conjuntos em concerto com o material encontrado, decidimos proceder à realização destes conjuntos a partir de três tarefas:

a) Editoração das partituras tal qual se encontravam, para servirem de referência aos intérpretes e aos musicólogos das intenções originais do compositor.

b) A realização da parte pianística da canção tendo como base a própria partitura original, apenas separando as partes do canto e do piano e complementando as harmonias já sugeridas.

c) A realização de arranjos originais pelo pianista, compositor e musicólogo, Prof. Dr. Achille Guido Picchi, para todas as canções dos dois citados conjuntos – ao todo 12 canções – tendo como referência as várias partituras de Silva Araújo em diferentes fases de desenvolvimento, com o intuito de obter a homogeneização do discurso musical e do estilo composicional, possibilitando a interpretação dos conjuntos de canções de forma orgânica.

Assim sendo, em se tratando destes dois conjuntos específicos, apresentaremos em anexo a este trabalho três diferentes versões de suas partituras:

- 1) O *fac simile* do manuscrito do compositor;
- 2) A partitura editorada como realizada pelo compositor;
- 3) A partitura com arranjo realizado pelo Prof. Dr. Achille Guido Picchi.

A seguir, procederemos à apresentação e descrição dos aspectos interpretativos de cada canção.

4.1. ‘Canções Românticas’ – 1ª série

O conjunto se compõe de três canções de autores diferentes – uma de Castro Alves e duas de Alberto de Oliveira – guardando como ponto em comum o tema da desilusão amorosa. O período em que foram compostas, entre 1927 e 1934, é relativamente curto, razão pela qual a homogeneidade estilística se mantém. A parte pianística não adquire grande autonomia e, com exceção das introduções, bastante simples – e inexistente no caso de “O Coração” – conduz-se apenas como acompanhamento. As canções funcionam bem juntas: a finalização da primeira canção, composta em Mi Maior, se dá num uníssono na nota Mi, e a

segunda canção, escrita em Mi Menor, tom homônimo da anterior, tem como introdução apenas a nota Mi tocada ao piano. A terceira canção, única com introdução mais elaborada, é a mais dramática do grupo, composta em Dó Menor, e encerra o discurso com a imagem da morte evocada retoricamente numa frase descendente.

4.1.1. “Primeiro amor”

Local e data de composição: Ribeirão Preto/SP, 13.10.1927

Tonalidade: Mi Maior.

Forma: sessão única – com material temático original apresentado em dois momentos (AB).

Extensão vocal: Fa# 3 – Sol 5.

Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

Quando chegou a quadra dos amores,
 Pedi – árvore nova que então era –
 Pedi que viesses como a primavera,
 Cheia de flores me cobrir de flores.

Vieste! Mas, ah! não excedeu de uma hora
 Todo o tempo que ao pé de mim ficaste.
 Com duro espinho as letras me gravaste
 De teu nome no seio, e foste embora!

Aspectos musicais e interpretativos:

“Primeiro Amor” evoca um ambiente lírico e romântico, atingido através de frases melódicas longas dobradas pelo piano, construídas em graus conjuntos.

Exemplo 6:

Moderato *mf*

Quan-do che gou a qua-dra dos a - mo - res,

Moderato *mf*

Exemplo 6: quatro primeiros compassos de “Primeiro Amor”, com predominância de graus conjuntos na construção melódica.

A canção já demonstra, no jovem compositor, um apropriado conhecimento do instrumento vocal, valorizando o centro da voz e permitindo o entendimento integral do texto. Há um acanhamento no uso de saltos e notas sustentadas na parte vocal, mas sem prejuízo da expressividade, que é atingida com o manejo eficiente das tensões melódicas, das pausas expressivas e da harmonia.

Exemplo 7:

f

me co - brir de flo - res. Vi - es - tel Mas,

Exemplo 7: c. 8-10 de “Primeiro Amor”, com pausas expressivas sublinhando a palavra “Vieste!”.

A canção se adéqua perfeitamente, em seu tom original, às vozes de tenor, soprano, ou mesmo um barítono ou mezzo-soprano leves.

Algumas características estilísticas presentes na escrita irão acompanhar a evolução do autor, como a brevidade das canções – evitando a repetição de texto ou a necessidade de inserção de trechos pianísticos que não estejam a serviço da declamação – e o papel coadjuvante do piano, que comenta o psicologismo do eu lírico sem a ele se sobrepor. O final da canção sofre um esvaziamento de textura, deixando o discurso num estado de suspensão cujo propósito parece ser levar ao início da próxima canção no conjunto.

Exemplo 8:

de teu no-me no sei-o, e fos-te em - bo - ra.

rall.

f p pp

Exemplo 8: c. 17-20 de “Primeiro Amor”, com a melodia do canto inconclusiva, e o piano dirigindo-se para o esvaziamento da harmonia.

O *legato* e a condução lírica das frases são os elementos mais importantes para sua realização.

4.1.2 O coração

Local e data de composição: Campos de Jordão, 27.4.1931

Tonalidade: Mi Menor

Forma: seção única – com material temático original apresentado em 3 momentos (ABC).

Extensão vocal: Ré#3 – Lá4

Texto: Castro Alves (1847-1871)

O coração é o colibri dourado
 Das veigas puras do jardim do céu.
 Um — tem o mel da granadilha agreste,
 Bebe os perfumes, que a bonina deu.

O outro — voa em mais virentes balças,
 Pousa de um riso na rubente flor.
 Vive do mel — a que se chama — crenças —,
 Vive do aroma — que se diz — amor.

Aspectos musicais e interpretativos:

Iniciando subitamente, sem nenhum tipo de introdução pianística, “O Coração” mantém a tonalidade da canção que a antecede, porém em modo menor. O discurso musical

inicia tenso, com frases construídas em arpejos e saltos que elevam a tessitura e gradualmente inserem dramaticidade.

Exemplo 9:

Musical score for Example 9, measures 1-8 of "O Coração". The score is in 3/4 time, key of D minor. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato" and the dynamics are "mf" and "f". The lyrics are: "O co - ra - ção é o co - li - bri dou - ra - do das vei - gas pu - ras do jar - dim do céu."

Exemplo 9: c. 1-8 de "O Coração", em Mi Menor, iniciando em textura leve, mas imediatamente ganhando densidade e dramaticidade.

Segue uma longa frase descendente, construída através de múltiplos cromatismos, que são um elemento estilístico recorrente no compositor.

Exemplo 10:

Musical score for Example 10, measures 10-13 of "O Coração". The score is in 3/4 time, key of D minor. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Um tem o mel da gra - ra - di - ba, a - gres - te, be - be, os per - fu - mes, que a bo - ni - na - deu."

Exemplo 10: c. 10 -13 de "O Coração", com longa frase descendente, insistentemente cromática.

Um novo andamento, mais largo, apresenta frases largas e intensas, inserindo fermatas em notas agudas, numa atmosfera de sofrimento que só se dissipa parcialmente nos últimos dois compassos.

A canção exige bastante empenho vocal em sua realização, similar ao de uma complexa ária de ópera, o que permite uma abordagem mais teatral e uma impositação mais poderosa. O compositor é bem-sucedido em apresentar as três idéias principais do poema em três diferentes momentos musicais, que devem ser mantidos distintos pelo intérprete para melhor compreensão do texto.

4.1.3 Ah! Morra em mim esse amor

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 1924.

Tonalidade: Dó Menor

Forma: seção única (Introdução – apresentação [ABC] – coda pianística)

Extensão vocal: Dó3 – Mib4

Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

Ah! Morra em mim esse amor

Oculto, como vivia

Qual nasce e, em gruta sombria

Morre uma flor;

Ou como, sem mais pulsar,

Das grandes águas ao peso,

O ramo de coral preso

Ao fundo mar.

Seu alimento era a dor

No cárcere em que jazia.

Fique a dor de que vivia.

Morra esse amor!

Aspectos musicais e interpretativos:

Uma introdução pianística em arpejos descendentes instaura o ambiente melancólico da canção, e segue amparando com acordes densos um canto recitado e em *legato*. A brevidade da canção não favorece modulações, e o clima de lamento se mantém contínuo até o c. 16, quando o movimento rítmico se detém. Com uma frase pianística de apenas duas semínimas, o piano guia ao que se constitui num anti-clímax da canção, que será alcançado na exploração dramática da região grave da voz.

Exemplo 11:

The image shows a musical score for Example 11, measures 21-24. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a dynamic marking of *f recitato* and ends with *ff*. The piano accompaniment also starts with *f recitato* and ends with *ff*. The lyrics are: "Ei - que a dor de que vi - vi - a, mor - ra, es - te a - mor!".

Exemplo 11: c. 21-24 de “Ah, morra em mim este amor”, com sua frase final dirigindo-se dramaticamente para a região grave da voz.

Apesar de ser a canção desta primeira série de ‘Canções Românticas’ que apresenta menos desafios vocais em termos de extensão e saltos, exige um grande controle respiratório para a manutenção da tensão dinâmica, e uma administração firme da relação entre o ritmo cadenciado do início e a liberdade de pulso da segunda parte. “Ah, morra em mim este amor” finaliza o conjunto de canções de forma efetiva, arrematando o discurso musical e poético de forma simples, porém consistente.

4.2. ‘Canções Românticas’ – 2ª Série

A segunda série agrupada com o nome de ‘Canções Românticas’ reúne canções compostas num muito largo espaço de tempo – de 1927 a 1936 – e sobre textos de quatro diferentes poetas. A linha que visivelmente as une enquanto conjunto específico é a temática romântica, tratada sobre quatro perspectivas bastante diversas tanto poética quanto musicalmente. Na primeira canção, “Incoerência”, há a descrição de um amor que se desfez embora os envolvidos ainda se amem, mas a realização musical estabelece um tom leve, e mesmo auto-irônico, que finaliza numa textura harmônica rala e quase suspensa, fazendo que se espere um prosseguimento. O tema seguinte, em “Alegria”, é mais geral, e discorre sobre a falta de sentido da vida e do amor de forma mais geral. O texto musical se adensa, mantendo

um estilo declamatório e livre, e finalizando na reafirmação da frustração sentimental. Em “Felicidade”, se retoma um ímpeto rítmico e uma promessa de forma, para porém abandoná-la em favor do recitativo abstratamente suspensivo, num regresso à dor e sofrimento. A quarta canção, no entanto, redime todo o estado de espírito lúgubre que se construía, inserindo desde o início uma cadência popular romântica na explanação de um êxtase amoroso pleno. O grupo de canções tem dinamismo, uma obra leva à outra de maneira natural, como parece ter sido a intenção do compositor.

4.2.1 Incoerência

Local e data de composição: Ribeirão Preto, 3.10.1927.

Tonalidade: Dó Maior

Forma: seção única, com 3 momentos temáticos reconhecíveis (ABA).

Extensão vocal: Dó3 – Fá4

Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

Dá o vento, por acaso une dois ramos

Dá outra vez, sucede que os separa.

Destarte triste fim que eu mal sonhara,

Nós nos unimos, nós nos separamos.

Separados, eu sei que nada iguala

Ao sofrer teu, se uma outra me sorri,

E nem ao meu sofrer se alguém te fala,

Se vejo alguém se aproximar de ti.

Tu comigo, eu contigo, ambos sonhemos.

Para que afinal nos separamos?

Aspectos musicais e interpretativos:

O compositor comenta musicalmente o poema recorrendo a um discurso melódico silábico, com figuras rítmicas breves e um acompanhamento que pontua a declamação ao estilo *recitativo secco*, no início, e depois segue dobrando a melodia vocal com a mão direita

do piano, num estilo que remete às modinhas satíricas do período imperial – “Conselhos”, de Carlos Gomes (1836-1896), ou “Trovas Alegres”, de Alberto Nepomuceno (1864-1920, por exemplo – pertencendo, portanto, a um estilo bastante tradicional de composição de canção brasileira.

A tonalidade de Dó maior não sofre modulações, com a harmonia cadenciando para os tons vizinhos de forma um tanto abrupta, através de cromatismos recorrentes, o que ilustra as mudanças rápidas de imagens do texto. Recorrentemente ocorrem frases de caráter suspensivo, nas quais a condução fraseológica sugere uma precedência dos significados literários.

Exemplo12:

The image shows a musical score for the song "Incoerência". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics "nós nos u - ni - mos, nós nos se - pa - ra - mos." and a piano accompaniment. The tempo marking "poco rit." is placed above the first measure. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the tempo marking "poco rit." above the first measure. The piano part includes markings "col canto" and "subito f".

Exemplo 12: c. 7, 8 e 9 de “Incoerência”, mostrando frase suspensiva, melodia vocal dobrada pelo piano.

4.2.2 Alegria

Local e data de composição: Cruzeiro, SP – 1936.

Tonalidade: Si Menor

Forma: seção única.

Extensão vocal: Ré3 – Fá4

Texto: Mozart Firmeza (1906-1965)

Sorria sempre, criança,
porque a vida não merece a tristeza

de uma lágrima sequer...

Faça de conta que as suas dores são prazeres

e sorria,

glorificando o sofrimento

como um hino de alegria...

Não creias no amor.

Uma vez eu amei...

Achava-a bela como ninguém,

e pura como você...

Certo dia, porém,

cantou ao longe um trovador:

“La Donna è móbile...”,

e ela seguiu o seu destino de mulher.

Sorria sempre, criança,

porque a vida,

não merece a tristeza

de uma lágrima sequer...

Aspectos musicais e interpretativos:

Um acorde de Si Menor com a sexta no baixo, em pulsação lenta e regular, introduz a declamação, cuja melodia contrasta linhas horizontais e notas repetidas – ilustrando a decepção amorosa – com grandes saltos vocais ascendentes de 7^a e 8^a – em palavras como “vida” e “alegria”. Os cromatismos se fazem sempre presentes, e o acompanhamento pianístico se alterna entre a pontuação das frases do canto, a realização simultânea da melodia, e a polifonia realizada com contracantos melódicos.

Exemplo 13:

The image shows a musical score for 'Alegria'. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins at measure 11 with the lyrics 'glo - ri - fi - can - do o so - fri - men - to co - mo um hí - no de a - le - gri - a...'. A large melodic leap occurs on the word 'Alegria', marked with a forte dynamic (f) and a crescendo (cresc.). The piano accompaniment features a 'legato' marking and a 'cresc.' marking, mirroring the vocal line's dynamics. The score ends with a double bar line and a final chord.

Exemplo 13: c. 11, 12 e 13 de “Alegria”, mostrando dueto melódico entre o canto e o piano, e grande salto vocal expressivo na palavra “Alegria”.

O domínio da declamação lírica e o predomínio do tempo psicológico sobre o cronológico são condições desejáveis para uma eficiente interpretação da canção, já que a pulsação amiúde é suspensa, e as indicações de tempo e estado de espírito por parte do compositor se sucedem em profusão. Nos c. 27 e 28 há uma citação da ária “*La Donna è móbile*”, da ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), que Silva Araújo pede que seja cantada em *tempo primo* (lento), mas que acreditamos poder ser interpretada ao tempo original da ária verdiana (*allegretto*), para melhor reconhecimento por parte do público e para uma bem-vinda mudança de estado de espírito na canção.

O discurso musical termina com a repetição *ipsis litteris* da parte vocal dos c. 2 a 7, comentada pelo piano de forma diversa, restaurando o clima de decepção e frustração.

4.2.3 Felicidade

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 23.5.1934.

Tonalidade: Dó Menor

Forma: AB – primeira seção em pulsação regular, e segunda em estilo recitativo.

Extensão vocal: Sib² – Fá 4

Texto: Cleomenes de Campos (1895-1968)

Felicidade, sombra feminina

Quem já te conheceu não te pode olvidar.
Esquece-se de ti quem te imagina,
Não quem te viu de perto, amável peregrina,
E depois te perdeu para não mais te achar.

Eu sei que há muitos pássaros lá fora
Neste momento mesmo esparecendo no ar,
Mas só me lembro de um, Felicidade, agora:
O que tinha na mão e que deixei voar!

Aspectos musicais e interpretativos:

Uma célula melódica simples do piano estabelece a tonalidade e a pulsação, que segue secundando a melodia vocal, já rica em cromatismos. Ao compasso 16, no entanto – parte central da canção – ocorre uma suspensão do pulso, a canção se torna declamatória e mais psicológica. As modulações, apesar da brevidade da canção, são freqüentes, levando a uma definição tonal frágil e uma harmonia de caráter moderno e abstrato.

Exemplo 14:

8 *f*

Es - que - ce - se de ti quem te i - ma - gi - na,

12

não quem te vê de per - to, a má - vel pe - re - gri - na, e de - pois te per -

Exemplo 14: c. 8-14 de “Felicidade”, com modulação súbita, numa cadência deceptiva que sugeria resolução no tom principal (Dó menor), dirigindo-se para o tom longínquo de Lá♭ Menor.

Depois de modular mais uma vez, desta vez para Si Maior, a canção termina de forma suspensiva, com centro tonal em Fá# Menor. Esta instabilidade tonal contrasta com o início tão tonal e tradicional da canção, mas ocorrerá com frequência no cancionário de Benjamin Silva Araújo, como recurso retórico para separar as premissas poéticas do conceito final do texto. Tal técnica composicional se repete em várias de suas canções, como “Cuidado”, sobre versos de Guilherme de Almeida, “Lembrança” e “Matinas”, de Sarah Marques.

4.2.4 Eu te adoro

Local e data de composição: Resende, RJ – 02.02.1970.

Tonalidade: Mi♭ Maior

Forma: seção única, com apresentação de temas originais em 4 momentos (ABCD).

Extensão vocal: Sib2 – Mib4

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

“Eu te adoro – dizias-me corando.
 “Sou todo teu” – corando eu te dizia.
 Ah! que medo e que frio! E vinha fria,
 medrosa, a noite sobre nós baixando.

Nós dois, a sombra, o afago morno e brando
 do leito... E o horror do sol! E o horror do dia!
 De quando em vez, um beijo que fugia,
 E um soluço de amor, de vez em quando.

Era assim: era beijo sobre beijo,
 Abraço sobre abraço... Um só desejo
 Nunca tiveste que não fosse o meu.

Tal a loucura que de ti me vinha
 que, em te sentindo cada vez mais minha,
 eu me sentia cada vez mais teu.

Aspectos musicais e interpretativos:

“Eu te adoro” é, originalmente, o canto número XXVI do livro *Nós* (1919), de Guilherme de Almeida. O texto é descritivo de um idílio amoroso ao estilo francês de Paul Verlaine (1844-1896), característica que o compositor estende à realização musical, explorando humores mórbidos, tempos estáticos e densidades pianísticas profundas, conseguidas através de contrastes entre regiões graves e agudas do piano.

A introdução pianística evoca o ambiente de música popular, já flertando com a harmonia funcional e os acordes acrescentados de 6^{as}, 7^{as} e 9^{as}, influenciando o cantor para uma interpretação mais livre quanto à divisão rítmica e para uma impostação mais leve e coerente com o estilo das canções típicas da ‘era do rádio’.

Exemplo 15:

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in 4/4 time and marked 'Andantino'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. There is a dynamic change to piano (p) in the fourth measure. The score ends with a fermata over the final chord.

Exemplo 15: c. 1-4, introdutórios de “Eu te adoro!”, com rítmica evocativa do samba-canção carioca, acordes arpejados e suspensão típica das canções populares românticas.

Iniciando em *Mib* maior, a canção termina em *Dó* maior, homônimo do tom relativo menor, reforçando a sensação de completude e êxtase amoroso. (ARAÚJO, 1970)

4.3. ‘Canções Românticas’ – 3ª Série.

A temática amorosa, prenunciada pelo título desta terceira série de ‘Canções Românticas’, continua sendo a tônica, explorada em cinco obras compostas entre 1927 e 1970, e que apesar do longo período que separa seu nascimento, alcançam sentido e unidade para sua apresentação conjunta. Três poetas diferentes cedem seus versos para a construção das canções, e nelas se percebe um aprofundamento e refinamento de vários traços estilísticos que já se faziam presentes nos outros ciclos de Benjamin Silva Araújo. É possível perceber claros encaminhamentos melódicos, harmônicos e de tratamento rítmico recorrentes relacionando-se especificamente com os diferentes autores. Alberto de Oliveira será comentado de forma ágil e com liberdade rítmica, enquanto Menotti del Picchia assume aqui um caráter romântico popular, e os versos de Guilherme de Almeida permitirão um aprofundamento do estilo declamatório que será uma constante no comentário de seus poemas.

4.3.1 Hesitação

Local e data de composição: Resende-RJ, 1972.

Tonalidade: Sol Maior

Forma: seção única.

Extensão vocal: Ré3 – Ré4

Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)

Se eu lhe dissesse o meu amor...

- Olha o mar como é vasto. Olha o mar como geme.

Se eu lhe dissesse o meu amor...

- É meu braço que treme ou teu braço que treme?

Se eu lhe dissesse o meu amor...

- Olha o céu como esplende! Olha o sol como aquece!

Se eu lhe dissesse o meu amor...

Mas seu corpo estremece... A minh'alma estremece
como se eu lhe dissesse
o meu amor...

Aspectos musicais e interpretativos:

A canção, breve e econômica em materiais temáticos, explora a variação sistemática de escalas descendentes e ascendentes através de acidentes ocorrentes, que re-significam os versos através dos matizes harmônicos, melódicos e demais variações das seqüências escalares. O procedimento é exposto já nos três compassos introdutórios.

Exemplo 16:



Exemplo 16: introdução pianística de “Hesitação”, antecipando as frases descendentes variantes que serão apresentadas pelo canto.

Com isocronismo rítmico e uma harmonia que explora texturas e cores através de acidentes recorrentes, o discurso segue contínuo até o compasso 21 quando, à guisa de coda, ocorre uma transformação rítmica no acompanhamento que permite uma abordagem mais livre das frases vocais, que culminam num expansivo gesto ascendente, enquanto o piano opta pela instável finalização na relativa menor do tom, sempre evocada durante a canção.

Exemplo 17:

Mas seu cor-po_es-tre - me-ce...A mi-nhal-ma_es-tre - me-ce co-mo se_eu lhe dis - ses-se_o meu a - mor...

Exemplo 17: c. finais de “Hesitação”, com a voz guiando ritmicamente o discurso, e sua conclusão plena e de dinâmica complexa.

4.3.2 Dolora

Local e data de composição: Ribeirão Preto-SP, 1927.

Tonalidade: Mi Maior

Forma: seção única, com três diferentes momentos rítmico-temáticos (ABC).

Extensão vocal: Mi#3 – Mi4

Texto: Alberto de Oliveira (1957-1937)

Dizia-me a razão, antes de vela:
 - “Não vás lá, se não queres ser sujeito
 Ao seu olhar que é como o olhar da estrela...”
 Fui. E agora a razão me diz: - Bem feito!

E ardo e choro. E, ebruido de ventura,
 Na própria pena que o lacera e rala,

O coração aplaude-me a loucura:

- “Fizeste bem!” – o coração me fala.

A introdução pianística de “Dolora” apresenta a frase melódica que será re-utilizada na conclusão vocal, dando unidade temática à construção musical. A canção comenta os versos poéticos com liberdade, com uma precedência da rítmica das frases textuais sobre a regularidade do pulso, e possibilitando a mudança de timbre e agógica por parte do cantor para explicitar as ‘vozes’ dos das diferentes personagens.

Exemplo18:

The image shows a musical score for the song "Dolora". It consists of two systems of music. The first system shows a piano introduction with a melodic line on a single staff. The tempo/mood is marked "deciso" and the dynamics range from piano to forte (f). The lyrics "Fui. E_a - go-ra a ra-zão me diz: - Bem fei-to!" are written below the staff. The second system shows the piano accompaniment with two staves. The piano part continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamics are marked "sfz" and "f".

Exemplo 18: excerto de “Dolora”, c. 8-10, explicitando agilidade e liberdade rítmica, que possibilita a definição de diferentes agentes do discurso poético.

Uma súbita modulação para a dominante ocorre ao compasso 11, e neste tom a canção é finalizada, expondo um traço estilístico comum em Silva Araújo, de concluir várias de suas canções em tons relacionados à tônica principal.

4.3.3 Cuidado

Local e data de composição: Rio de Janeiro – 1961.

Tonalidade: Dó Maior

Forma: AB

Extensão vocal: Dó3 – Mi4

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Ó namorados que passais sonhando,
quando bóia no céu a lua cheia!
Que andais traçando corações na areia
e corações nos peitos apagando!

Desperta os ninhos vosso passo... E quando
pelas bocas em flor o amor chilreia,
nem sei se é o vosso beijo que gorjeia,
se são as aves que se estão beijando...

Mas, cuidado! Não vá vossa alegria
afligir tanta gente que seria feliz
sem nunca vos ouvir nem ver!

Poupai a ingenuidade delicada
dos que amaram sem nunca dizer nada,
dos que foram amados sem saber!

Aspectos musicais e interpretativos:

Numa clara referência ao romantismo ingênuo do texto, a canção inicia num ritmo de valsa simples, e uma melodia similar às de canções de roda e brincadeiras infantis.

Exemplo 19:

Allegretto moderato

Ó na-mo-ra-dos que pas-sais, so-nhan-do, quan-do bo-ia, no céu, a lu-a chei-a! Q

Allegretto moderato

Exemplo 19: c. 1-5 de “Cuidado”, em tempo de valsa e melodia alegre e ingênua.

Ao c. 24, parte central da canção, o estilo muda, influenciado pelo texto, e assume um caráter mais recitativo e ritmicamente livre, apoiado pela modulação que subitamente acontece para a relativa menor, dirigindo a obra para um final mais triste e melancólico.

Exemplo 20:

f *rit. molto*

dos que fo-ram a-ma-dos sem sa-ber!

f *rit. molto* *rit.*

Exemplo 20: últimos compassos de “Cuidado”, finalizando melancolicamente na relativa menor.

4.3.4 Mal-me-quer

Local e data de composição: São Paulo, 24.03.1958.

Tonalidade: Ré Maior

Forma: Seção única, com três diferentes momentos temáticos (ABC).

Extensão vocal: D#3 – Fa#4

Texto: Guilherme de Almeida (1857-1937)

Passas horas inteiras debruçada
sobre a imobilidade dos meus olhos.
Tomo-te os dedos – tua mão de fada
é como um mal-me-quer... Beijo-os, desfolho-os...

Mal-me-quer, bem-me-quer. Entre os meus dedos
passam longas carícias de veludo.
Tua boca de esmalte tem segredos
mas teus olhos de amêndoa dizem tudo!

Dizem que há uma volúpia cor de sangue
oculta entre teus dedos sensitivos:
- antes que murche tua mão exangue
na ponta dos teus braços convulsivos

deixe que eu a desfolhe. E, enquanto escorrem
teus finos dedos desarticulados,
pensa que muitos malmequeres morrem
tristes, porque não foram desfolhados.

Aspectos musicais e interpretativos:

O poema “Mal-me-quer” é parte do ciclo ‘A Dança das Horas’, do livro *Messidor*, publicado por Guilherme de Almeida em 1919 na cidade de São Paulo, mesma cidade onde Benjamin Silva Araújo o musicou em 1958, à época em que era regente e arranjador na TV Record. É notável que o compositor tenha dedicado ao poema tratamento tão camerístico, num momento em que se dedicava à composição, regência e arranjos de vasto material de música popular, evidenciando que as duas linguagens coexistiam em seu espectro criador simultaneamente, mas de forma consciente e controlada. É a quarta canção do conjunto

‘Canções Românticas – 3ª Série.’

Três compassos de uma melodia em oitavas, à mão esquerda do piano, dão início ao discurso com absoluta economia e simplicidade, oferecendo ao canto sua base rítmica e tonal. Porém o discurso rítmico e temporal é subitamente interrompido para a descrição psicológica do momento do beijo: “Beijo-os, desfolho-os... Mal-me-quer, bem-me-quer.”

Exemplo 21:

14 *reticente*
Bei-jo - os, des - fo - lho - os... Mal - me - quer, bem - me - quer.
reticente

Exemplo 21: c. 14-16 de “Mal-me-quer”, com linha de canto suspensiva, secundada pelo piano que obedece ao tempo psicológico da declamação, e resolutamente cadencia para a tônica após a conclusão da idéia.

O discurso segue em crescente emocional, representado pelo alargamento da tessitura e o conseqüente adensamento dinâmico, até uma súbita interrupção para a apresentação do dístico, de caráter declamatório e dramático. (ARAÚJO, 1958)

Exemplo 22:

Moderato *mf calmo*
Pes - sas ho - ras in - tei - ras de - bru - ça - da
Moderato *mf calmo*

Exemplo 22: C. 1-5 de “Mal-me-quer”, com introdução econômica, que prossegue como acompanhamento

pontuando uma melodia simples, imitativa da prolação livre da fala.

4.3.5 Hoje voltas-me o rosto

Local e data de composição: Resende, 13.11.1970.

Tonalidade: Dó menor

Forma: seção única, com dois diferentes momentos temáticos (AAB).

Extensão vocal: Dó3 – Mib4

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Hoje voltas-me o rosto, se ao teu lado passo.

E eu, baixo os meus olhos se te avisto.

E assim fazemos, como se com isto
pudéssemos varrer nosso passado.

Passo esquecido de te olhar, coitado!

Vais, coitada, esquecida de que existo.

Como se nunca me tivesses visto,
como se eu sempre não te houvesse amado.

Se às vezes, sem querer nos entrevemos,
se quando passo teu olhar me alcança,
se meus olhos te alcançam quando vais.

Ah! Só Deus sabe! Só nós dois sabemos.

Volta-nos sempre a pálida lembrança
daqueles tempos que não voltam mais!

Aspectos musicais e interpretativos:

Um movimento triste e monótono, quase fúnebre, introduz o ambiente melancólico das palavras, que são apresentadas numa melodia linear, evocativo de cantochão ritual. Uma nota aguda (Sol4) se repete em *ostinato* na mão direita do piano durante quase toda a primeira parte da apresentação do texto, descritiva no sofrimento constante, da tensão sempre presente.

Exemplo 23:

The musical score for Example 23 consists of three systems. The first system shows the vocal line starting at measure 4, marked *a tempo* and *mf*. It features a triplet of eighth notes. The lyrics are: "Ho - je, vol - tas - me o ros - to, se a teu la - do pas - so. |". The second system continues the vocal line with a slur over the notes. The piano accompaniment is in the right hand, marked *mf legato*, and features a steady eighth-note ostinato. The left hand provides harmonic support with chords. The piece concludes with a dramatic arpeggio in the piano's right hand.

Exemplo 23: c. 4-6 de “Hoje voltas-me o rosto”, com melodia quase linear e recitada monotonamente, pontuada por *ostinato* da mão direita do piano, que intensifica a idéia de sofrimento e dor.

As terceira e quarta estrofes são apresentadas com frases mais livres, cadências mais curtas secundando cada semi-frase, depois das quais ocorrem breves comentários do piano, utilizando a repetição da nota Sol⁴, aguda e penetrante, que vem sempre desde o início de impondo como representativa da amargura do eu lírico. Os caminhos harmônicos não se afastam muito do desenho tônica – subdominante – dominante – tônica, embora ao final da segunda estrofe uma cadência leve ao tom de Mib Maior, quando o texto relembra o tempo de felicidade que passou. As duas frases finais levam a um arremate dramático, com a intensidade potencializada por acentos múltiplos ao piano, e articulação exacerbada das palavras, valorizando o modo menor e a tensão da frase que explora a sensível do tom.

Exemplo 24:

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in a single system, marked with a long slur and the tempo marking 'rit.' above it, and 'assaz dramático' below it. The lyrics 'da - que - les tem - pos que não vol - tam mais! —' are written below the notes. The bottom system consists of two staves for piano accompaniment, also marked with 'rit.' above and 'assaz dramático' below. The piano part features a bass line with several accented notes and a treble line with chords and melodic fragments.

Exemplo 24: frase conclusiva de “Hoje voltas-me o rosto”, com melodia frisando o modo menor e a tensão da sensível, e o piano intensamente acentuado alimentando a dramaticidade do momento musical.

O uso da voz tem, através da canção, a oportunidade de evocar várias possibilidades de emissão, desde uma emissão mais litúrgica ao início, até a prolação livre do segundo tema, e um canto lírico e intenso, mais “operístico”, nas frases finais. A liberdade rítmica em vários momentos, e a possibilidade de utilização de vários timbres e cores vocais, dão à obra uma complexa oportunidade de criar texturas. O contraste entre canto *legato* e *non legato* é também importante para a definição das seções.

4.4. ‘Canções Românticas’ – 4ª Série.

O conjunto de canções que compõe a 4ª série de ‘românticas’ inicia com a realização musical de dois poemas de Guilherme de Almeida, com caráter bem diferente, apesar de se originarem do mesmo poeta e da mesma obra literária, e o discurso musical reflete a mesma distância temática. A primeira canção tem caráter romântico e tratamento musical de inspiração popular, enquanto a segunda aborda tema filosófico, resvalando para uma realização musical mais abstrata.

Os dois poemas que seguem são de autoria de Sarah Marques (s.d), autora cujos dados biográficos e demais informações não foi possível obter até o momento, talvez uma poeta amadora, amiga carioca do compositor, já que o início da composição da segunda canção, “Matinas”, está referido no manuscrito como iniciando no Rio de Janeiro. As duas canções finais têm uma afinidade temática mais visível, e isso se reflete na composição das canções, nas quais se percebe um estilo semelhante e um tratamento da forma mais coeso.

De modo geral, este conjunto nos parece o menos equilibrado enquanto ciclo, apresentando duas canções bastante díspares ao início, e uma transformação de feitio muito nítida na mudança entre os poetas. No entanto, a maior coesão e homogeneidade atingida nas duas últimas canções tende a redimir este desequilíbrio, favorecendo a performance conjunta das mesmas, como foi a intenção de Silva Araújo.

4.4.1 Felicidade

Local e data de composição: Rezende-RJ, 16.12.1965.

Tonalidade: Réb Maior

Forma: seção única, com três diferentes momento temáticos (Intro-ABA).

Extensão vocal: Dó2 – Fá4

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Ela veio bater à minha porta
E falou-me a sorrir, subindo a escada:
“Bom dia, árvore velha e desfolhada”
e eu respondi: “Bom dia, folha morta!”

Entrou: e nunca mais me disse nada...
Até que um dia (quando, pouco importa!)
houve canções na ramaria torta
e houve bandos de noivos pela estrada...

Então chamou-me e disse: “Vou-me embora!

Sou a felicidade! Vive agora

da lembrança do muito que te fiz.”

E foi assim que em plena primavera,
só quando ela partiu contou quem era...

E nunca mais eu me senti feliz!

Aspectos musicais e interpretativos:

O poema “Felicidade” foi publicado no livro *Messidor* (1919), como parte do ciclo ‘Serenidade’. Benjamin Silva Araújo o musicou em 1961 no Rio de Janeiro, e procedeu a uma revisão da mesma em Resende-RJ, em 1965. Canção em Réb Maior, de forma e desenvolvimento bastante tradicional, em contraste às demais sobre versos do poeta campineiro, sua melódica remete às valsas seresteiras e modinhas cariocas que se multiplicaram na primeira metade do Séc. XX, e tornaram-se o grande veículo para as interpretações líricas dos cantores do rádio.

O eu lírico narra o encontro com a felicidade personificada, e as frases a ela atribuídas permitem uma investigação timbrística e uma dualidade psicológica que vêm enriquecer as possibilidades interpretativas. O final, com a melodia irresoluta numa sétima e a harmonia suspensiva, aponta para o desiderato ambiente popular de todo o discurso.

Exemplo 25:

The image shows a musical score for the final measures of the song "Felicidade". It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 28. The vocal line features a melodic phrase with a long note on "E" in the final measure, which is marked with a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support, with a bass line that moves from a tonic chord to a dominant chord in the final measure, creating a suspensive effect. Dynamics include *f* (forte), *rit.* (ritardando), and *ff* (fortissimo). The lyrics are: "tiu con-tou quem e-ra... E nun-ca mais eu me sen-ti fe-liz!"

Exemplo 25: compassos finais de “Felicidade”, numa frase ampla e caráter suspensivo, própria do ambiente da música popular urbana em que se inspira.

Os cromatismos são freqüentes no canto, assim como arpejos descendentes, ricos em acidentes ocorrentes que colorem a melodia de referências seresteiras. O domínio do *legato* e da condução lenta das frases são essenciais para a apropriada performance da obra, e as diversas frases atribuídas à ‘felicidade’ – enquanto personagem – permite um estudo timbrístico para sua caracterização.

4.4.2 Silêncio

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 1961.

Tonalidade: Lá menor

Forma: seção única, com três momentos temáticos originais (ABC).

Extensão vocal: Si² – Fá#4

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Silêncio – voz do amor, voz da alma, voz das cousas
suave senhor dos céus, dos claustros e das grutas;
quebra-te o encanto o vôo, em trêmulas volutas,
do bando singular das lentas mariposas!

Silêncio – alma da dor de pálpebras enxutas;
reino branco da paz, dos círios e das lousas;
quando me calo, és tu, só tu, Silêncio, que ousas
falar-me, e quando falo és só tu que me escutas!

Irmão Gêmeo da morte, ó mística linguagem
com que se fala a Deus! Meu coração selvagem
segreda-te a impressão que à flor da alma resvala:

e tu lhe fazes, mudo, a confidência triste
que te faz a mudez de tudo quanto existe,
porque és, Silêncio, a voz de tudo o que não fala!

Aspectos musicais e interpretativos:

Realização musical de um dos mais conhecidos poemas de Guilherme de Almeida, incluído no ciclo ‘Serenidade’, do livro *Messidor*. O tom de Lá Menor permeia a declamação lenta e grave, num *organum* grave e intenso que introduz a recitação quase litúrgica dos primeiros versos, estabelecendo a atmosfera séria e religiosa com que o compositor interpreta o poema.

Todo o discurso segue como numa oração cantada, cuja sobriedade é ressaltada pela quase imobilidade da harmonia, que permanece sempre permeada por gestos grandiosos.

Após breve anti-clímax, de caráter intimista e filosófico, a canção se dirige para um final dramático e intenso, evocando orquestrações torturadas das obras sacras românticas.

Exemplo 26:

The musical score for Example 26 consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The key signature is G minor (one sharp, F#). The time signature is 4/4. The score begins at measure 26. The vocal line starts with a dynamic marking of *ff* and a *rit.* instruction. The piano accompaniment features a *stentato* marking and a *rit.* instruction. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Exemplo 26: compassos finais de “Silêncio”, em dinâmica intensa e atmosfera dramática, acompanhamento pianístico evocativo de orquestração, ou de acordes plenos de órgãos eclesíásticos.

O domínio da declamação, com seu tempo psicológico⁷ e fluência do discurso verbal, é absolutamente necessário para dar unidade a esta obra construída por momentos musicais autônomos, cujos temas vão se transformando instigados pela palavra. Há várias frases que exigem grande domínio da respiração, tanto para execução de frases longas quanto para dar estabilidade à recitação. A partitura é repleta de indicações e rubricas do compositor referentes a estados de espírito, transformações de dinâmica e andamento, que podem guiar a criação de uma interpretação segura.

4.4.3 Lembrança

Local e data de composição: (s.l. – s.d)

Tonalidade: *Mib* Maior

Forma: seção única, com quatro diferentes momentos temáticos (ABCD).

Extensão vocal: *Dó#3* – *Fá#4*

Texto: Sarah Marques (s.d)

Tua lembrança ficou na minha vida
como a sombra do céu,
adormecida numa água profunda.

Muitas velas fugiram, tatalando e rindo
para países longe que não sei.
Muita sombra de ramo florescido.

Muita sombra de vôo sem destino.
Muita sombra sem nome e sem história
passou, passou...

⁷ Tempo psicológico: nos processos narrativos teatrais, é um tempo subjetivo, que flui em consonância com o estado de espírito vivido ou sentido pela personagem. Na música, refere-se a momentos em que o tempo dramático se sobrepõe em importância ao tempo e divisão rítmica estabelecidos pelo compositor em uma partitura. (BENJAMIN, 1993)

Só o céu não passou:
Ficou dormindo mais fundo do que tudo
na água funda.

Tua saudade é um céu que anoiteceu
curvado na minha alma.

Aspectos musicais e interpretativos:

O tratamento do poema começa com frases líricas e românticas, acompanhadas por arpejos de acordes cheios ao piano. O cromatismo já se faz presente neste primeiro momento, marcando o estilo do compositor, e arpejos contínuos do piano guiam as seqüências de frases vocais ascendentes, que são bruscamente interrompidas por uma vertente de queda, uma longa frase em declive que é ilustrada ao piano por um cromatismo intenso e expressivo.

Exemplo 27:

22 *ff impetuosamente*

Só o céu não pas - sou: fi - cou dor-min-do mais fun-do do que tu - do, na á - gua

ff impetuosamente

25 *Calmo* *Lento e grave* *rit.* *p*

fun-da. Tu - a sau - da-de é um céu que a - noi - te - ceu cur - va - do na mi - nh'al - ma.

Calmo *Lento e grave* *rit.* *p*

Exemplo 27: c. 22-28, conclusivos de “Lembrança”, com um intenso cromatismo descendente ilustrando a imagem poética da “água funda”, seguido de uma frase sinuosa e expressionista, concordante com as fortes metáforas do texto.

O vocalismo simples e orgânico do início da canção dá lugar, na parte final, a um fraseado complexo, menos instintivo, que pede uma condução firme e segura, e um domínio do controle respiratório para obtenção do efeito desejado pelo autor.

4.4.4 Matinas

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 27.06.1938.

Tonalidade: *Sib* Maior

Forma: seção única, com três diferentes momentos temáticos (ABC).

Extensão vocal: *Sib*² – *Mi*³

Texto: Sarah Marques (s.d)

Na manhã dourada
os sinos cantam
de voz dourada

O céu azul.

Todas as rosas estão abertas
entontecendo o ar ao longe.

Águas tão puras!
Aves cantando!

Saem dos postes
longos colares de contas pretas,
as andorinhas.

Eu quero ser feliz!
Eu quero ser feliz!

Amado,
toma como um brinquedo frágil
a minha vida!
É tua: quebra-a nas tuas mãos!

Aspectos musicais e interpretativos:

A definição tonal desta canção é bastante ambígua, iniciando num acorde de *Sib* Maior muito acrescentado de dissonâncias e resvalando em cromatismos, a linha vocal alternando modos maiores e menores, dirigindo-se para variadas tônicas momentâneas, e apenas se definindo na frase final. O piano tem uma função bastante descritiva, evocando ora o tanger de sinos, ora as “águas puras, ora as “aves cantando” ou os “colares de contas

pretas”. Apenas nas frases finais o piano se restringe a secundar e apoiar o discurso vocal, retomando o tema do tanger dos sinos para concluir a obra.

Exemplo 28:

The image shows a musical score for 'Matinas' (Example 28), measures 14-17. The score is in G minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with 'Águas tão pu - ras!' and 'A - ves can - tan - do!'. The piano accompaniment includes arpeggiated chords and melodic figures with ornaments like acciaccature and grupetti. Dynamics include 'Più lento' and 'ff'. A 'cresc.' marking is present in the piano part. The score is numbered 14 and 17.

Exemplo 28: c. 14-17 de “Matinas”, com o piano secundando o canto em descrições musicais das imagens do texto – “águas tão puras: acordes arpejados de Ré Menor, e “Aves cantando”: figuras melódicas ricas em ornamentos como *acciaccature* e *grupetti*.

A canção exige uma grande autonomia do cantor, que constantemente antecipa as mudanças de tom e modo, e é responsável pela quebra de expectativa no texto e na música.

4.5. ‘Populares sobre versos de Guilherme de Almeida’

Exceto pelo poema “Spleen”, que integra o ciclo ‘Suave Idílio’, do livro *Messidor* (1919), todos os outros poemas deste conjunto de ‘Populares’ foram retirados do ciclo ‘Serenidade’, do mesmo livro. Benjamin Silva Araújo atinge aqui um resultado original e notável no equilíbrio entre os gêneros e estilos populares e a canção de câmara, utilizando ritmos como o bolero, o samba-canção, a marcha-rancho e o choro, e tornando os versos de Guilherme de Almeida verdadeiros arautos do ambiente boêmio que ambos, compositor e poeta, freqüentaram.

A realização pianística das canções, no entanto, ficou incompleta quando do falecimento de Silva Araújo, razão pela qual recorreremos ao compositor, arranjador, pianista e musicólogo Achille Picchi para a criação de uma versão mais homogênea, que permitisse a apresentação da obra em concerto. O resultado mostrou-se excelente, e a relação temática, melódica, harmônica e de linguagem pianística do conjunto permite

que o mesmo seja considerado um verdadeiro ciclo de canções, com cada componente ao mesmo tempo se sustentando autonomamente e se relacionando com o todo de forma consistente.

Justificadas pelo estilo popular e os gêneros de canção escolhidos, as repetições de trechos são freqüentes, característica incomum nas demais canções do autor. O caráter da música também permite que o intérprete explore nuances de emissão e impostação, abordando um canto mais próximo da produção natural associada à canção popular. Tanto a melodia quanto a rítmica permitem, principalmente nas repetições, a busca de possibilidades diversas de variação e diferentes divisões rítmicas.

Analisaremos aqui apenas as versões arranjadas pelo compositor Achille Picchi, e as partituras manuscritas originais se encontrarão em anexo a este trabalho para consulta.

4.5.1 Spleen

Local e data de composição: Rezende-RJ, 17.06.1965 (original) – SP, 2013 (arranjo).

Tonalidade: *Láb* Maior

Forma: AB

Extensão vocal: Si² – Mi^b4

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

E a vida continua... E continua
o mesmo outono e o mesmo tédio... Os galhos
vão ficando tão nus, a alma tão nua,
e os meus cabelos pretos tão grisalhos!

Vem aí Dom Inverno... Vem com sua
neurastenia... Uns últimos retalhos
de folhas mortas passam pela rua:
e passa o bando dos meus sonhos falhos...

Triste inutilidade desta vida!
Uma árvore ainda espera, aborrecida,
uma impossível primavera... E ao ver

sua silhueta rendilhando o poente,
penso em alguém que espero inutilmente,
numa inútil vontade de viver!

Aspectos musicais e interpretativos:

O poema original que inspirou a canção se inclui no ciclo ‘Serenidade’, da obra *Messidor* (1919). A canção se desenvolve como um típico bolero, sem grandes modulações, um isocronismo rítmico típico da música popular e várias repetições de trechos, que permitem ao intérprete sua reapresentação com alterações na divisão rítmica e melódica. Sua tessitura vocal central favorece a exploração de uma emissão mais livre, mais próxima do canto popular e do estilo de interpretação dos grandes intérpretes de bolero no Brasil, como Altemar Dutra (1940-1983). A realização pianística procura explorar cromatismos, e mantém-se na função de acompanhamento durante toda a apresentação do texto, apenas se distinguindo como solista na pequena introdução, de estilo marcadamente popular.

Exemplo 29:

Exemplo 29: introdução pianística da canção “Spleen”, com indicação do arranjador Achille Picchi para realização livre – através da palavra “Intro” – e uma clara evocação dos gestos orquestrais introdutórios em arranjos da ‘era do rádio’. A frase utilizada à guisa de introdução já estava esboçada na partitura original.

Visto que a canção deve ser repetida *da capo* – como é hábito na execução do bolero – o intérprete tem a oportunidade de realizar variações rítmicas, melódicas, e mesmo na maneira de pronunciar as palavras, modificando significativamente as frases musicais. É importante o conhecimento do estilo original para este procedimento, com a audição de intérpretes e gravações referencias, tanto para a compreensão da apropriada ‘divisão’ do ritmo e da prosódia, quanto para a distribuição de ornamentações típicas do gênero, como o vibrato, o portamento, os ataques e os cortes típicos.

Algumas variações já são sugeridas na partitura pelo arranjador.

Exemplo 30:

Exemplo 30: c. 31-33 de “Spleen”, explicitando uma estilização do acompanhamento típico de bolero, e uma linha vocal ampla, com sugestão de variação nas repetições.

A partitura original de Benjamin Silva Araújo, no entanto, não chegou a receber uma realização pianística autônoma.

Exemplo 31:

Exemplo 31: c. 31-33 da partitura original manuscrita de “Spleen”, com a melodia ainda escrita na parte do piano, e um acompanhamento simples, que possivelmente servia apenas de guia para a interpretação do pianista e compositor Benjamin Silva Araújo, que era profundo conhecedor do estilo e bom improvisador.

Apesar de a partitura fornecer todas as possibilidades para uma boa execução da canção, e da realização do compositor Achille Picchi exigir certo virtuosismo – detentor de

um pianismo brilhante como é – há a alternativa de também o pianista realizar improvisações e variações em sua parte, principalmente na reapresentação *da capo* da canção.

4.5.2 Amor, felicidade

Local e data de composição: Rezende-RJ, 18.12.1969 (original) – SP, 2013 (arranjo).

Tonalidade: Sol Menor

Forma: seção única, com quatro momentos temáticos (Intro-ABCD)

Extensão vocal: Ré3 – Mi^b4

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1869)

Infeliz de quem passa no mundo,
procurando no amor felicidade:
a mais linda ilusão dura um segundo,
e dura a vida inteira uma saudade.

Taça repleta, o amor, no mais profundo
íntimo, esconde a jóia da verdade:
só depois de vazia mostra o fundo,
só depois de embriagar a mocidade...

Ah! quanto namorado descontente,
escutando a palavra confidente
que o coração murmura e a voz diz,

percebe que, afinal, por seu pecado,
tanto lhe falta para ser amado,
quanto lhe basta para ser feliz!

Aspectos musicais e interpretativos:

O poema original em que se inspirou a canção se encontra no ciclo ‘Serenidade’, do livro *Messidor* (1919). Como é comum em publicações de canções populares, a indicação de

gênero – “samba-canção” – aparece abaixo do título, remetendo ao estilo que foi o mais apreciado da ‘era do rádio’, caindo em relativo esquecimento do meios de comunicação após a inovação estética musical e vocal trazida à música popular pela Bossa Nova na década de 1950.

Seu discurso musical apresenta o texto do poema integralmente e sem repetições, configurando-se num equilíbrio interessante entre o estilo mais comum de Benjamin Silva Araújo em relação à canção de câmara – economia de recursos, ausência de repetições, estilo declamatório – e seu *métier* mais relacionado ao ambiente da música popular. A melodia expressa competentemente uma idéia poética complexa, apresentada em frases indiretas e rica em metáforas.

O piano tem um papel mais ativo, tanto na introdução – que apresenta um tema vocal importante da canção – quanto em comentários solo em alguns momentos, e também em contracantos melódicos simultâneos à melodia.

Exemplo 32:

The image shows a musical score for Example 32, measures 18-21. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Ta-ça re-ple - ta, o a - mor, no mais pro - fun - do in - ti - mo, es - con - de". The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a parallel contrapuntal texture with active melodic lines in both hands.

Exemplo 32: c. 18-21 de “Amor, felicidade”, com a linha vocal apresentando a metáfora poética principal, enquanto o piano desenvolve contraponto paralelo, evocando arranjos de regionais de choro onde instrumentos melódicos tem papéis ativos durante o canto.

A complexidade do poema, com o discurso indireto e pleno de imagens metafóricas, exige do cantor grande clareza de articulação, e uma construção de execução que favoreça a ligação de idéias apresentadas em longas frases coordenadas. O uso de uma impoção mais leve, timbre mais claro e uma pronúncia mais coloquial tende a favorecer este propósito.

4.5.3 Pequenino mundo

Local e data de composição: Rezende-RJ, 19.12.1969 (original) – SP, 2013 (arranjo).

Tonalidade: *Sib* Maior

Forma: seção única, com dois momentos temáticos originais (Intro-AAAB)

Extensão vocal: Si² – Ré⁴

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Tu senhora, eu senhor, ambos senhores
de um pequenino mundo. No caminho,
nunca vi flores em que houvesse espinho,
nunca vi pedras que não fossem flores.

Naquele quarto andar, longe das dores
e tão perto dos céus, com que carinho,
com quanto zelo edificaste o ninho
do mais feliz de todos os amores!

Tudo passou. Um dia, triste e mudo,
deixaste-me sozinho. Hoje tens tudo:
és rica, és invejada, és conhecida...

E eu tenho apenas, desgraçado e louco,
daquele amor que te custou tão pouco
esta saudade que me custa a vida!

Aspectos musicais e interpretativos:

Originalmente sendo o poema número XXII do livro *Nós* (1917), ao ser transformado em canção foi retitulado pelo compositor utilizando uma expressão retirada de seu segundo verso: “ambos senhores de um **pequenino mundo**”.

Assim como na canção anterior, Silva Araújo comenta o texto sem repetições, com uma melodia que alterna desenhos próximos à prolação livre da fala e arpejos belcantistas próprios do gênero. O piano se mantém em plano secundário, acompanhando o discurso e estabelecendo uma pulsação regular, mas se eleva em frases expressivas no trecho final, ressaltando o terceto final do soneto com um contracanto mais ativo.

Exemplo 33:

29

E, eu te-nho, a - pe - nas, des-gra-ça-do, e lou - co, da-que-le, a - mor que te cus - tou tão.

Exemplo 33: c. 29-32 de “Pequenino Mundo”, com o piano assumindo papel mais expressivo, e desenvolvendo frase em contracanto com a melodia vocal.

A região média eleita para a escrita vocal, e o acompanhamento mais tradicional dado ao piano, favorece o entendimento do texto, assim como o discurso poético mais direto e coloquial, podendo o cantor realizar uma interpretação mais rica em cor, timbre e volume, valorizando as longas frases melódicas e os saltos e arpejos, ao final da canção.

4.5.4 Dor oculta

Local e data de composição: Rezende-RJ, 1969 (original) – SP, 2013 (arranjo).

Tonalidade: *Sib* Menor

Forma: Intro – AB – Coda

Extensão vocal: *Dó3* – *Mib4*

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Quando uma nuvem nômade destila
gotas, roçando a crista azul da serra,
umas brincam na relva; outras, tranqüila,
serenamente entranham-se na terra.

E a gente fala da gotinha que erra
de folha em folha e, trêmula, cintila,
mas nem se lembra da que o solo encerra,
da que ficou no coração da argila!

Quanta gente, que zomba do desgosto
mudo, da angústia que não molha o rosto
e que não tomba, em gotas, pelo chão,

havia de chorar, se adivinhasse

que há lágrimas que correm pela face
e outras que rolam pelo coração!

Aspectos musicais e interpretativos:

O poema de mesmo nome que origina a canção integra o ciclo 'Serenidade', de *Messidor*, publicado em 1919. A canção se inicia em ritmo de marcha-rancho, apresentando nesta cadência os dois primeiros quartetos do soneto. Várias características do gênero são exploradas, como frases longas, arpejos e saltos vocais complexos, extensão vocal ampla, riqueza de quiálteras e manutenção do pulso regular, tornando o ritmo apropriado para a dança.

Na parte B (c. 45-80), que coincide com o início do primeiro terceto do soneto, a canção se transforma num choro estilizado, caracterizado mais pelo desenho rítmico melódico da linha vocal que pelo acompanhamento que, entre arpejos, grandes trechos cromáticos descendentes e harmonias impressionistas, remetem às imagens descritas pelo poeta.

Esta é a canção do ciclo na qual o piano exerce maior protagonismo, com uma introdução de oito compassos apresentando o tema principal e uma longa coda que, à maneira de Sergei Rachmaninoff (1873-1943) e Robert Schumann (1810-1856), retoma harmonias e desenhos melódicos apresentados ao longo da canção.

Exemplo 34:



Exemplo 34: Introdução pianística de "Dor Oculta", com realização pianista do compositor Achille Picchi, evocando o estilo das marcha-rancho carnavalescas em modo menor.

O cromatismo, característica de estilo intrinsecamente relacionada a Silva Araujo, é utilizado nos arranjos de Achille Picchi como figura retórica, ilustrando imagens de sofrimento e pranto de larga tradição na música clássica, remontando à linguagem de Johan Sebastian Bach (1685-1750).

Exemplo 35:

The image shows a musical score for Example 35. It consists of two systems. The first system is a vocal line in a treble clef, with a key signature of three flats and a common time signature. The lyrics are: "ou - tras — que ro - lam pe - lo co - ra - ção! — Quan - ta". The second system is a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a prominent descending chromatic line in the bass, which mirrors the vocal line's phrasing. The overall mood is evocative and expressive, characteristic of Impressionist music.

Exemplo 35: c. 57-60 de “Dor Oculta”, evidenciando acompanhamento evocativo de um ambiente impressionista, que se transforma numa longa frase cromática descendente, refletindo a imagem das lágrimas que “rolam pelo coração”.

Os intérpretes necessitam chegar a uma interpretação em comum do poema, e a uma decisão conjunta precisa quanto a andamentos, pausas expressivas, respirações e mudanças realizadas quando das repetições, visto que o acompanhamento pianístico é mais ativo que nas outras canções do ciclo. O cantor necessita um grande trabalho de controle respiratório para a realização integral das frases, e uma escolha de timbragem mais leve, condizente com o estilo mais aproximado do caráter popular, sendo que em muitos momentos se pode sentir também uma aproximação com a textura da *mélodies* impressionista, bem como do universo retórico bachiano.

4.6. ‘Miniaturas’

Quatro momentos musicais de apenas uma página para cada canção compõem este ciclo breve e homogêneo. A brevidade das canções cria uma relação natural entre as mesmas, aproveitando a expectativa estabelecida pela interrupção súbita do discurso. O estilo composicional, as cores harmônicas e o equilíbrio entre os discursos da voz e do piano são bastante semelhantes, e contribuem para que se reconheça no conjunto uma organicidade e uma interação subliminar.

Com exceção de Suzanna de Campos, os outros três poetas visitados – Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho e Menotti del Picchia – foram musicados por Benjamin Silva

Araújo em outras oportunidades. Embora oriundos de fontes tão díspares, é possível notar a identificação temática que têm a múltipla lírica, e uma canção parece decorrer da outra de modo natural e simples.

O vocalismo de todo o ciclo é lírico e romântico, numa demonstração de grande conhecimento do instrumento vocal por parte do compositor, além de grande habilidade no uso da prosódia lítero-musical, valorizando palavras, sons de vogais e dinâmicas apropriadas para as várias regiões do canto.

4.6.1 Vida

Local e data (prováveis) de composição: Cruzeiro-SP, 1936.

Tonalidade: Fá Menor

Forma: seção única.

Extensão vocal: Dó3 – Só14

Texto: Suzanna de Campos (1894-1945)

A vida às vezes é triste
pelas tristezas que tem,
Mas nela uma coisa existe
que ainda é muito mais triste:
é ter saudades de alguém!

Aspectos musicais e interpretativos:

Um movimento lento e grave, de marcha-fúnebre, introduz em dois compassos o ambiente triste, em modo menor. A voz inicia seu discurso também na região grave, mas a cada frase alça vários degraus acima, atingindo a região aguda, o clímax da canção, já no quarto verso do poema. O material temático musical é econômico, mantendo um *ostinato* rítmico-melódico que traz organicidade à obra.

Exemplo 36:

The image shows a musical score for the song "Vida". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The time signature is 6/8. The key signature has two flats (F minor). The tempo and mood are marked "Lento e grave". The dynamics are marked "p" (piano) for both parts. The lyrics are "A vi - da às ve - zes é tris - te". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, with some measures containing rests.

Exemplo 36: compassos iniciais de “Vida”, com um *ostinato* pianístico do qual o canto se servirá para a apresentação do texto, em tom grave e andamento lento.

A linha vocal exige do cantor grande controle da condução das frases, principalmente em relação à respirações amplas e domínio das mudanças graduais de dinâmica. É possível entender a canção como uma só frase, que sai de um ambiente triste e grave, dirige-se gradualmente para o ponto culminante, agudo e dramático, e retorna ao ambiente de origem, deixando a impressão de um evento que se aproxima e depois de afasta, deixando-se desnudar à passagem.

4.6.2 Tudo se acaba

Local e data de composição: Ribeirão Preto-SP, 1927.

Tonalidade: Fá menor

Forma: seção única

Extensão vocal: Dó#3 – Ré#4

Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

Tudo de acaba – Exclama
o fátuo coração.
Mas, ai! O que ama,
O que ama responde: “Não!

Em ruína, em pó desaba

Tudo. Prazer e dor.

Tudo se acaba. Acaba.

Exceto o amor!”

Aspectos musicais e interpretativos:

Os versos de Alberto de Oliveira são apresentados numa linguagem musical de tonalidade instável e ritmo livre, declamatório. O centro tonal de Fá# é sempre desafiado, com acordes dissonantes e afastados do tom original introduzidos sem preparação. As mudanças de andamento são múltiplas, a um tempo guiando e sendo guiadas pelo discurso poético.

O poema apresenta três diferentes personagens na narrativa: o “fátuo coração”, o narrador propriamente dito, e “o que ama”, favorecendo a exploração de diferentes timbres e texturas vocais, já indicados pelo compositor através das diferentes dinâmicas e cores harmônicas.

Exemplo 37:

Moderato quasi lento

ff *energico* *mf* *sfz p*

“Tu-do se a-ca-ba!” - Ex - cla-ma, O fá-tuo co-ra-ção. Mas, ai! O que a-ma,

Moderato quasi lento

ff *mf* *sfz*

Exemplo 37: compassos introdutórios de “Tudo se acaba!”, apresentando imediatamente as três subdivisões do eu lírico, sublinhadas por uma harmonia instável e devotada à declamação.

A canção termina numa harmonia inconclusiva, no tom homônimo de Fá# maior, porém com a sexta no baixo (Ré#), conseguindo, no entanto, uma textura harmônica clara, que serve bem à imagem poética final, e ao mesmo tempo mantém a tensão que leva a uma expectativa pela canção seguinte.

4.6.3 Arte de amar

Local e data prováveis de composição: Rio de Janeiro, 1934.

Tonalidade: *Mib* Maior

Forma: seção única

Extensão vocal: *Mib*3 – *Fá*4

Texto: Vicente de Carvalho (1866-1924)

“Nem mesmo com uma flor...”

Diz o provérbio árabe. Parece

Que com dobrado primor

Falara ele se dissesse:

“Nem mesmo com uma frase

Sequer

Seja embora tão leve

Ou quase

Como a mais leve pluma

Se deve

Bater numa

mulher...”

Aspectos musicais e interpretativos:

Um acorde de *Mib* Maior dissipa a tensão deixada pela canção anterior, fazendo com que a nota final do canto daquela – *Ré*#3 – funcione como uma sensível desta. A música se desenvolve numa linguagem absolutamente romântica e tonal, com poucas pausas para facilitar a declamação, pontuada por citações de referências externas ao poema. De modo geral, as citações do provérbio árabe, escritas entre aspas, são sempre fraseados longos e com melodias generosamente desenhadas, enquanto as frases atribuídas ao “narrador” adotam um caráter recitativo e mais livre.

Exemplo 38:

Moderato *mf* *p*

Moderato *f* *mf* *p*

"Nem mes-mo com u-ma flor..." Diz o pro-vér-bio á-ra-be.

Exemplo 38: compassos iniciais de “Arte de Amar”, esboçando uma melodia que se interrompe para dar lugar à declamação, que o piano comenta em frase melismática que evoca o universo árabe citado no texto.

A canção é de relativa facilidade de execução, apenas exigindo uma definição de atitudes vocais e timbres diversos para cada momentos narrativo.

4.6.4 Amor

Local e data prováveis de composição: São Paulo, 1958.

Tonalidade: Sol Menor

Forma: seção única

Extensão vocal: Sib² – Ré⁴

Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)

"Amor?
Receios, desejos,
promessas de paraísos,
depois sonhos, depois risos,
depois beijos!

Depois...
E depois, amada?
Depois dores sem remédio,
depois pranto, depois tédio,
depois... nada!"

Aspectos musicais e interpretativos:

Lamentação inserida na longa saga *Juca Mulato* (1917) – livro que apresentou Menotti del Picchia ao mundo literário – o breve poema foi também musicado por Marcelo Tupinambá com o nome de “Canção de Amor”, curiosamente recorrendo a alguns gestos

musicais semelhantes. A canção de Benjamin Silva Araújo, diferentemente, assume como título o primeiro verso.

Iniciando com uma frase pianística idílica, ornamentada por um trilo agudo – o que já prenuncia certa ironia presente no texto – a declamação do poema inicia sincera e grave, tratando com seriedade o tema amoroso até o verso “E depois, amada?”, quando a atmosfera romântica se precipita numa movimento deliberadamente banal, levando ao esvaziamento harmônico e melódico, também proposital, que desenha com propriedade a idéia do texto.

Exemplo 39:

The image shows a musical score for the song "Amor". It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The tempo is marked "Moderato". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "A - mor? Re - cei - os, de - se - jos,". The piano accompaniment begins with a trill on the right hand and a sustained chord on the left hand. There are dynamic markings like "mf" and "f".

Exemplo 39: quatro primeiros compassos de “Amor”, com frase quase exageradamente romântica do piano, apresentando a palavra “amor” na relativa menor, e a palavra “desejos” numa bela modulação para Mib menor.

Apesar da brevidade da canção, há várias modulações importantes, primeiro para o tom relativo de Sib Maior, para o homônimo Sol Maior, Ré Maior quando da constatação “Depois, dores sem remédio”, e finalmente, através de uma cadência plagal, o descanso final em Mi Maior. Constata-se um grande domínio da linguagem harmônica na obtenção de tão orgânico discurso, passando por tantos tons em tão pouco tempo e mantendo a unidade, façanha esta conseguida pela primazia que tem sempre o texto sobre o discurso musical.

4.7. ‘Canções Esparsas’

Compostas entre 1927 e 1942, período em que o compositor morou na cidade de Ribeirão Preto, o ciclo reúne cinco canções de autores diferentes, sendo que três delas abordam temas relacionados à infância e à inocência: “Josésinho”, “Cançoneta do Aquário” e

“Saudade”. As outras duas canções são as únicas de Benjamin Silva Araújo compostas em idioma estrangeiro: “Spes, Ultima dea”, em italiano, e “Sonata sin nombre”, em espanhol.

O domínio do *métier* se evidencia na propriedade com que o compositor tece a linguagem musical apropriada a cada temática, bem como à tradição de canção italiana e espanhola, no caso das duas canções que não vernáculas. Os textos em português recebem tratamento musical leve, evocativo do universo infantil, com a utilização de gestos rítmicos e melódicos associados ao folclore, principalmente canções de brincar e de ninar.

Reunir num só conjunto canções em idiomas diferentes não é pratica tão comum na tradição da canção, sendo que a língua costuma ser o principal elemento de ligação; tampouco é recurso inexistente no cancionário internacional.⁸ Como ‘Canções Esparsas’ tem ambiente musical ligado ao folclore, ressalta uma semelhança na liberdade lingüística tratada no mesmo e nos demais ciclos citados.

A seqüência das obras no ciclo também tende a valorizar a unidade, visto que a última canção resgata o discurso temático da memória infantil e funciona como um fechamento lítero-musical do conjunto.

4.7.1 Josesinho

Local e data de composição: Ribeirão Preto-SP, 1927.

Tonalidade: Lá Menor (modo dórico)

Forma: seção única

Extensão vocal: Ré3 – Fá4

Texto: Adolpho Portela (1866-1933)

Josésinho viu um ninho

E ficou-se a meditar.

Foi-se ao ninho Josésinho,

Tratou logo de o levar.

⁸ O ciclo “Cinco Canções Nordestinas”⁸, de Ernani Braga (1888-1948), reúne textos em iorubá, português e em fala dialetal nordestina. O compositor italiano Luciano Bério (1925-2003), por sua vez, agrupa em seu *Folk Songs*⁸ textos em inglês, armênio, francês, dialeto genovês, língua occitânica e azeri, a língua do Azerbaijão. (BRAGA, 1944) (BERIO, 1968)

“Mal pensaste! Mal cuidaste!

Mal fizeste de o levar,

Josésinho! Que este ninho

É um berço de embalar!”

Josésinho, de caminho

Meditando este falar,

Foi o ninho no raminho

Comovido pendurar.

Aspectos musicais e interpretativos:

Com palavras do poeta português Adolpho Portela, a canção assume uma narrativa nitidamente modal, com precedência do dórico, mas oscilando para o eólio, com liberdade de ampliação da linguagem através de cromatismos.

A frase introdutória do piano virá a ser repetida pelo canto ao final da canção, reforçando a unidade. A primeira frase do canto já introduz uma atmosfera semelhante às de canções infantis, com ritmo homogêneo e regular, e melodia nitidamente modal, evitando a sensível e valorizando a condução frasal, à maneira de canções trovadorescas ou, por extensão, de corais protestantes litúrgicos.

Exemplo 40:

Andantino *rit.* *p*

Jo - sé -

Andantino *rit.* *a tempo*

f legato

5

si - nho viu um ni - nho e que - dou - se a me - di - tar. Foi - se ao

p semplice

con pedale

Exemplo 40: c. 1-8 de “Josésinho”, com introdução pianística breve, e canto construído com rítmica homogênea, melodia modal, e frase de final suspensivo, valorizando a narrativa do texto.

Um traço de cromatismo se percebe na melodia, mostrando apreço por este recurso no compositor ainda jovem. As frases se sucedem na mesma estrutura suspensiva, similar à narrativa de trovadores que se auto acompanham por alaúdes, e a melodia finaliza do mesmo modo, evitando o sétimo grau e acompanhado por uma cadência que remete à linguagem neo-modal de Vincent D’Indy (1851-1931).

Exemplo 41:

25 *p* *rall.*
 ni - nho no ra - mi - nho co - mo - - vi - do pen - du - rar!
rall. *ppp*

Exemplo 41: cinco últimos compassos de “Josésinho”, evidenciando abordagem modal moderna na finalização pianística.

O pianista pode valorizar a linguagem modal, evitando o *legato* conseguido através do pedal de sustentação, e deve atentar para as respirações, ataques e cortes do cantor, que por sua vez deve compreender as fermatas a cada final de frase como respirações musicais, como sucede nas edições de corais de Johan Sebastian Bach (1685-1750). A canção tem a leveza e ingenuidade dos temas pastoris folclóricos europeus, repetidamente visitados por compositores clássicos de todos os períodos da história da canção de concerto.

4.7.2 Cançoneta do aquário

Local e data de composição: Ribeirão Preto-SP, 20.03.1942.

Tonalidade: *Mi*^b Maior

Forma: seção única, com 4 diferentes momentos temáticos (Intro-ABCD)

Extensão vocal: Ré³ – Ré⁴

Texto: Oliveira Ribeiro Neto (1908-1989)

Tinha um peixe cor de rosa,
 Tinha um peixe verde-claro,
 Tinha um peixe azul-turquesa
 O aquário que eu te dei.

O primeiro foi um sonho,
 O segundo uma esperança,
 O terceiro foi um beijo

Repentino que eu roubei.

Mas um dia um pé de vento
Derrubou o meu aquário
Do suporte de biscuit:

Pobre peixe cor de rosa,
Pobre peixe verde-claro,
Pobre peixe azul-turquesa...

Foi um sonho,
Uma esperança.

Foi teu beijo que eu perdi!

Aspectos musicais e interpretativos:

A canção inicia com um gesto vivaz do piano, de caráter anacrústico, que introduz um canto rápido e articulado, de melodia e ritmo repetitivos que remetem à brincadeiras de roda e jogos infantis.

Exemplo 42:

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with a rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment starts with a rest followed by a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The second system continues the vocal line with: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment continues with: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics are: 'Ti-nha um pei-xe cor de ro-sa, ti-nha um pei-xe ver-de - cla-ro,'.

Exemplo 42: início da canção ‘Cançoneta do Aquário’, mostrando acompanhamento ágil e rítmico, e canto articulado, de frases repetitivas evocativas de jogos infantis.

Tal movimento vai, no entanto, perdendo energia, quando do surgimento da metáfora principal do poema: “o terceiro foi um beijo repentino que eu roubei”. Após um breve retomada do *tempo primo*, que coincide com a volta da narrativa, a canção se dirige para um final melancólico, que ainda tem traços de canção folclórica na repetição rítmico-melódica, porém com certo aprofundamento psicológico trazido pela modulação para Sol Menor, tonalidade em que a canção termina.

Também aqui, como na canção anterior, as fermatas ao final das frases são utilizadas para marcar respirações musicais e mudanças no discurso, funcionando como mais um elemento unificante do ciclo. O piano sempre secunda a narrativa, não possuindo comentários autônomos, mas age ativamente na descrição dos diversos estados de espírito presentes na breve canção. O cantor deve se preocupar com a clara articulação e com o aproveitamento das consoantes nos momentos vivazes, e com um legato consistente e uma busca de cores vocais apropriadas, nos momentos que tangem o dramático, o lírico e o melancólico.

4.7.3 *Spés, última déa*

Local e data de composição: Ribeirão Preto-SP, 1942.

Tonalidade: Si Menor

Forma: AA

Extensão vocal: Dó#3 – Fá#4

Texto: Lorenzo Stecchetti (1845-1916)

*Ho detto al core,
al mio povero core:
“Perché questo languor,
questo sconforto?”
Ed egli m’ha risposto:
“È morto amore!”*

*Ho detto al core,
al mio povero core:
“Perché dunque sperar*

se amoré è morto?”

E m’ha risposto:

“Chi non spera, muore!”

Tradução⁹:

Eu disse ao coração,
ao meu pobre coração”

“Para quê tanto sofrer,
tanto desconforto?”

E ele me respondeu:

“O amor morreu!”

Eu disse ao coração,
ao meu pobre coração:

“Para quê então esperar
se o amor está morto?”

E ele me respondeu:

“Quem não espera, morre!”

Aspectos musicais e interpretativos:

O texto extremamente dramático do poeta italiano inspira no compositor uma linguagem musical de grande romantismo, que nos lembra a linguagem lírica de Ottorino Respighi (1879-1936), em canções como “*Nebbie*” e “*Pioggia*”, principalmente na exploração expressiva da extensão vocal e no aproveitamento das frases largas para entrega do poema.

A mitologia romana inclui em seu panteão a deusa *Spes*, da esperança, que dá aos homens alento para seguir seu destino na adversidade, tema tratado no poema e que a música de Silva Araújo sublinha, valorizando a declamação, sem interferir na forma original do poema com repetições ou acréscimos de trechos pianísticos. Uma breve introdução do piano insere o tema principal, já situando o ouvinte no ambiente trágico, e preparando o cantor para a desenho de frases longas e expressivas.

⁹ Tradução nossa, sem objetivos poéticos.

Exemplo 43:

Moderato

Moderato

mf

Exemplo 43: introdução da canção “Spes”, com as ligaduras indicando fraseado amplo, e a tonalidade menor e extensão larga introduzindo o ambiente trágico da interpretação.

O pianista deve, após a introdução, seguir a agógica proposta pelo cantor, que por sua vez conduz todo o discurso, podendo recorrer a gestos musicais dramáticos e assumindo o estilo de interpretação da canção italiana romântica. Um correto suporte respiratório e desenvolvimento da região grave da voz auxiliará no resultado expressivo.

4.7.4. *Sonata sin nombre*

Local e data de composição: Bahia, 10.1939.

Tonalidade: Dó Menor

Forma: seção única, com cinco momentos harmônico-melódicos distintos (Intro-ABCDE)

Extensão vocal: Dó3 – Fá4

Texto: Amália Fernandez (1911-1988)

*Te admiro,
como admira la vida a la esperanza.
Te quiero,
como quiere el dolor a la agonía.
Te adoro,*

como adora el sentir al pensamiento.

Te beso,

como besa el cérebro a la quimera.

Te espero,

como espera la Muerte por la Vida...

Tradução¹⁰:

Te admiro,

como a vida admira a esperança.

Te amo,

como a dor ama a agonia.

Te adoro,

como o sentir adora o pensamento.

Te beijo,

como o cérebro beija a quimera.

Te espero,

como a Morte espera pela Vida...

Aspectos musicais e interpretativos:

Aqui, como na canção anterior, o Benjamin Silva Araújo atinge o objetivo de referir-se à tradição de canção do idioma que elege, tanto na linguagem musical quanto na forma, sem no entanto perder características próprias de seu estilo, como o encaminhamento harmônico das modulações e o discurso direto, sem repetições e inserção de trechos instrumentais longos.

Uma introdução breve do piano apresenta a tonalidade, o tema melódico e o ambiente romântico, já deixando transparecer o caráter étnico ibérico. O canto inicia no registro grave, reportando às canções para mezzo-soprano de Manuel de Falla (1876-1946), compositor que trouxe para a produção de canções espanhola o idiomatismo grave da língua castelhana, sendo a tessitura de toda a canção herdeira desta particularidade. A utilização de *acciature* e desenhos mouriscos também remete à linguagem ibérica.

¹⁰ Tradução nossa, sem objetivos poéticos.

As cinco estrofes do poema dão mote para o trânsito harmônico, com uma tonalidade dedicada a cada frase: Dó Menor – Dó Maior – Mi♭ Maior – Dó Menor – Mi♭ Maior. A flexibilidade tonal repousa, ao final da canção, numa tonalidade maior, expressivamente apoiando a palavra “Vida”.

Exemplo 44:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G minor and features a triplet of eighth notes, a half note, and a quarter note. The piano accompaniment is in G minor and features a triplet of eighth notes, a half note, and a quarter note. The score includes dynamic markings such as 'f espressivo', 'rit.', and 'p'.

Exemplo 44: frase final de “Sonata sin nombre”, c. 21-29, com o piano apoiando a declamação livre, onde a palavra “Vida” conduz à tonalidade de Mi♭ Maior, relativa do tom principal.

É necessário que o intérprete se aproxime da tradição e linguagem da canção espanhola moderna, para um maior entendimento dos desenhos fraseológicos, ornamentações e liberdades de tempo na condução da interpretação.

4.7.5 Saudade

Local e data de composição: Ribeirão Preto-SP, 1927.

Tonalidade: Fá Maior

Forma: seção única, com dois momentos rítmico-melódicos diversos ((Intro-AB)

Extensão vocal: Mi3 – Fá4

Texto: Plínio Travassos dos Santos (1886-1966)

Canta na fronde do arvoredado,
 escondido como a medo,
 um passarinho. Pobrezinho,
 o seu canto é tão dolente

é tão tristonho,
 que a gente tem vontade
 de chorar.
 Porque será que ele canta assim?
 Com certeza perdeu a companhia
 que com ele gostava de cantar.
 Se é assim, coitado, tem razão,
 Dele tenhamos piedade,

 pois é mesmo muito triste,
 amargamente triste,
 viver alguém cantando
 a sua eterna saudade...

Aspectos musicais e interpretativos:

“Saudade” é uma obra da primeira fase de composição de Benjamin Silva Araújo, e já evidencia grande vocação para a arte do poema cantado, apresentando elementos que se desenvolverão com o seu amadurecimento, tais como a primazia da palavra como guia do discurso musical, determinando mudanças de andamento, estilo de acompanhamento, e justificando mudanças significativas de harmonia e textura.

A breve introdução pianística, numa frase *cantabile* e ingênua, apresenta um gesto suspensivo ao final, entregando ao canto a responsabilidade do ataque e desenvolvimento, e ao mesmo tempo antecipando as interrupções periódicas que se sucederão, marcadas por fermatas e indicações de mudança de andamento.

Exemplo 45:

Andantino

rit. *mf*

Can - ta na fron-de do ar-vo - re - do, es-con - di - do

Andantino

rit. *mf*

Exemplo 45: introdução e primeira frase cantada de “Saudade”, que é suspensa por fermata logo ao início, valorizando a palavra ‘escondido’.

A narrativa assume um estilo mais fluido dos c. 12-18, quando o estilo declamatório se impõe definitivamente, com o piano sublinhando em acordes lentos as palavras subitamente lamentosas, e uma harmonia que prepara a modulação para a relativa menor, condizente com a transformação psicológica do texto. Apenas na frase final o piano volta a apoiar mais concretamente a voz, dobrando a frase melódica um terço abaixo e concluindo a canção num gesto largo e dramático.

4.8. ‘Brasilienses’

O título do ciclo se deve seguramente à temática e ao estilo musical que permeia suas três canções, com assuntos tradicionalmente abordados na história da canção brasileira e constantes rítmicas, melódicas e harmônicas que chegam a aproximar-se dos processos nacional modernistas. A utilização de três poetas diferentes em nada interfere na unidade. Duas das canções – “Ciranda... Cirandinha...” e “Ansiedade”, reportam lembranças do imaginário infantil, às vezes com uso direto do folclore, e a “Canção sem importância”, num teor mais solene, apresenta um equilíbrio de forma que a coloca entre as melhores composições de Silva Araújo. O conjunto alcança boa organicidade, com as relações tonais entre as canções – embora não de forma óbvia – auxiliando na unidade do ciclo, sendo que todas obras datadas do mesmo período, entre 1934 e 1936.

4.8.1 Canção sem importância

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 21.07.1936

Tonalidade: Ré Menor

Forma: seção única, com quatro momentos melódicos originais (Intro-ABCD)

Extensão vocal: Ré3 – Fá4

Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Sabe?

O que eu tive por você não foi amor, foi diferente:

amor é o mal de toda gente

e o bem que eu tive foi você.

Não.

O que eu tive por você não foi amor, que é deste mundo,

pois você era “do outro mundo”,

de um mundo assim: eu e você.

Ora,

o que eu tive por você foi justamente o que eu queria,

e que eu sonhava, e que eu pedia,

mas que eu não tive de você.

Ouça:

o que eu tive de você não tem a mínima importância.

Foi pouco: uma insignificância...

Foi tudo aqui que você pensa que eu tive por você...

Aspectos musicais e interpretativos:

Composto de quatro estrofes de tamanho e estilo regulares, o poema inspira um tratamento sério e austero no compositor, que inicia a canção com uma introdução contrapontística, a um tempo econômica e tensa.

Exemplo 46:

Exemplo 46: três primeiros compassos de “Canção sem importância”, mostrando introdução contrapontística a duas vozes. O tema exposto na mão esquerda do piano acompanhará, com variações, todo o discurso vocal.

A melodia vocal, por seu caráter silábico e fluidez, se assemelha ao desenho fraseológico das modinhas ou toadas românticas brasileiras, relacionadas à música popular urbana. O contraponto pianístico se adensa com a entrada da voz, passando a um discurso a três vozes que só será abandonado, momentaneamente, num breve trecho entre os c. 28-37.

Exemplo 47:

Exemplo 47: c. 4-7 de “Canção sem importância”, com denso contraponto a três vozes acompanhando melodia vocal de um estilizado caráter popular.

Cada uma das quatro estrofes do poema é iniciada numa tonalidade diferente (Ré Menor – Sib Maior – Fá Maior – Sol Menor), e ao final da linha vocal, a mesma melodia

utilizada à guisa de introdução é integralmente reapresentada sob a última nota do canto, que se alonga acrescentado mais uma voz ao discurso horizontal. O estilo nos remete à escrita contrapontística dos acompanhamentos de Camargo Guarnieri, o que pode ter contribuído para a impressão de “brasilidade” referida por Silva Araújo no título do ciclo.

4.8.2 Ciranda... Cirandinha...

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 1934.

Tonalidade: Lá Maior

Forma: AABA

Extensão vocal: Ré3 – Mi4

Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)

Ciranda... Cirandinha

E tu foste pequenina
e dançavas de roda no bairro
como uma folha de álamo
num rodopio de vento...

E cantavas:

“Ciranda... Cirandinha...”

Voz anônima, perdida
na tarde violeta e triste
como as coisas violetas...

E devias crescer como um arbusto,
resplandecer como uma flor,
para entrar no meu destino,
na ciranda do meu amor!

Aspectos musicais e interpretativos:

Canção composta em memória de Henrique Osvald (1852-1931), professor de Silva Araújo, e posteriormente dedicada à Lenice Prioli, cantora que a apresentou diversas vezes em seus recitais, “Ciranda... Cirandinha...” evoca com vários elementos o passado idealizado e a infância. Os quatro compassos introdutórios do piano trazem um ritmo de maxixe – ou um lundu-canção – semelhante às melodias de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), como o seu famoso “Corta-Jacas”. As frases do canto são, ao princípio, variações e estilizações da conhecida melodia folclórica usada em brincadeiras infantis brasileiras, que também Heitor Villa-Lobos (1887-1959) abordou em obras para piano, em sua fase mais nacionalista.

Exemplo 48:

The image shows a musical score for the piece "Ciranda... Cirandinha...". It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with a rest and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with a triplet and the piano accompaniment. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked "Allegro". Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *simile*.

Allegro *mf*

Allegro *f* *p* *simile*

5 *p* 3

ran - da... Ci - ran - di - nha..." E tu fos - te pe - que - ni - na e dan -

mf *p*

Exemplo 48: introdução e primeiras frases vocais de “Ciranda... Cirandinha...”, com introdução saltitante, em ritmo de lundu ou maxixe, e a melodia vocal inspirada na célebre cantiga de roda brasileira.

As três estrofes do poema se transformam em quatro momentos musicais, sendo que nas primeira, segunda e quarta apresentações do tema, a frase inicia quase análoga à melodia folclórica, mas toma um desenvolvimento autônomo, e a terceira estrofe opta por musica

original, mais lírica e contemplativa. Os sete últimos compassos voltam a apresentar o ritmo inicial ao piano, com a melodia vocal se sobrepondo ao acompanhamento numa longa nota sustentada.

O cantor tem a possibilidade de explorar nuances timbrísticas variados, aplicando timbres ingênuos e claros às frases diretamente relacionadas à cantiga de roda, e um maior legato e adensamento de cor aos momentos psicologicamente mais complexos. O piano tem papel determinante na instauração dos ambientes interpretativos e nas mudanças de estado de espírito.

4.8.3 Ansiedade

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 30.08.1936.

Tonalidade: *Láb* Menor.

Forma: seção única, com quatro momentos musicais distintos (ABAC).

Extensão vocal: *Sib*² – *Fáb*³

Texto: Ladislau Romanowski (1902-1997)

Quando eu era menino
a minha maior vontade
foi crescer e ser homem
e alcançar a felicidade...

E hoje que eu sou homem feito,
punge-me a inquieta saudade
do tempo em que era petiz;

por ver que a gente em criança
se alimenta da esperança
de algum dia ser feliz...

E, dentro dessa saudade,
eu chego à convicção
de que o coração da gente
bate sempre descontente,

Porque a felicidade
ele julga que não sente,
mesmo quando é feliz!

Aspectos musicais e interpretativos:

Em andamento *moderato* e indicação de *scherzando*, os quatro compassos introdutórios utilizam uma linguagem pianística, uma rítmica e melodia próprias de canções de roda, estilizadas e pontuadas por acordes em *staccato* na região aguda, evocando um efeito de memória longínqua, como nas caixinhas de música à corda. Tal recurso faz com que a linguagem da canção se assemelhe à linguagem de Waldemar Henrique, em sua canção “Senhora Dona Sancha”, que trata do mesmo tema da nostalgia e saudosismo dos tempos idos de criança. Waldemar Henrique, no entanto, faz uso direto de tema folclórico, citando a canção anônima assim como Silva Araújo o faz em ‘Ciranda...Cirandinha...’. Em “Ansiedade”, no entanto, toda a música é original, e a evocação de estilos folclóricos é estilizada e mais abstrata.

A rítmica do canto é insistentemente sincopada, mantendo a impressão de jogo infantil, mesmo quando o andamento se dissipa em um estilo mais declamatório.

Exemplo 49:

Exemplo 49: c. 13-16 de “Ansiedade”, estabelecendo um andamento mais lento e um fraseado mais lírico, porém mantendo a rítmica sincopada típica dos jogos infantis.

O cantor deve se atentar para o texto para se guiar pelas múltiplas transições de andamento, estilo de fraseado e diferentes estados de espírito. Quanto maior o contraste estabelecido entre os diferentes momentos, inclusive com o uso de timbres, articulações e cores diversas, melhor se evidencia a narrativa saudosista. O pianista deve valorizar suas incursões pelas regiões agudas, que em geral são evocativas de memórias distantes, e também contrastar os momentos de frases ligadas através do pedal de sustentação com gestos mais sincopados e leves.

4.9. ‘Outras Canções’

Constituído por oito canções sobre poemas de vários autores diferentes, dentre eles o próprio Benjamin Silva Araújo, ‘Outras Canções’ se apresenta como uma coleção de vários gêneros associados à tradição da música popular brasileira, em obras resultantes da atividade profissional do compositor no rádio e na TV, estilizadas e arranjadas para a sala de concerto. Nele sucedem-se serestas, toadas sertanejas, música composta para esquetes cômicos, uma canção de caráter ufanista nacionalista, e mesmo um típico xaxado nordestino.

Assim como sucedeu no ciclo ‘Populares de Guilherme de Almeida’, algumas canções deste conjunto não tiveram suas realizações pianísticas completadas devido à morte do compositor, motivo pelo qual decidimos recorrer ao compositor Achille Picchi para o arranjo final de todas as canções – não somente das que restaram inacabadas – para que as mesmas possam ser apresentadas em concerto com uma linguagem homogênea. Em anexo,

acrescentamos as partituras originais, em seus diferentes estágios de realização e/ou revisão, para um melhor entendimento do trabalho efetuado pelo arranjador.

Apesar da diversidade de gêneros, ritmos, poetas e temas poéticos, existe uma unidade que permeia todo o conjunto, estabelecida pelo ambiente popular que se mantém através das canções, além de uma característica performática facilmente reconhecível em quase todos os textos, e que exige uma certa teatralidade na interpretação, reafirmada por textos nos quais se sente a construção de verdadeiras personagens dramáticas.

Do ponto de vista vocal e musical, o conjunto se apresenta como o mais exigente entre os nove, tanto pela extensão vocal quanto pela necessidade de grande flexibilidade timbrística, pelo conhecimento prévio dos estilos de interpretação dos gêneros evocados, e pela duração do conjunto, que pode chegar a 20 minutos.

4.9.1 Pai João

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 01.02.1946.

Arranjo: Achille Picchi

Tonalidade: Dó Menor

Forma: ABC-AB

Extensão vocal: Dó3 – F44

Texto: Oscar Guanabara (1851-1937), o “Mattos Além”.

- Negro preto, velho e feio,
cabeça branca de algodão,
de onde é que você veio,
Pai João?

- Eu sô do tempo do cativêro,
daquela peste da escravidão;
Nhonhô me chama eu de feiticêro,
mais eu num faço feitiço, não!

Tiro quebrante, curo cobrêro,
 Sór na cabeça cum rezação,
 mais, coisa feita de mandinguêro,
 num faço, não!

Vivo sozinho
 no meu ranchinho
 de terra chão.
 Bebo um di-nada,
 pego na enxada,
 pranto uns feijão.

Eu sô do tempo do cativêro,
 daquela peste da escravidão;
 Nhonhô me chama eu de feiticêro,
 mais eu num faço feitiço, não!

Aspectos musicais e interpretativos:

Tema bastante explorado no cancionário brasileiro, principalmente pelos compositores moderno-nacionalistas, como Francisco Mignone em canções de sua ‘fase negra’, como “Dona Janaína”, “Cânticos de Obaluaiê” e “Quinzomba”; Lorenzo Fernandez com “Essa Negra Fulô”, e Waldemar Henrique em “Abaluaiê” e “No Jardim de Oeira”, o universo da escravidão negra no Brasil e sua religiosidade pujante tem em “Pai João”, de Silva Araújo, uma expressiva representante. Sua linguagem, no entanto, nos parece mais próxima das canções de Heckel Tavares “Banzo” e “Funeral de um rei nagô” que, compostas para o ambiente da música popular (foram gravadas e estreadas pela grande intérprete popular Inezita Barroso¹¹), transcenderam a linguagem original e se tornaram presença constante nos repertórios de mezzo-sopranos, baixos e barítonos em salas de concerto. O manuscrito traz a palavra “Afro”, na capa, indicativo da intencionalidade do compositor em estabelecer o gênero.

¹¹ Funeral de um rei nagô. 78rpm. Inezita Barroso (1925). São Paulo: Sinter, 1951.

O registro médio-grave da escrita vocal auxilia a criação do timbre denso e escuro de um homem velho, negro e alquebrado pelo trabalho servil e pelo preconceito. Esta personagem é quem conduz toda a canção, com exceção dos dois primeiros versos do poema, em pergunta proferida por um inquisidor com insensibilidade e arrogância, em tom central e monocórdio, constituindo a parta A na canção.

Uma célula rítmica enérgica, monótona e grave marca o pulso e insere a atmosfera de medo e mistério, e será repetida diversas vezes durante a canção.

Exemplo 50:

The image shows a musical score for Example 50. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, marked 'Allegretto'. It starts with a rest for four measures, followed by a note with a '5' above it, and then a series of eighth notes. The lyrics below are '- Ne - gro pre - to, ve - lho_e'. The bottom staff is a piano accompaniment in 2/4 time, also marked 'Allegretto'. It features a rhythmic pattern of eighth notes in both hands, with some notes marked with accents (>). The piano part includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

Exemplo 50: c. 1-6 de “Pai João”, apresentando rítmica monótona, evocativa de batuque, em região grave, estabelecendo com poucos elementos um ambiente de medo e mistério.

Ao compasso 17 inicia a resposta da ‘personagem principal’, Pai João, iniciando numa região mais grave e ritmo mais lento e solene, em que este explica suas origens e expõe sua defesa prévia contra as invectivas do interlocutor contra suas práticas religiosas. É importante notar que, apesar de a musicalidade negra já estar presente desde os primeiros compassos, apenas quando a personagem negra inicia seu discurso são utilizadas quiálteras e síncopas, auxiliando na caracterização do protagonista e fornecendo subsídios para a interpretação.

Exemplo 51:

Exemplo 51: c. 18-21 de “Pai João”, quebrando o discurso musical monótono com acordes pesados e dissonantes, e uma linha de canto ampla e sincopada.

A linguagem musical visita gestos caros ao compositor, como os constantes cromatismos e momentos declamatórios, quando o acompanhamento pianístico apenas pontua, ou cessa quase completamente.

O pianista pode optar por um acompanhamento menos *legato*, explorando as possibilidades percussivas do instrumento, e deve estar sempre atento ao equilíbrio de dinâmica em relação à voz, principalmente nos momentos em que esta se encontra escrita numa região grave, na qual a tendência é de que o entendimento do texto fique prejudicado. O cantor têm ricas possibilidades de exploração de timbres, expressões faciais e corporais para enriquecer a caracterização das diferentes personas e mudanças psicológicas.

4.9.2 Minha ama

Local e data de composição: Salvador-BA, 12.10.1939.

Arranjo: Achille Picchi (1952)

Tonalidade: Dó menor

Forma: seção única.

Extensão vocal: Sib² – Sol⁴

Texto: Luiz Peixoto (1889-1983)

Minha ama está rezando...

Rezando uma reza

a meu Senhor do Bomfim.

Há um ruído de colares
e miçangas. Pelos ares
espalha-se um perfume
de alfazema,
canela e benjoim.

Minha ama
me chama
de ioiô.

No dia em que ela veio de Loanda,
vinha cantando uma cantiga
que eu sabia...
Sabia mas agora me esqueci...
Já nem me lembro mais como principia!
Como é mesmo?
“Bahia...”

Aspectos musicais e interpretativos:

A temática afro-brasileira continua presente nesta canção, bem como a tonalidade de Dó Menor, promovendo uma continuidade de atmosfera musical, embora a música insira temas rítmico-melódicos completamente diversos. A ‘personagem’ se transforma num homem branco, que se relaciona com as lembranças de sua ama de leite, negra vinda da África, numa complexa relação sentimental estabelecida pela história colonial e escravagista brasileira, e tão bem descrita pelo historiador, sociólogo e antropólogo como Gilberto Freyre (1900-1987) em seu *Casa Grande e Senzala* (1933).

A linguagem da canção é declamatória, narrando a história à medida em que as lembranças vão ocorrendo ao narrador. Apesar de uma regularidade de pulsação nunca se manter por muito tempo, a rítmica é bastante importante na evocação da atmosfera afro-brasileira desejada. Já na introdução a melodia e as células rítmicas nos lembram momentos de batuque, danças e cantos ouvidos nas ruas de um Brasil mestiço e colonial.

Exemplo 52:

Exemplo 52: compassos introdutórios de “Minha ama”, com células temáticas breves evocativas de rítmica afro-brasileira, e modalismo típico na música folclórica nordestina.

O canto inicia numa frase longa e lírica, que inicia numa declamação monotônica mas se desenvolve em direção a uma de extensão ampla. A descrição do ambiente sonoro e olfativo segue ritmicamente, retomando os gestos introdutórios do piano. Desta forma recitação e pulso medido, declamação livre e ritmo vivaz vão se alternando e interrompendo sucessivamente até o final, quando o acompanhamento se faz estático para dar lugar a um “*quasi recitativo*”, melancólico e nostálgico, harmonicamente situado no tom da dominante de Dó Menor, o que estabelece um final de canção instável e meditativo:

Exemplo 53:

Exemplo 53: compassos finais de “Minha ama”, que interrompem o discurso *misurato* para estabelecer o recitativo livre, *colla voce*, que encerra a canção de modo meditativo e suspensivo.

O pianista deve reconhecer as sugestões rítmicas afro-brasileiras implícitas no acompanhamento, importantes para a criação do cenário onde a interpretação do canto se dará. Assumir o não isocronismo rítmico é importante, bem como o carácter seccionado da obra, que acompanha o tempo psicológico do eu lírico. O cantor tem a oportunidade de trabalhar com uma emissão leve, próxima à fala e ao discurso coloquial e silábico da canção popular, e pode recorrer ao falsete – no caso de intérprete masculino – ou ao pianíssimo, na última nota vocal.

4.9.3 Malvadinha

Local e data de composição: (s.d)

Arranjo: Achille Picchi (1952)

Tonalidade: Lá Menor

Forma: AAA

Extensão vocal: Dó3 – Mib4

Texto: Benjamin Silva Araújo (1902-1985)

Quando passas pela estrada, braço dado ao Manecão,
 Para a reza na Igrejinha do Sagrado Coração,
 Tu não sabes, Malvadinha, que os meus olhos te namoram,
 E na tua ausência choram pela tua ingratidão.

Quem nos viu há muitos meses toda tardinha passar,
 Braços dados muitas vezes, outras vezes a cantar,
 Juraria com fervor pelo Senhor do Bonfim:
 Nunca se viu tanto amor, um amor tão grande assim!

Mas um dia me fugiste, fiquei só com o meu violão,
 Minha vida rolou triste como as folhas pelo chão.
 Tu não sabes, Malvadinha, que os meus olhos te namoram,
 E na tua ausência choram pela tua ingratidão.

Aspectos musicais e interpretativos:

O poema, metrificado e rimado, inspirou em Silva Araújo uma canção estrófica, que inicia com uma introdução pianística sincopada e viva, em ritmo de lundu leve e brejeiro, que percorre toda a música. A tonalidade de Lá Menor perpetua, apesar da mudança temática literária e do cenário da estória, a sensação de nostalgia, enquanto a rítmica viva aponta para um estado de espírito mais otimista.

A escrita pianística é complexa, exigindo pianismo ágil e uma manutenção constante do pulso, o que pode ser mais complexo de se atingir na dinâmica menos intensa que se impõe devido à região mais grave na qual é escrita a parte vocal.

Exemplo 54:

The image shows a musical score for Example 54, measures 34-36 of the song "Malvadinha". The score is written in treble clef for the vocal line and grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The lyrics are: "e na tu-a, au - sên - cia cho - ram pe - la tu-a, in - gra - ti - dão. ___". The piano accompaniment features a complex, virtuosic texture with rapid sixteenth-note patterns in the bass and treble.

Exemplo 54: c. 34-36 de “Malvadinha”, apresentando a frase conclusiva do canto, sincopada e leve, acompanhada por um piano de caráter virtuosístico.

Cantores com um registro vocal grave podem optar por uma emissão com mais cor e volume, o que deixará o pianista mais livre para realizar seu virtuosismo com maior conforto. Sopranos e tenores, no entanto, devem adotar uma emissão mais coloquial, mais próxima da canção popular, evitando uma diferença muito grande de volume e cor entre as regiões grave e aguda.

4.9.4 Rosinha das Rendas

Local e data de composição: (s.d)

Tonalidade: Dó Menor

Forma: ABC – A – Coda.

Extensão vocal: Ré3 – Mi^b4

Texto: Pedro Anestori Marigliani (1904-1967), o “Capitão Barduíno”.

Eu vivia tão feliz pras bandas do meu sertão,
Rosinha, minha fia, era todo meu coração,
Ela era tão bonita, tão catita, tão fermosa:
Tinha as faces tão corada, era toda cor de rosa.

Mai um dia se apaixonono e quis logo se casá
com um moço lá das banda, que garrava pr’ela oiá.
O casamento foi marcado, mai quem havéra de dizê
que tudo ia acontecê...

Ele teve que parti, ela teve que ficá,
tecendo a sua renda, esperando ele vortá.
E o tempo foi passando, passa mêis, passa ano...
Sua renda aumentando e ele nada de chegá.

Era uma tarde de verão, era uma tarde tão bela,
Quando encontrei minha Rosinha tão pálida e amarela,
A cabecinha tombada e as face sem cô.
Morreu a coitadinha, chorando por seu amô.

E eu nem pude dizê, e eu nem pude falá
Que o moço tinha vortado pra cum ela se casá.

Aspectos musicais e interpretativos:

A retomada da tonalidade de Dó Menor revitaliza a unidade do conjunto, embora a temática poética, que já na canção anterior tendeu para o brejeiro e sertanejo, aqui assuma completamente a prosódia caipira, indicada tanto na grafia quanto no estilo do texto. A canção tem caráter quase caricato, bastante comum em artistas nas décadas de 1930 a 1960 nos ambientes de circo, teatro, rádio e TV, que realizavam a imitação do homem do campo, a

exemplo de Amácio Mazzaropi (1912-1981), que cantou em seus filmes várias composições semelhantes a esta.

A primeira estrofe é composta apresentando, após breve introdução pianística, um tema ingênuo e sincopado, evocativo de toadas sertanejas. O pianismo secunda o canto numa estilização de acompanhamento de regional de choro, que foi o conjunto mais comum a acompanhar a música sertaneja nas rádios do Brasil quando a indústria fonográfica absorveu o gênero rural.

Exemplo 55:

The musical score for "Rosinha das Rendas" is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato". The key signature has two flats. The piano part features a rhythmic cell in the right hand that is repeated throughout. The lyrics are: "Eu vi - vi -".

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo remains "Moderato". The lyrics are: "a - tão se - lir pra ban - das do meu ser - tão, Ro -".

Exemplo 55: trecho inicial de “Rosinha das Rendas”, com o piano expondo célula temática que percorrerá a canção até a conclusão, e logo assumindo acompanhamento inspirado em regionais de choro.

À altura do c. 30, no entanto, a pulsação se interrompe, e o estilo declamatório sempre presente em Silva Araújo se impõe, com indicações de frases e respirações guiadas por fermatas, como é comum em seu estilo.

Exemplo 56:

30 *recitativo*

E - le te - ve que par - tí, e - la te - ve que fi - cá,

(colla voce)

Exemplo 56: c. 30-32 de “Rosinha das Rendas”, onde a declamação de instaura, guiada pelas fermatas de expressão e respiração sempre presentes em Silva Araújo.

O ritmo da toada é retomado e guia a canção para seu desfecho trágico, comentado ao piano com a mesma semi-frase que serviu de primeira introdução.

O material musical da canção é propositalmente ingênuo e econômico, no intuito de não descaracterizar o estilo popular, e confiar ao cantor o papel de intérprete cênico musical, contador de histórias, de “causos”, com liberdade para dividir os ritmos, valorizar palavras, utilizar gestos e expressões, instrumentos sem os quais a obra não alcança seus objetivos.

4.9.5 Folha de outono

Local e data de composição: São Paulo, 12.07.1945.

Arranjo: Achille Picchi (1952)

Tonalidade: Dó Menor

Forma: AABAA

Extensão vocal: Sib – Sol4

Texto: Murillo Antunes Alves (1919-2010)

Oswaldo Moles (1913-1967)

Folha de outono fenecida

Imagem fiel da minha vida

Rolando ao vento
Do esquecimento
Soprado pelos desenganos...

Eu trago a alma torturada,
Mas sofrerei sem dizer nada.

Você não quis
me ver feliz.
Resignado viverei.

Esta canção é a derradeira
Que eu na vida cantarei.
Canção feita de mágoa,
Regada por dois fios d'água
A correr dos olhos meus...

Tudo na vida é vá quimera!
Inverno apos primavera,
Mera ilusão
Do coração
Brinquedo frágil do destino.

Entre nós dois já nada existe!
Meu coração está tão triste!
Canção de um sonho
Que eu componho.
Ponto final do meu amor...

Aspectos musicais e interpretativos:

Seresta lírica, composta em Dó Menor – a tonalidade recorrente do ciclo – tem forma tradicional dos arranjos de canções românticas interpretadas pelos grandes cantores da ‘era do rádio’:

A – apresentação da melodia principal na primeira estrofe;

A’ – reapresentação com novo texto;

B – terceira estrofe com novo material musical, explorando uma tessitura mais aguda do cantor;

Intervenção instrumental baseada na harmonia da parte A;

A – reapresentação da melodia principal com novo texto.

As frases vocais são amplas, a extensão vocal larga, e a condução da melodia exige um grande controle respiratório, domínio do *legato*, flexibilidade para a realização de dinâmica, excelente dicção para a articulação em região grave e aguda, e domínio do estilo de interpretação do cancionero popular, para lidar com a variação rítmica necessária.

Exemplo 57:

Exemplo 57: c. 15-18 de “Folha de Outono”, com piano evocando orquestração de cordas, e a linha vocal se desenhando em tessitura lírica e necessidade de sustentação de notas agudas.

Há longos momentos solo dedicados ao piano, nos quais sempre se pode reconhecer a estilização de gestos orquestrais, sendo possível buscar timbres específicos para cada instrumento citado, a cargo da imaginação do intérprete.

4.9.6 Só você

Local e data de composição: Campos de Jordão-SP, 1931.

Arranjo: Achille Picchi (1952)

Tonalidade: *Lab* Maior

Forma: ABAB

Extensão vocal: Dó3 – Réb4

Texto: Maria Branca Ortega (1910-1990)

Gerolino Amado (1902-1989)

Quero você

Porque é a você que quero;

Porque você me faz sofrê,

Porque na vida nada espero,

Sinão você.

E você só me dá pancada,

Não me dá mais nada,

Nem pra vestí

Nem pra comê.

Você me engana, é marvado,

Me deixa sempre de lado,

Mas eu só gosto de você.

Eu tenho quem me dê tudo:

Jóias, seda e veludo,

Bangalô pra mim vivê.

Mas de que vale a riqueza

Se pra mim tudo é tristeza

Sem você?

Com você a vida é boa,

Vivo a cantar, rio à toa

Sem mesmo saber por quê.
Com qualquer coisa me ajeito,
Fico bonita, me enfeito,
Só pra você.

Se um dia você me deixa,
Não terei nenhuma queixa
Contra você.

Não faz mal. O que é que tem?
Se é mesmo pra seu bem,
Deixa eu sofrê por você.

Aspectos musicais e interpretativos:

Uma mudança de tonalidade brusca promove a quebra de dor e seriedade da canção anterior, e retoma o estilo teatral de “Rosinha das Rendas”, desta vez no entanto para tratar de outra personagem cômica comum na teatralidade popular brasileira: a ‘mulher de malandro’. Visto que a canção foi composta em Campos de Jordão-SP – cidade em que o compositor estreou algumas de suas partituras dedicadas ao teatro de revista – e que os dois poetas foram artistas ligados àquele estilo teatral, podemos supor que originalmente este momento cênico tenha sido composto para uma performance de um cantor-ator específico, talvez a própria Maria Branca Ortega, conhecida por seu talento cômico.

O estilo declamatório de Benjamin Silva Araújo tem aqui uso bastante apropriado, servindo aos tempos dramáticos e às exigências teatrais do texto. A rítmica viva e dançante, em ritmo de xote, é recorrentemente interrompida, dando lugar a andamentos mais lentos, rallentando, recitativos, e mesmo momentos com rubricas teatrais escritas pelo compositor.

Exemplo 58:

62 *mp* refletindo

Não faz mal, o que é que tem?

mp

Exemplo 58: c. 62-64 de “Só você”, explicitando o propósito teatral da canção, com rubrica dramática do compositor em lugar de indicação de dinâmico ou andamento.

A canção finaliza com o piano repetindo com pequenas variações o tema da introdução. O acompanhador deve muitas vezes, nesta canção, aproximar-se do estilo de acompanhamento dos recitativos secos das óperas barrocas, nas quais a ação é primordial, guiando a música. O cantor, por sua vez, deve se propor a construção de uma personagem mais concreta que as usualmente evocada na canção de câmara, sendo que nestas o eu lírico é mais referenciado que propriamente incorporado pelo intérprete. Para uma melhor caracterização da personagem, a melhor intérprete seria um voz de mezzo-soprano, contralto, ou soprano com bom desenvolvimento da região grave, mas nada impede que um intérprete masculino consiga bons resultados.

4.9.7 Soldados verdes

Local e data de composição: São Paulo, 27.08.1950.

Arranjo: Achille Picchi (1952)

Tonalidade: Lá Menor

Forma: ABAB-Coda

Extensão vocal: Ré3 – Fáb4

Texto: Cassiano Ricardo (1895-1974)

O cafezal é a soldadesca verde

que salta morros na distancia iluminada,
- Um, dois. Um, dois.
de batalhão em batalhão
na sua arremetida acelerada
contra o sertão.

O dia general que amanheceu com o punho azul
cheio de estrelas,
com dragonas de sol nos girassóis,
comanda os cafeeiros paralelos
de fardas verdes e botões rubros e amarelos.
Soa nos ares o clarim vermelho da manhã.

Soldados verdes! Rataplã.

Aspectos musicais e interpretativos:

Com a maior introdução pianística de todas as canções de Silva Araújo – tanto no manuscrito original quanto no arranjo realizado posteriormente – trata-se de uma quebra temática brusca em relação à canção anterior, inserindo o clima patriótico e um tanto ufanista. Composta em compasso binário, e com um acompanhamento de caráter marcadamente orquestral, tanto a melodia quanto a rítmica instauram uma atmosfera de marcha militar, interrompida na parte B por um momento de meditação poética.

Exemplo 59:

50 Canção meno mosso

di - a ge - ne - ral que a - ma - nhe - ceu com o pu - nho, a - zul chei - o de es - tre - las,

Canção meno mosso

mp

Exemplo 59: trecho central poético e melodioso de “Soldados Verdes”, nos c. 50-56, contrastando com a marcha militar que permeia toda a obra.

Após o momento de teatralidade exacerbada da canção anterior, “Só Você”, esta obra resgata para o ciclo o conceito de *Lied*, com uma realização mais aprofundada de um poema pré-existente, de um escritor respeitado e importante para o desenvolvimento da linguagem poética no país. O pianismo exigido pelo arranjo alcança bastante autonomia e exige certo virtuosismo, principalmente para a realização de saltos e de vozes horizontais independentes.

O canto não apresenta grandes desafios técnicos, mas pede grande segurança musical para a realização de frases nada previsíveis e momentos de sobreposição tonal.

4.9.8 É bom que dói

Local e data de composição: (s.l – s.d)

Arranjo: Achille Pichi (1952)

Tonalidade: Dó Menor

Forma: ABAB

Extensão vocal: Sol2 – Dó4

Texto: Benjamin Silva Araújo (1902-1985), o “Benar”.

É bão, mas é Bao que dói,

Dançar agarradinho

Bem juntinho,

Mão cum mão,

Sentindo no meu peito

Palpitar teu coração.

É bão, mas é bão que dói,
Dançar esse chorinho de abafar,
Requebrando,
Balançando o corpo até cansar.

Remexe, meu bem, remexe.
Mexe, remexe, mexe,
Remexe, mexe.

Quem entra na chuva é pra se molhar.
Quem entra no fogo é pra se queimar. Oi!

Rebola, meu bem, rebola.
Bola, rebola, bola,
Rebola, bola.

Quem entra no samba é pra requebrar.
Quem entra no choro é pra se acabar. Oi!

Aspectos musicais e interpretativos:

Última canção do ciclo ‘Outras Canções’, “É bão que dói” restaura o teor popular de todo o conjunto, encerrando a seqüência em ritmo de xote, dançante e vivo, na tonalidade principal da série: Dó Menor. Com texto e música de Silva Araújo, nota-se na canção muita organicidade e um autêntico conhecimento do estilo popular de composição.

Uma introdução alegre, com frase clássica de oito compassos, entrega ao canto uma melodia ágil, rica em saltos e extremamente articulada, com efeitos onomatopaicos e uma participação constante do piano em contracantos melódicos.

Exemplo 60:

25

me - xe, meu bem, re - me - xe. Me - xe, re - me - xe, me - xe, re - me - xe, me - xe. Quem en - tra na
bo - la, meu bem. Re - bo - la. Bo - la, re - bo - la, bo - la, re - bo - la, bo - la. Quem en - tra no

29

chu - va é pra se mo - lhar. Quem en - tra no fo - go, é pra se quei - mar. Re -
sam - ba é pra re - que - brar. Quem en - tra no cho - ro, é pra se a - ca -

Exemplo 60: trecho em *ritornello*, c. 25-32, com o canto entregando texto ágil e onomatopáico, enquanto o piano desenvolve contraponto melódico.

Devido à tessitura vocal bastante grave, a canção se mostra mais apropriada para registro de mezzo-soprano, contralto ou baixo. As transposições são possíveis, no entanto, e embora se perca um pouco da unidade tonal total do ciclo. A tonalidade de *Mi \flat* Menor pode ser uma boa escolha para tenores, barítonos leves e sopranos, mantendo uma relação harmônica com o tom original e, ao mesmo tempo, mantendo-se numa região de canto que não descaracteriza o teor estilo popular no qual a canção se inspira.

5. Conclusões

Ao longo de dois anos tivemos a oportunidade de nos aprofundar na vida e obra de Benjamin Barreto da Silva Araújo, nos debruçando sobre as suas canções, sua biografia e sua personalidade singular de criador, descrita por pessoas que com ele conviveram, por cartas, documentos e, principalmente, pelas suas partituras, obras-testamento que o próprio artista considerava sua maior herança. O trabalho de organização de dados sobre um artista nunca anteriormente biografado consistiu em intensa busca de documentação, depoimentos, pesquisa em periódicos e trabalhos acadêmicos relacionados ao seu ambiente criador, resultando numa descrição das várias facetas que tinha o criador: compositor, poeta, regente, arranjador, pianista, professor e, além de tudo isso, um homem de sua época, atento aos acontecimentos políticos e sociais e buscando neles interferir. Acreditamos ter logrado respeitar, na reconstrução de seus passos, os principais elementos orientadores da pesquisa biográfica, segundo Sérgio Villas-Boas: a descendência, o fatalismo, a extraordinariedade e a verdade. (VILLAS-BOAS, 2008) A documentação e o instrumental utilizados para a confecção desta biografia continuarão acessíveis a pesquisadores que queiram ampliá-la ou aprofundá-la.

O trabalho de análise, editoração crítica e revisão das partituras originais das canções de Silva Araújo nos proporcionou uma mais profunda compreensão de sua obra, de seu estilo e de sua técnica de composição. Esta seção de sua obra, considerada pelo próprio Benjamin como seu legado mais relevante, estará a partir de agora acessível a intérpretes, professores e musicólogos, enriquecendo o catálogo de canções de concerto brasileiras com um material que se encontrava indisponível até o início dessa pesquisa. As partituras manuscritas e editoradas poderão ser consultadas tanto no Centro Cultural Benjamin Silva Araújo¹⁴, quanto na biblioteca o Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Os nove conjuntos de canções, estabelecidos pelo compositor como obras a serem interpretadas conjuntamente, podem ser considerados ‘ciclos de canções’, levando em consideração tanto recorrências melódico-harmônicas que perpassam as diferentes canções, quanto a reiteração de sua temática poético-literária. A pré-determinação do conjuntos por parte do compositor terminam por legitimar sua associação para interpretação na ordem por ele indicada.

¹⁴ O Centro Cultural Benjamin Silva Araújo está localizado à Rua José Pedro de Carvalho Pinto, 80, São José dos Campos-SP. Tel: 12.97611819 / 12.39239017. As visitas devem ser agendadas com antecedência, por telefone, com o Sr. Paulo De Azevedo Lemes Barbosa.

O ciclo “Populares Sobre Versos de Guilherme de Almeida” ocupa lugar de destaque entre estes conjuntos, logrando o compositor atingir uma união original dos ritmos, gêneros e harmonias populares com a técnica de composição da canção de concerto, comentando versos de um poeta ligado à tradição clássica. O resultado é de originalidade evidente, transcendendo uma simples estilização daqueles conteúdos musicais populares, mas assumindo diretamente gestos musicais da tradição musical popular como legítimos no comentário dos textos poéticos para a sala de concerto.

Além dos nove conjuntos pré-estabelecidos pelo compositor, chamamos a atenção para a possibilidade de apresentação das 11 canções que trazem textos de Guilherme de Almeida como um ciclo autônomo, procedimento que tivemos a oportunidade de testar em dois concertos, com resultado artístico satisfatório. Tais canções foram interpretadas na seguinte ordem: “Canção sem importância” (1936), “Malmequer” (1958), “Silêncio” (1961); “Felicidade” (1961), “Cuidado” (1961), “Hoje voltas-me o rosto” (1969), “Eu te adoro” (1970), “Spleen” (1965), “Amor, felicidade” (1969), “Pequenino mundo” (1969) e “Dor Oculta” (1962).

A oportunidade de interpretar todas as canções de câmara de Silva Araújo, em vários concertos realizados entre abril e dezembro de 2014, tanto no Brasil como no exterior, possibilitou-nos realizar o registro sonoro integral de seu cancioneiro, e ajudou a comprovar a atualidade e vitalidade de sua obra, recebida sempre com admiração e surpresa pelas diferentes platéias que o escutaram.

Nossa pesquisa foi levada ao conhecimento do mundo acadêmico em várias oportunidades, durante importantes congressos, festivais, encontros e simpósios nacionais e internacionais relacionados à pesquisa em música.

Benjamin Barreto da Silva Araújo vem, a partir de agora, integrar este rico painel de criadores brasileiros cujas marcas principais são a originalidade e a excelência, auxiliando em nossa tarefa de descobrir, analisar e interpretar o Brasil em suas multifacetadas realidades. Sua obra enseja todos os nossos esforços no sentido de publicá-la e gravá-la para facilitar seu acesso por parte de artistas e estudiosos.

Esperamos, com a disponibilização destas partituras, gravações, textos analíticos e biográficos, despertar o interesse pela obra deste compositor original e inspirado, e que seu repertório conquiste o seu lugar na pesquisa musicológica, na pedagogia musical e, principalmente, nas salas de concerto.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMI, Antonio & MICHELETTI, Bruno. *Oswaldo Moles: a genialidade no rádio paulista*. In: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus: Intercom, 2013.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1972.
- AZEVEDO, Sânzio de. *Alberto de Oliveira: a ortodoxia em questão*. in: JUNQUEIRA, Ivan. *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Acad. Bras. de Letras, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa – Ensaio Literários*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A Evolução do Pensamento de Pereira Barreto*. São Paulo: Editora Grijalbo, 1966.
- BERIO, Luciano. *Folk Songs*. London: Universal Edition, 1968.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Volume I. 5. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet*. São Paulo: Brasiliense, 1993
- BOAS, S. V. *Biografismo: Reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- BRAGA, Ernani. *Cinco Canções Populares Nordestinas*. Buenos Aires: Ricordi, 1944.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- COUTINHO, Afranio & SOUSA, Jose Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Global, 2001.
- CRESWELL, J.W. *Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto*. 4.ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- BERGER, P.L. & LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. 24.ed. Petrópolis- RJ: Editora Vozes, 2004.
- DAZZI, Camila. *Crítica de Arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil*. Anais do XXIV Colóquio do CBHA, Belo Horizonte, 2004.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.
- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica. São Paulo: Art Editora, 1998.
- GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra.. *A crítica de artes em Oscar Guanabaryno : artes plásticas no século XIX*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005

MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.

MAINHARD, Veruschka Bluhm. *(Inter) Influências em Torno de Lorenzo Fernandez*. Anais do II SIMPOM – Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos em Musica. Rio de Janeiro, 2012.

MARIZ, Vasco. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

McCANN, Frank D. *Soldados da Pátria – História do Exército Brasileiro*. Tradução de Laura Teixeira Motta, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MELLO, Jorge. *Vida e musica de Garoto*. Edições SESC-SP: São Paulo, 2012.

SOUZA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 1999.

PRATES, P. C. *Relembrando o passado*. Ribeirão Preto: Gráfica União, 1980.

STEIN, Deborah & SPILLMAN, Robert. *Poetry into song – Performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular – da modinha à lambada*. Rio de Janeiro: Art Editora, 2006.

TUFANO, Douglas. *Antologia da Poesia Portuguesa: de Camões a Pessoa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

VILAS-BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Unesp, 2008.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: Revista de História, v. 157, p. 55-72. São Paulo: EDUSP, 2007.

REFERÊNCIAS RETIRADAS DA INTERNET

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Patronos. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/html/patrono/patr38.html>. Último acesso em 02/02/2014.

ACADEMIA PARAENSE DE LETRAS. Acadêmicos. Disponível em <http://www.academiapr.org.br/academicos/cadeira-29/>. Último acesso em 30/01/2014.

CASA GUILHERME DE ALMEIDA. Vida e Obra. Disponível em <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/casa-guilherme-de-almeida/>. Último acesso em 08/06/2013.

CIONE, Rubem. Plínio Travassos dos Santos. In: Guia dos Monumentos em Lugares Públicos. Disponível em: <http://www.coderp.com.br/scultura/arqpublico/monumentos/i14m-58-ptravassos.php>. Último acesso em 29/01/2014.

MARTINS, José Murilo. Poetas da Academia Cearense de Letras. In: Site oficial da Academia Cearense de Letras. Disponível em <http://www.ceara.pro.br/acl/Academicosanteriores/MozartFirmeza.html>. Último acesso em 29/01/2014.

SANTOS, Keizer. 115 anos de Cleomenes de Campos. In: Maruim.net. Disponível em <http://www.maruim.net/2010/08/115-anos-de-cleomenes-campos.html>. Último acesso em 29/01/2014.

SILVA, Leonardo Dantas. Dirigíveis e Aeroplanos no Recife. Disponível em <http://jornalareliquia.blogspot.com.br/2010/11/dirigiveis-e-aeroplanos-no-recife.html> Último acesso em 07/02-2014.

TRECCANI.IT. L'enciclopedia Italiana - Dizionario Biografico degli Italiani. Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini_(Dizionario_Biografico)/) . Último acesso em 30/01/2014.

UFCG.EDU. Biografias. Disponível em <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/HomeSBar.htm> Último acesso em 02/02/2014.

Diário Oficial da União. Pág. 21. Seção 1. (DOU) de 09 de Julho de 1908. Disponível em <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1680821/pg-21-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-09-07-1908> . Último acesso em 28/01/2014.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

ARAÚJO, Benjamin Barreto da Silva. *Ah, morra em mim este amor*. Partitura. 2 páginas. Rio de Janeiro: manuscrito autógrafo, 1974.

_____ *Alegria*. Partitura. 2 páginas. Cruzeiro-SP: manuscrito autógrafo 1936.

_____ *Amor, felicidade*. Partitura. 3 páginas. Resende-RJ: manuscrito autografo, 1969.

_____ *Amor*. Partitura. 1 página. s.l: manuscrito autógrafo, s.d.

_____ *Ansiedade*. Partitura. 2 páginas. Rio de Janeiro: manuscrito autógrafo, 1936.

_____ *Arte de amar*. Partitura. 2 páginas. s.l: manuscrito autógrafo, s.d.

_____ *Canção sem importância*. Partitura. 3 páginas. Rio de Janeiro: manuscrito autógrafo, 1959.

_____ *Cançoneta do aquário*. Partitura. 2 páginas. Ribeirão Preto: manuscrito autógrafo, 1942.

_____ *Ciranda, cirandinha*. Partitura. 2 páginas. Rio de Janeiro: Manuscrito autógrafa, 1934.

_____ *Cuidado*. Partitura. 2 páginas. São José dos Campos: manuscrito autógrafa, s.d.

_____ *Dolóra*. Partitura. 2 páginas. Ribeirão Preto: manuscrito autógrafa, 1927.

_____ *Dor Oculta*. Partitura. 2 páginas. Resende-RJ: manuscrito autógrafa, 1969.

_____ *É bom que dói*. Partitura. 1 página. s.l: manuscrito autógrafa, s.d.

_____ *Eu te adoro*. Partitura. 3 páginas. Resende-RJ: manuscrito autógrafa, 1970.

_____ *Felicidade*. Partitura. 2 páginas. São Paulo: manuscrito autógrafa, 1934.

_____ *Felicidade*. Partitura. 2 páginas. São José dos Campos: manuscrito autógrafa, 1974.

_____ *Folha de outono*. Partitura. 2 páginas. São Paulo: manuscrito autógrafa, 1945.

_____ *Hesitação*. Partitura. 2 páginas. s.l: manuscrito autógrafa, s.d.

_____ *Hoje voltas-me o rosto*. Partitura. 2 páginas. Resende-RJ: manuscrito autógrafa, 1970.

_____ *Incoerência*. Partitura. 2 páginas. Ribeirão Preto: manuscrito autógrafa, 1927.

_____ *Josésinho*. Partitura. 2 páginas. Ribeirão Preto: manuscrito autógrafa, 1927.

_____ *Lembrança*. Partitura. 2 páginas. s.l: manuscrito autógrafa, s.d.

_____ *Mal-me-quer*. Partitura. 3 páginas. São Paulo: manuscrito autógrafa, 1958.

_____ *Malvadinha*. Partitura. 2 páginas. s.l: manuscrito autógrafa, s.d.

_____ *Matinas*. Partitura. 3 páginas. s.l: manuscrito autógrafa, s.d.

_____ *Minha ama*. Partitura. 2 páginas. Salvador: manuscrito autógrafa, 1939.

_____ *O Coração*. Partitura. 2 páginas. Campos de Jordão: manuscrito autógrafa, 1931.

_____ *Pai João*. Partitura. 3 páginas. Rio de Janeiro: manuscrito autógrafa, 1946.

_____ *Pequenino mundo*. Partitura. 2 páginas. Resende-RJ: manuscrito autógrafa, 1969.

_____ *Primeiro amor*. Partitura. 2 páginas. Ribeirão Preto: manuscrito autógrafa, 1927.

_____ *Rosinha das rendas*. Partitura. 2 páginas. s.l: manuscrito autógrafa, s.d.

- _____ *Saudade*. Partitura. 2 páginas. Ribeirão Preto: manuscrito autógrafo, 1927.
- _____ *Silêncio*. Partitura. 2 páginas. s.l: manuscrito autógrafo, s.d.
- _____ *Soldados verdes*. Partitura. 2 páginas. São Paulo: manuscrito autógrafo, 1950.
- _____ *Sonata sin nombre*. Partitura. 2 páginas.s.l: manuscrito autógrafo, s.d.
- _____ *Só você*. Partitura. 3 páginas. Campos do Jordão: Manuscrito autógrafo, 1931.
- _____ *Spés, última dea*. Partitura. 2 páginas. s.l: manuscrito autógrafo, s.d.
- _____ *Spleen*. Partitura. 2 páginas. Resende-RJ: manuscrito autógrafo, 1965.
- _____ *Tudo se acaba*. Partitura.1 página. Ribeirão Preto: manuscrito autógrafo, 1927.
- _____ *Vida*. Partitura. 1 página. s.l: manuscrito autógrafo, s.d.
- PICCHI, Achille. *Amor, felicidade*. Partitura. 3 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Dor Oculta*. Partitura. 4 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *É bom que dói*. Partitura. 4 página. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Folha de outono*. Partitura. 3 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Malvadinha*. Partitura. 3 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Minha ama*. Partitura. 2 páginas. São Paulo: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Pai João*. Partitura. 4 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Pequenino mundo*. Partitura. 3 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Rosinha das rendas*. Partitura. 4 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Soldados verdes*. Partitura. 4 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Só você*. Partitura. 5 páginas. São Paulo-SP: Manuscrito autógrafo, 2014.
- _____ *Spleen*. Partitura. 4 páginas. São Paulo-SP: manuscrito autógrafo, 2014.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ANEXO I – ENTREVISTAS

Objetivos

As entrevistas foram realizadas com o intuito de preencher lacunas nos dados biográficos do compositor, com pessoas que com ele conviveram e participaram de sua vida em diferentes momentos.

Transcrição:

- As transcrições das entrevistas, realizadas a partir das gravações das mesmas, respeitaram *ipsis litteris* a prolação livre do discurso de cada entrevistado, sem preocupação com correções gramaticais.
- Os trechos das entrevistas que fugiram ao tema principal, e onde houve divagações não pertinentes ao tema por parte do entrevistado, foram assinaladas com o sinal ‘(...)’.
- Eventuais comentários a respeito da transcrição e rubricas virão no texto entre parênteses e em itálico.
- Informações a respeito de pessoas, lugares e instituições citados no texto virão em nota de roda-pé.
- A única entrevista realizada através de questionário enviado por e-mail foi a da pianista Nancy Bueno de Almeida, a pedido da própria entrevistada.

As gravações originais e integrais das entrevistas se encontram à disposição para consulta nos seguintes locais e endereços:

- 1) Centro Cultural Benjamin Barreto da Silva Araújo.

Contato: Paulo Azevedo

Rua José Pedro de carvalho Filho, 80. São José dos Campos, SP. CEP: 12243-330.

Tel: (12) 39239017 / 997611819

2) Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP.

Endereço: Rua Elis Regina, 50 - Cidade Universitária "Zeferino Vaz" - Barão Geraldo, Campinas, SP - CEP: 13083-854 - Caixa Postal 6159.

Telefones: (19)3289-1510 Fax: (19) 3521-7827

3) Acervo pessoal do autor do trabalho.

Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

Endereço: Rua José Getúlio 151, Apto 41 – Bairro Liberdade – São Paulo, SP – CEP: 01509001

Telefones: 1132751794 / 11994414395

Site: www.leninesantos.com.br

E-mail: leninealves@gmail.com

Lista dos Entrevistados:

Entrevista I: Benjamin Barreto da Silva Araújo (1902-1985) – entrevista concedida a Osvaldo Luiz Vitta e Sérgio Gomes, jornalistas, à época em que o compositor ocupava a presidência do Clube do Choro de São Paulo.

Entrevista II: Paulo de Azevedo Lemes Barbosa (1954) – pianista, cantor, professor de música, ex-aluno de Benjamin da Silva Araújo, e tutor de sua obra.

Entrevista III: Lenine Prioli (1929) – cantora, realizou recitais com a obra do compositor, sob sua orientação.

Entrevista IV: Thomaz Souto Corrêa (1938) - jornalista, conviveu com o compositor quando criança e adolescente.

Entrevista V: Luiz Viera Silva Araújo (1947) – iluminador de TV e cinema, sobrinho do compositor, foi testemunha de seus últimos meses de vida.

Entrevista VI: Sras. Isa Weiss (s.d) e Rosa Weiss (s.d) – mãe e filha, respectivamente artista e plástica e professora, amigas do compositor.

Entrevista VII:: Sra. Mery Bassi (s.d) – cantora, amiga do compositor, tendo cantado várias de suas canções com sua orientação e acompanhamento.

Entrevista VIII Sra. Rita Villaça (s.d) – pianista, amiga do compositor, tendo tocado várias de suas obras.

Entrevista IX: Sra. Nancy Bueno (1950) – pianista, conviveu com o compositor e tocou várias de suas obras sob sua orientação.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA I

Entrevista com o compositor, pianista e regente Benjamin Barreto da Silva Araújo (1902-1985), concedida aos jornalistas Osvaldo Luiz Vitta (conhecido pelo pseudônimo de Colibri Vitta), e Sérgio Gomes, na casa do primeiro, situada à Rua Cravinhos N° 101, São Paulo-SP, na noite de 18 de agosto de 1977. À época, Benjamin B. da Silva Araújo ocupava a presidência do Clube do Choro de São Paulo, que acabara de ser fundado. A gravação, originalmente realizada em um gravador de ‘rolo’, e posteriormente digitalizada por Osvaldo Luiz Vitta, foi transcrita em Janeiro de 2014 pelo pesquisador Lenine Santos.

Sérgio Gomes (*daqui em diante: SG*) – Então estamos aqui na casa do Colibri, em 18 de setembro de 1977. Entrevista com o professor Benjamin Silva Araújo, presidente eleito do Clube do Choro¹ aqui em São Paulo. Bom, nós vamos fazer uma coisa assim... bastante... bem à vontade, está certo? Vamos tentar conversar aí uma meia-hora, quarenta minutos, sobre as suas idéias, tanto em relação ao Clube do Choro quanto em relação ao choro e à música instrumental brasileira, num depoimento que tem importância que transcende a coisa prática da administração do Clube do Choro. Mas inicialmente, eu gostaria de saber como é que o Sr. está se sentindo, como é que está vendo essa coisa do Clube do Choro. Quem é o Maestro Benjamin Silva Araújo em relação ao choro, e porque entrosado com o trabalho do Clube do Choro? Isso aí.

Benjamin B. da Silva Araújo (*daqui em diante: BSA*) – O fato é o seguinte: o meu gosto pela música popular brasileira vem desde a época em que eu comecei a me transformar...

(Interrompe a fala para ajuste do microfone)

SG – Pode falar à vontade. Pode falar de longe sem... ele pega bem, de longe.

¹ O Clube do Choro de São Paulo funcionou entre os anos de 1977 e 1979, num esforço coletivo de instrumentistas, compositores, jornalistas e aficionados daquele gênero musical, dentre eles os conhecidos artistas João Dias Carrasqueira (1908-2000), Paulinho da Viola (1942), Amilton Godoy (1941); grupos estabelecidos, como ‘Isaías e Seus Chorões’ e ‘Grupo Amapá’; e os jornalistas Osvaldo Luiz Vitta e Sérgio Gomes, participantes diretos da história do Clube.

BSA – Como eu dizia, quando eu iniciei minha vida profissional como pianista, de baile, no Rio de Janeiro. Nessa época, eu estava mais ou menos com meus 17, 18 anos, fazendo final de curso ginásial. E, morando em Vila Isabel, eu era solicitado permanentemente a tocar naqueles bailes familiares que existiam lá. Pianistas desse tipo existiam vários, como – os de nome, que ficaram até agora – o Sinhô², tinha o Cardoso de Menezes³, tinha o Freitas, tinha um outro chamado ‘Fogareiro’, porque tinha o cabelo ruivo. Mas nesse caso especial do Fogareiro havia uma coisa interessante: a mão esquerda ignorava completamente o que a direita fazia. Ele tocava a mão direita numa tonalidade e a esquerda ele fazia barulho de ritmo com ela não sabendo se tava afinado ou não. Ele era até muito engraçado por causa dessa história. Existiu o Dario, também, tocava muito bem, e vários outros. A forma que eu tinha de decorar repertório, na época, como o recurso ao disco ainda era um tanto limitado, e a discoteca nacional, vamos dizer, a discografia nacional ainda não era muito fértil em matéria de informações nesse sentido, então eu ia quase todas as noites para a esquina da Assembléia coma Avenida, e ficava parado defronte de um ‘cine’, um cinema que havia na esquina, chamado Cinema Avenida. Lá tocava a Orquestra do Cícero. E existiam músicos na época, como o Bonfiglio de Oliveira⁴, um hábil pistonista, tocava também na orquestra. E então, a minha maneira de fazer repertório era ficar parado ali uma, duas horas, ouvindo a ‘Orquestra do Cícero’ tocar que, se não me engano, ele era irmão do Patápio Silva⁵ – havia um irmão do Patápio Silva, que tocava na orquestra dele, do Cícero, ele era violinista – e eu aprendia sempre 4, 5, 6 músicas, que eu memorizava naquela noite, chegava na minha casa, fosse a que hora fosse da noite, sentava no piano e tocava.

SG – Isso com 17 anos?

BSA – Com mais ou menos 17. Depois eu prossegui nessa história até o ano seguinte. Quando eu terminei o ginásio, no Instituto Lafayette, no Rio de Janeiro, eu estava fazendo preparatórios para engenharia, mas a minha tendência para a musica era tão grande que eu resolvi abandonar esse projeto e então entrei para o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Fiz um curso

² José Barbosa da Silva (1888-1930), o “Sinhô”, compositor brasileiro natural do Rio de Janeiro, considerado um dos mais importantes da primeira fase do samba carioca.

³ Osvaldo Cardoso de Menezes Filho (1893-1935) – pianista e compositor carioca, figurou entre as principais personalidades da vida musical no início do Séc.XX.

⁴ Bonfiglio de Oliveira (1891-1940) Natural de Guaratingueta-SP, e radicado no Rio de Janeiro, foi trombonista e compositor, atuando ao lado de grandes nomes na música popular brasileira, como Pixinguinha e Luis Americano.

⁵ Patápio Silva (1880-1907), compositor fluminense, flautista virtuose, atuou como instrumentista no ambiente clássico popular.

preparatório de solfejo e entrei pro segundo ano, e procurei o professor Henrique Osvald⁶, que naquela época era o titular, vamos dizer, de piano, do Brasil, um dos compositores de fama internacional e recomendado por um tio meu que era compositor, o Homero Barreto, compositor, aliás, da preferência do Villa-Lobos, de quem era muito amigo, a ponto de haver épocas na vida em que o Villa-Lobos, quando executava uma peça de concerto em rádio, e tudo mais, ele dividia o programa com as músicas do Homero Barreto, que era o meu tio. Esse Homero Barreto, agora, foi homenageado pela Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto, que ele era natural de Cravinhos – é até engraçado, essa rua aqui que nós estamos...

SG – Ah, é mesmo?

BSA – É. Ele era natural de Cravinhos, mas Cravinhos era município de Ribeirão Preto, e como ele passou a maior parte da vida dele lá, então a Prefeitura Municipal promoveu a Semana Homero de Sá Barreto em homenagem a ele, tendo por programação, fazendo executar todos os anos toda a sua música, o seu musicário, completo, promovendo concurso de obras suas, de composições e, aliás, eu estou incumbido de dar desenvolvimento a isso. Aliás, já fui a Ribeirão Preto promover dois concertos a respeito desse assunto com as músicas do Homero Barreto que estão em meu poder, como sendo um dos poucos sobrinhos dele que se dedicou realmente à música como profissional. Eu quero ver, então, se a Funarte do Rio de Janeiro se incumbem de tratar também dessa divulgação, e nesse sentido eu vou ver se consigo da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto endereçar à FUNARTE um requerimento pedindo para que ela colabore na impressão, na gravação dessas peças. Bom, mas aí eu fiz, então, o meu curso de piano no Instituto de Música do Rio de Janeiro.

(Alguns segundos de diálogo ininteligível – resolvem problemas com o aparato de gravação)

SG – Mas aí o Sr. fez o curso de música aonde?

BSA – No Instituto de Musica do Rio de Janeiro. Eu ingressei na classe de solfejo da professora Celeste Jaguaribe de Farias⁷, exímia cantora, uma ótima professora que, aliás, eu sinto e estranho que ela seja marginalizada, apesar de possuir uma quantidade enorme de peças pra canto e mesmo pra coro, há muitos anos que eu não ouço o nome dela, não ouço as suas composição executadas em concerto no Brasil. Fiz o curso de harmonia até o segundo ano com o professor

⁶ Henrique Osvald (1852-1931) – compositor, pianista e pedagogo brasileiro, foi diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, atual UFRJ.

⁷ Celeste Jaguaribe de Matos de Farias (1873-1938) – compositora, cantora e pianista carioca.

Agnelo França⁸, e estudei piano com o maestro Henrique Osvaldo (*sic*)⁹, num exame do sétimo para o oitavo ano de piano. Nessa época fui sorteado¹⁰. Fui obrigado, então, a interromper meus cursos musicais. E fui fazer o serviço militar na Fortaleza de Copacabana. Lá conheci um sargento - da companhia, obrigatoriamente, porque eu era soldado – que era presidente de um clube, de um... de um ‘rancho’ de uma escola de samba da praia... na Rua da passagem, cujo nome era ‘Mimosas Cravinas de Botafogo’. E esse sargento Pinto, ele era um indivíduo muito sensível à música e muito delicado, e embora ele fosse meu superior hierárquico, quando ele se dirigiu a mim pra pedir o meu concurso pra colaborar com a escola dele, ele timidamente chegou-se assim e disse: “Olha, ‘Seo’ Silva, 139” – que era o meu número – “Olha, ô 139, eu soube que você tocava piano pelo seu irmão” – que ele serviu na Fortaleza de São João e meu irmão foi sorteado e fez o serviço lá, e ele já havia falado a meu respeito. Quando ele foi transferido pra Fortaleza de Copacabana, então ele se lembrou do meu nome, como era “Silva Araújo”, ele disse: “Eu soube pelo seu irmão na Fortaleza de São João que você tocava piano muito bem, e nós temos um clubezinho modesto na Rua da Passagem, e eu queria saber se você podia ir lá um sábado fazer uma tocatazinha pra nós, uma coisa toca, né, pra ajudar a gente, porque somos um clube mais ou menos pobre, portanto você vê quanto é que você pode pedir pelo seu trabalho”... e aquelas... tudo com luvas de pelica, muito delicado. Então eu disse: “Olha, sargento, eu indo tocar no seu clube eu não vou cobrar nada, afinal de contas, vai nos servir a amizade que nós podemos identificar daqui pro futuro”. Mas, se bem que eu tivesse um interessezinho escondido por causa do negócio, que eu pensei comigo: bom, eu fazia serviço de faxina, como todo soldado faz. Tinha que limpar as torres do canhão 305, tinha que fazer lavagem do alojamento, tinha que quebrar pedra no morro, que um tal tenente Evaristo que havia lá gostava de ver os soldados tudo de porrete na mão quebrando, quebrando pedra. Eu digo: eu acho que vou arranjar um jeito de me libertar desse negócio! O sargento Pinto aí me escala pra Guarda do Holofote – que é o holofote que tem ali atrás da Fortaleza – e, podendo, me manda pro setor de OS como telefonista. Quer dizer: nada de faxina mais comigo. Eu pensei isso, lá dentro. Quer dizer, de fato foi por interesse. Não contei pra ele, porque ficaria até fora de jeito, né... Quer dizer, vou dizer pra ele: “Aceito o serviço mas, em compensação você vai fazer isso por mim”? Sabia que ele faria, como fez, sem eu pedir, porque ele achou que eu não podia

⁸ Agnelo Gonçalves Viana França (1875-1964) – natural de Valença, no Estado do Rio de Janeiro, foi compositor, pianista, regente e professor.

⁹ Devido ao ideário nacionalista vigente à época, os nomes estrangeiros eram sistematicamente pronunciados ‘à brasileira’.

¹⁰ Refere-se à Lei 1860, de 1906, que estabelecia o serviço militar obrigatório através de sorteio, e vigorou no Brasil até 1945.

estragar minhas mãos, como pianista, ficar quebrando pedra... como? Pegando em vassoura, essas coisas, pra lavar alojamento, privada, essa coisa todas, inda mais fazer a faxina dos canhões 300, 390, que não são brincadeira. Só quem conhece aquelas armas é que sabe o trabalho que dá pra manter limpo.

Bom, daí então, eu digo: “Pois não, sargento, a única coisa que eu vou pedir ao Sr. é o seguinte, eu não vou tocar fantasiado de soldado. O Sr. fecha os olhos, deixe que eu vou à paisana...”. Agora não adianta nada nem dar queixa de ele ter permitido andar à paisana, que é contra o regulamento militar, que ele talvez até já tenha morrido. Portanto eu posso falar isso que não vai acontecer nada de mal com ele, né? Bom... e combinamos. Então, todo sábado, eu ia pro ‘Mimosas Cravinas’.

SG – Então não era o ‘139’ que ia, era o Benjamin.

BSA – Benjamin Silva Araújo que ia.

SG – O 139 ficava no holofote...

BSA - Deixava de ir encontrar com a minha namorada nessa noite, que pra mim era importante, somente para poder estabelecer esse contato amigável com ele, com o meu sargento, pra alcançar uma posição um pouquinho melhor e menos trabalhosa lá dentro. Bom, então fui. Lá existiam vários grupos de choro, mas existia, principalmente, um clarinetista...

SG – Isso em que ano é?

BSA – Isso foi 24. 1924. Um pouco antes da Revolta do Couraçado São Paulo. E esse clarinetista do 3º Regimento, bom músico, tinha um caderno exclusivamente de choros. E polca, que também ainda se usava um pouco, mas mais choros. E levava o caderno dele pra lá e era naquela base, ele só dizia: “Ô praça” – porque ele sabia que eu era soldado – “Ô praça, Lá maior! Mi bemol! Dó menor!”, e mandava. Quer dizer, dava o tom e não queria saber se num (...) (*Trecho incompreensível na gravação*), (...) eu era obrigado a adivinhar as modulações. Esse fato de acompanhar à primeira vista choro era muito comum naquela época. Um bom chorista, quando se dava o tom ele acompanhava os choros de primeira vista, porque existia uma série de modulações que era ‘de praxe’ fazer. Quando uma pessoa, por exemplo, fazia a primeira do tom, a segunda... fazia a primeira, passava pra terceira, segunda e primeira, na primeira parte. Era uma convenção. Às vezes passava por outros tons. Então existia uma linguagem toda própria. Quando o indivíduo, vamos dizer – naturalmente quem está me ouvindo, pode ser que exista muita gente que saiba música – que eu estava em Dó maior e eu queria fazer uma modulação para Ré menor,

usando a dominante de Ré menor, então eu dava como baixo um Lá e um Dó sustenido pra modular pro Ré. Essa modulação nós chamamos ‘falseta’. Então tinha o nome de ‘falseta’, quando o indivíduo dava uma falsa pra cair no outro tom. Dava uma outra ‘falseta’ pra ir pra dominante de Mi menor, fazia Mi menor, segunda de Lá pra voltar pra Lá menor, modulava pra Sol, dominante de Dó e caía em Dó maior. Então isso era mais ou menos convencional. A segunda parte, se o choro estava, vamos dizer, em Dó maior, a segunda parte entrava sempre no acorde da dominante. Muito comum. Quer dizer, isso já era ‘praxe’. E a terceira parte a pessoa fazia ou uma 5^a acima – que essa música estava num tom... chama-se ‘trio’, a terceira parte – ia pra Sol maior, ou então ia pra Fá, o que era muito comum. Dificilmente ia pra primeira tonalidade como Si bemol. Então a beleza do choro estava não só no seu desdobramento melódico como no seu encadeamento harmônico, na base do acompanhamento, e existia então uma espécie de diálogo entre o solista e o acompanhador porque as preparações das modulações eram feitas no baixo, e então havia um capricho muito grande em enriquecer a parte dos baixos, que dava muito maior beleza ao choro. A coisa chegava a certo ponto que existiam choros que eram verdadeiros desafios, aonde o compositor modulava de propósito para tonalidades afastadas para derrubar o acompanhador. O negócio era jogar o acompanhador no chão. O esporte era esse. Ora, eu convivi com essa turma muito bem. Um dos mestres nessa questão de modulação era um trombonista chamado Candinho¹¹, que era do tempo do Pixinguinha¹² – e o próprio Pixinguinha, que tem um choro chamado “Sofre Porque Queres”, que se o indivíduo não conhecer as convenções ele não consegue acompanhar de jeito nenhum, porque são as modulações mais ousadas que houve até hoje, que se notaram até hoje no choro no Brasil, esse sopro no choro do Pixinguinha chamado “Sofre Porque Queres” – e existiam outros também, de modulações difíceis. Havia até uma coisa muito engraçada: na época existia um pianista do Estado do Rio de Janeiro, o Nonô¹³, que foi o maior pianista de tocar de ouvido no Brasil, até hoje não houve outro igual a ele, um homem de uma percepção musical rara, fora do comum, as músicas mais difíceis que davam pra ele acompanhar ele ‘adivinhou’, por um dom especial, pra que tom que modulava a melodia. E fizeram até uma brincadeira com ele, muito engraçada: um ‘chorista’ – nós nos reuníamos muito na minha casa lá em Niterói – ele disse: “Olha, Nonô, eu vou dar um choro muito difícil pra você, e você presta atenção pra não cair n’água, hem! Porque o negócio é

¹¹ Cândido Pereira da Silva (1879-1960) – trombonista, compositor e violonista carioca, ligado às origens do choro.

¹² Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973) – Flautista, saxofonista, compositor e arranjador carioca, considerado entre os maiores compositores brasileiros de música popular.

¹³ Romualdo Peixoto (1901-1954), o ‘Nonô’ – natural de Niterói-RJ, integrou como pianista várias orquestras e programas de rádio, participando de gravações célebres.

de derrubar qualquer um”. E ele disse “Ah, pode mandar”. E esse indivíduo começou a tocar um choro em que não havia modulação e ele, pensando que ia modular, modulava e ficava na 1ª de Dó. Então, em vez de ele fazer 2 compassos na 1ª e 2 na 2ª, ou 4 na 1ª e 4 na 2ª, o camarada fazia 8. Quando ele pensava que ia modular não modulava porque ele tava na 1ª posição ainda, não tinha ido pra 2ª. Quando o Nonô via que não era, que voltava pra primeira ele voltava pra 1ª e fazia a mesma coisa. E deu uma porção de ‘tombos’ no Nonô, e inda ele, brincando, ele disse: “Assim não vale!”. Porque o indivíduo resolveu não modular, porque ele tava tão viciado já a procurar as modulações quando ele sentia que a frase pendia prum determinado lugar, ele ia atrás daquele tom mas não ia, porque o compositor ficava na mesma. Isso eram brincadeiras que se faziam entre ‘choristas’, e o Nonô mesmo foi um grande compositor de choros. Tem um deles que a Carolina Cardoso¹⁴ até gravou, “Uma Farra Em Campo Grande”, que é uma beleza de choro, aliás com uma transcrição muito infeliz que eu tenho até em meu poder mas que não é nada daquilo que ele fazia.

E então, prosseguindo na história, eu fiz o serviço militar acompanhando esses ‘choristas’ na Praia Vermelha. Quando eu terminei o meu curso...

SG – Curso daonde, do quartel ou o curso musical?

BSA - Quando eu terminei o curso musical e quando terminei o “curso acadêmico de choro”, não é, porque eu tocava em muitas outras sociedades no Rio de Janeiro, o ‘Ameno Resedá’, que não existe mais, os ‘Caprichosos da Estopa’, que tinha esse nome porque eram funcionários da Fábrica do Corcovado, que era uma fábrica de tecido, e como tratavam com esse negócio de estopa, diz-se ‘Caprichosos da Estopa’. O Rio de Janeiro, naquela época com aqueles cordões, esses blocos todos, era uma coisa muito interessante, e então eu vivi nessa época muito tempo. Bom, terminou, daí eu fui embora pra Ribeirão Preto.

SG – Quer dizer, mas o Sr. me disse que quando terminou o seu ‘curso acadêmico de choro’... o que é esse ‘curso acadêmico’? É a participação nessas rodas?

BSA – É a participação nessas rodas, nessa prática de estar executando...

SG – Nessas rodas, ou o choro era ensinado no seu curso de música?

¹⁴ Carolina Cardoso de Menezes Cavalcanti (1916-1999) – pianista e compositora brasileira natural do Rio de Janeiro.

BSA – Não, era... porque o Instituto Nacional de Música não ensinava isso, era harmonia clássica, e música popular não entrava na Escola, no Instituto de Musica do Rio de Janeiro, como hoje tá tendo uma penetração muito lenta nos conservatórios. Em todo caso, naquela época, tocar um Ernesto Nazaré¹⁵ num conservatório era absurdo. Hoje muito choros e muita música brasileira já entra não só pelo esforço de muitos autores que escreveram neste gênero, e que foram procurando adaptar os ritmos populares numa música erudita brasileira, vamos dizer, de ‘meia altura’, como Villa-Lobos, por exemplo, que tem uma coleção de choros e serestas, o Lorenzo Fernandez, que trabalhou muito nessa forma, e outros compositores igual o Alexandre Levy, que tinha feito curso na Europa, até tem um tango brasileiro dele, ‘estilo Nazaré’, muito tocado em concertos, e então esses autores assim começaram a entrar assim, mais ou menos, vamos dizer, uma entrada meia... meia matreira, entende? Quer dizer, procurar uma forma de poder penetrar com a sua música dentro do repertório do ensino sério de música no Brasil, que antigamente não acontecia. E então esses autores passaram a ser executados nos programas oficiais dos conservatórios do Brasil.

SG – Agora mesmo o Sr. estava lendo uma entrevista do Arthur Moreira Lima e fazendo alguns comentários a respeito das idéias que ele tem, idéias muito próprias, particulares...

BSA – Ah, sim! Eu li a entrevista dele hoje no jornal, e ele, por exemplo, se considera um intérprete um tanto desligado de um certo elitismo na interpretação convencional que presidiu a todas as gravações e as execuções em concerto de grandes pianistas. Via de regra, um pianista que adquiria um certo nome internacional, ele criava um certo tipo de instrumentação, de execução, e essa interpretação e essa maneira de interpretar os autores se tornava clássica, se tornava tabu e padrão, e então, quando um aluno estudava piano, violino, ou violoncelo, fosse o que fosse, procurava sempre orientar a sua interpretação segundo os moldes e os padrões lançados por esses grandes pianistas. Vinha um pianista como Friedmann¹⁶, vinha um pianista como Hofmann¹⁷, um Leopoldo Godovsky¹⁸, um Arthur Rubinstein¹⁹, como Brailowsky²⁰, vinha

¹⁵ Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934) – pianista e compositor brasileiro, de formação clássica, teve seu trabalho autoral desenvolvido no ambiente de música popular, sendo essencial ao desenvolvimento do choro, da valsa e do tango brasileiro.

¹⁶ Ignaz Friedman (1882/1948) - pianista e compositor polonês.

¹⁷ Josef Casimir Hofmann (1876/1957) foi um pianista, compositor e inventor polonês naturalizado americano.

¹⁸ Leopoldo Godovsky (1870-1938) – pianista polonês naturalizado estadunidense.

¹⁹ Arthur Rubinstein (1887-1882) – pianista polonês naturalizado estadunidense.

²⁰ Alexander Brailowsky (1896-1976) – pianista ucraniano radicado na França, especializado no repertório de Frédéric Chopin.

aqueles autores todos que vinham pro Rio de Janeiro, esses pianistas todos, como violinistas como Ysaÿe²¹, violinistas como o Micha Elmann²², como Mischa de Olim, como o Ysaÿe... e foram vários artistas internacionais, de fama, que eles indicavam assim uma espécie de padrão; quer dizer, só se tocava Mozart, Beethoven, Chopin, assim. O estudante de música, naturalmente, como ele não tem independência mental nem artística pra poder, ele, ser o árbitro das suas próprias interpretações, naturalmente segue os modelos, e uma vez depois de seguido o modelo é que o indivíduo começa a se encontrar na interpretação e se diferenciar dos outros. Tanto é que existem as mesmas peças de música gravadas por cinco ou seis pianistas diferentes, e as interpretações nunca são iguais. Porque cada um tem o seu modo próprio, a sua maneira de traduzir aquela linguagem.

SG – Agora, me diga...

BSA – Ele, por exemplo, o Moreira Lima, por exemplo, se revolta contra essa coisa de admitir intérpretes padrões, entende? Quer dizer, que ditem aos outros a sua maneira de tocar.

SG – E qual é a sua opinião sobre essa opinião?

BSA – Eu acho... eu sigo a opinião do meu professor. O meu professor, o Henrique Osvaldo, ele dava uma total liberdade ao aluno de ter a, de escolher a sua própria interpretação, desde que não ultrapassasse o sendo comum, evidentemente.

SG – Então essa é a mesma opinião do Arthur Moreira Lima.

BSA – É a mesma do Arthur Moreira Lima. Então, o quê que... não havia uma diferença muito grande... existiam professores no Rio de Janeiro que impunham ao aluno a sua interpretação. Veja, por exemplo, o Barrozo Neto²³, um grande professor de piano, não tem dúvida nenhuma, ele é até parente afastado meu... onde a gente ouvia um aluno do professor Barrozo Neto tocar, ouvia dez, eram iguais. Se fechasse os olhos e perguntasse se havia outro indivíduo, não reconhecia, tinha impressão que era a mesma pessoa que estava tocando. Porque ele fazia com que o aluno interpretasse aquela música do jeito dele, então o aluno não tinha independência. Dez alunos do Barrozo Neto eram uma interpretação só. O Henrique Osvaldo, não. Quando entrava, às vezes, num concurso de piano, um exercício prático do Instituto, quatro, cinco alunos

²¹ Eugene Ysaÿe (1858-1931) – violinista belga conhecido como “príncipe do violino”.

²² Mischa Elmann (1891-1967) – Violinista ucraniano.

²³ Joaquim Antônio Barrozo Neto (1881-1941) – pianista e compositor e professor brasileiro, natural do Rio de Janeiro.

do Henrique Osvaldo, a gente notava imediatamente a diferença, de ver que a interpretação tinha um outro calor, tinha uma outra criatividade, que estes outros professores não permitiam.

SG – Agora me diga uma coisa: a aproximação do músico que aprofunda e que aprofunda o seu conhecimento, o conhecimento do instrumento, o conhecimento da música, na medida em que se aproxima da arte popular – e o Sr. está me dando justamente o exemplo desta tentativa de derrubar o próximo, o que acompanha – essa procura do novo, quer dizer, o próprio improvisado acontecendo no momento exato em que a música está se dando, essa graça toda, na medida em que o homem que conhece música se aproxima dessas manifestações de música popular ele não passa a ter justamente uma idéia mais liberada do seu processo de criação?

BSA – Não, acontece que...

SG – O Arthur Moreira Lima, na medida em que toca Ernesto Nazaré, mas é um homem que toca Beethoven, está certo... essas duas coisas não são exatamente as coisas que levam a uma formulação mais ampla e democrática da...

BSA – Mas, evidentemente. Pelo seguinte: porque o indivíduo que estuda música erudita, como chamam – música clássica, música erudita – ele atinge certas sutilezas de interpretação que, na arte popular, vai tudo ‘a grosso modo’. Quer dizer, o indivíduo bota uma batucada acompanhando um cantor com uma orquestra tocando, como a gente vê hoje os conjuntos de rock, tudo com a mesma força, não tem um *piano*, não tem um *forte*, não tem um *expressivo*, não tem coisa nenhuma. Segue aquele isocronismo rítmico total porque é marcado pela bateria e pelo acompanhamento e não se pode sair daquilo. Quer dizer, se o indivíduo quiser fazer uma nuance, fazer uma coisa, não lhe é permitido fazer porque, na música popular, poucas vezes existem... são respeitadas essas sutilezas da interpretação.

SG – O choro é uma exceção, então?

BSA – Não, todas as músicas populares sofrem essa influência da uniformidade que é adotada na execução das músicas populares. O choro, mesma coisa, todos os choros tocados antigamente obedeciam sempre o isocronismo rítmico, fazendo com que o indivíduo seguisse aquela Lina rítmica perfeita, sem atrasar nem adiantar, e os acompanhamentos também, de forma que era difícil a pessoa obter um *pianíssimo*, um *forte* ou um *crescendo*, mesmo num choro, era tudo tocado só numa determinada intensidade, ia do princípio até o fim, porque o interessante era o prosseguimento melódico como novidade de nota após nota, e não a novidade na interpretação, fazer uma nota mais forte ou mais fraca do que a outra, quer dizer, o que constitui justamente essa dinâmica da interpretação. O Nazaré já começou com uma forma diferente. Nas músicas do

Nazaré já tem o *forte*, já tem um *piano*... nós vemos, por exemplo, que nas suas ‘valsas de choro’, que aliás, é um Gênio que nós devemos fazer voltar, assim como o próprio ‘choro 2/4’, a ‘valsa de choro’, essa ‘valsa cabocla’, à brasileira, que foi escrita por uma dezena de bons compositores de música popular no Brasil, já sofre, então, essa influência. Agora, por quê? Porque o Nazareth era um cultor do clássico, ele tocava Beethoven, tocava Fauré, tocava Haydn e tocava Mozart. Eu me lembro muito bem que, quando ele tocava na sala de espera do Cine Odeon, no Rio de Janeiro, ele fazia todos os gêneros – onde tinha a orquestra do Andreozzi, que depois saiu, o Nazareth fez uma certa temporada lá. Ele era o pianista, porque as salas de espera dos cinemas daquela época tinham orquestra e tinham sempre música, como eu disse, que eu ia pro Cinema Avenida e ficava lá do lado de fora da rua, pra ouvir a orquestra do Cícero tocar as novidades pra eu decorar e levar pra casa... então, a mesma coisa. As salas de espera dos cinemas, o indivíduo sempre ia antes pra poder apreciar a música que era tocada no... antes do espetáculo de cinema, e depois então entrava. O próprio (...) (*Trecho ininteligível da gravação*) (...) freqüentava muito essa sala de espera e gostava de ouvir. Então o Nazareth, como já era um indivíduo que já tinha uma outra formação, já começou a influenciar. Mas ficou nele durante um certo tempo. Demorou muito até essa maneira de fazer passar para outros compositores. Um outro que adotava uma fórmula mais ou menos como essa era o Cardoso de Almeida²⁴, o pai da Carolina Cardoso de Menezes²⁵. Tanto é que nas próprias gravações da Cardoso de Menezes agente já pode notar que tem assim uma certa... certas nuances, por exemplo, que não tem no choro executado tudo com uma força só. O Mário de Azevedo²⁶, quando gravou muitos choros daquela época, e músicas de populares, como do Eduardo Souto²⁷, como ‘As Quatro Estações’, que ele gravou, uma coleção de valsas muito bonitas - que eu quero ver se faço reviver fazendo os meus alunos de piano tocarem – todos eles já têm mais ou menos uma influência da música clássica. Eu, quando entrei agora para o concurso de choros²⁸, eu quando entrei com meu ‘Choro Cromático’²⁹, já pensando em dar essas nuances, pra fugir um pouco daquela ritmia, vamos dizer

²⁴ Osvaldo Cardoso de Menezes Filho (1893-1935) – pianista brasileiro nascido no Rio de Janeiro, participou da formação de vários ‘ranchos’ e ‘blocos’ carnavalescos no início do Séc. XX.

²⁵ Carolina Cardoso de Menezes Cavalcanti (1916-1999) – pianista e compositora brasileira. natural do Rio de Janeiro.

²⁶ Mário de Azevedo (1905-1985) – pianista e compositor natural de Cachoeiro do Itapemirim-ES.

²⁷ Eduardo Souto Neto (1951/1951) – pianista, compositor, arranjador e maestro, nascido em San Vicente-RJ.

²⁸ BSA se refere ao 1º Festival Nacional do Choro - ‘Brasileirinho’, certame organizado pela TV Bandeirantes em 1977.

²⁹ Obra inscrita no certame ‘Brasileirinho’ (vide nota 28) por Benjamin Silva Araújo, sendo classificada, premiada e gravada em LP que reuniu as obras vencedoras.

‘quadrada’, que não dava chance de nada. O meu gravador, quem gravou o meu choro, Amilton Godoy, a primeira vez ele tocou como se toca todos, depois, eu digo: “Bem, agora você vai ver como eu penso que deva ser”. Modifiquei toda a interpretação e ele disse: “Bom! Mas isso então é um choro romântico, um choro poético, um choro expressivo?”, eu digo: “É isso mesmo.” Ele disse: “Então você precisa fazer constar da partitura quando é um *crescendo*, quando é um *diminuendo*, quando é um *rallentando*, que é pra que os intérpretes todos não toquem o seu choro do jeito que tocam os outros.” Quer dizer, já tocando interpretando a parte melódica. E foi, talvez, uma dessas razões que, eu acredito, que obtivesse sucesso a minha música, porque ele apresentou não só um cromatismo pouco usado na música popular, porque todo mundo, de maneira geral, se serve das escalas diatônicas maiores e menores, e eu fui só na escala cromática, e mais essa dinâmica moderna de interpretar, com um pouquinho de *rallentando* aqui, um pouquinho de intensidade na frente, e deu um certo colorido à interpretação, que passa a agradar. Porque não digo que sejam choros pra serem dançados, são choros pra serem ouvidos. Para o indivíduo sentar, se concentrar e ficar absorvido na audição daquela música, que já se constitui uma peça de arte.

SG – Agora, você não tem nada contra os choros que são de dançar...?

BSA – Não! Porque eu gosto dos choros de dançar. A prova é que eu trabalhei, por exemplo, com um dos maiores ‘choristas’ do Brasil, Luiz Americano³⁰.

SG – Porque o Ernesto Nazareth compunha de modo a impedir a dança.

BSA – Sim, porque... às vezes, muitas se podia dançar.

SG – Mas ele, diz que, inclusive procurava fazer força no sentido de organizar a coisa de tal jeito que não...

BSA – Que fosse mais pra ouvir, porque aquilo, na opinião dele era uma obra de arte, não era uma música pro indivíduo esquecer ali e só ir atrás de um ritmo de dança. O Luiz Americano, por exemplo, foi um dos maiores compositores de chorinho no Brasil. Os choros dele são melódicos, são lindos, mas obedecem sempre ao mesmo isocronismo comum adotado na ritmia nacional. Um outro, por exemplo, o Fon Fon³¹, tem uma série de choros gravados pelo Radamés

³⁰ Luiz Americano Rego (1900/1960) – Natural de Aracaju, SE, saxofonista, clarinetista, compositor e arranjador dedicado ao choro.

³¹ Otaviano Romero Monteiro (1908/1951), o ‘Fon Fon’ - natural de Santa Luzia do Norte, AL, foi compositor, maestro e saxofonista.

Gnattali³², que apesar de ser pianista clássico toca popular também. São choros lindos escritos para quartetos de saxofones. Verdadeiras maravilhas. Tem um que até se chama, não sei se me recordo o nome, é... não recordo, agora, o nome dele. Eu tenho esse choro em casa e gostava muito de tocar. Entende? Quer dizer que o choro tem essas coisas todas... Como forma de música ele sempre tem três movimentos: o 1º, o 2º e o 'trio'. Se bem que tem muito choro por aí que só tem 1ª e 2ª parte, não tem terceira. E é clássico ter a terceira. Agora, quando à riqueza harmônica e riqueza melódica, isso tudo depende, naturalmente, do compositor. Se ele for um indivíduo de idéia de riqueza, de muita invenção, então ele poderá produzir obras maravilhosas, como o próprio Fon Fon escrevendo dentro do samba de ritmo isócrono, ele é um criador de melodias novas. O próprio Pixinguinha³³, quase todos os dele obedecem à ritmia clássica. Não se encontra, propriamente, um choro do Pixinguinha que seja, vamos dizer... que obedeça uma certa nuance romântica, uma coisa assim mais de interpretação, também...

SG – Qual é sua opinião, por exemplo, a respeito desse choro do Paulinho da Viola³⁴, chama-se “Choro Negro”?

BSA – Eu... tem o seguinte...

(Sérgio Gomes assovia a melodia do choro citado)

BSA - Do jeito... eu não conheço o choro.

SG – Não conhece?

BSA – Agora, eu vou dizer: muita gente fica admirada de eu não conhecer mais muitas músicas... eu vou explicar porquê. Depois que eu me aposentei, eu ainda dirigia orquestra no Brasil, estive no Norte, na Festa da Mocidade, fiz várias ‘revistas’ com o Aldemar Paiva³⁵, e regi as peças cantadas ou executadas por artistas que vinham do Rio de Janeiro. Praticamente todo artista de rádio da época passou sob a minha batuta, e eu ainda conhecia aquele repertório todo. Mais ou menos em mil novecentos e sessenta... sessenta... sessenta e um, sessenta e dois. Dessa data, saí da circulação. Me meti em Rezende, no Estado do Rio de Janeiro, e abri um curso de

³² Radamés Gnattali (1906/1988) – natural de porto alegre, foi um compositor, pianista e arranjador.

³³ Alfredo da Rocha Viana Filho (1897/1973) – flautista, saxofonista, compositor e arranjador.

³⁴ Paulo Cesar Batista de Faria (1942) – compositor e cavaquinista, natural do Rio de Janeiro, que à época da entrevista fazia parte da diretoria do Clube do Choro de São Paulo.

³⁵ Aldemar Buarque de Paiva (Maceió, 1925) – cordelista, radialista, jornalista, compositor e produtor artístico, natural de Maceió-AL.

piano. Estive lá 9 anos, praticamente sem ouvir nada. Eu tinha, mais ou menos, cerca de 80 alunos de piano, lecionava das 8 da manhã à 8 da noite e domingo, que era o dia que me sobrava, eu ficava uma parte em casa, ou então de noite eu ia passear na praça, pra ouvir a bandinha de musica de lá, conforme todo mundo faz no interior, eu achava uma delícia. Porque essa coisa só tinha acontecido quando eu era mocinho, menino. Só depois de muitos anos é que eu voltei a passear numa praça onde tinha retreta de banda de música.

Aí eu vim me embora pra São Paulo depois de sair de lá, 9 anos, e fui pro Terraço Itália, trabalhar como pianista, mas acontece que o repertório lá tinha que ser internacional. Tinha, por exemplo... o diretor da Volkswagen só queria ouvir Schubert, o cônsul da Áustria também. Tinha que... esse diretor lá, cheguei até a comprar um livro de canções da juventude dele lá na Alemanha, porque quando ele ia lá ele queria ouvir. Então iam mexicanos, iam paraguaios, argentinos, franceses, então meu repertório é internacional. Eu tocava musica brasileira também, porque gosto muito de tocar, mas já fazia parte daquele repertório da década de 50. Quer dizer, da de 60 pra cá, uma ou outra, que eu comprava, porque às vezes um freguês chegava lá e dizia: “Escuta, o Sr. toca tal música?”, “Não... de quem é? O autor? Como é que é?”. Eu ia na casa de musica, comprava e botava lá, e então eu adquiri um repertório dessa maneira. Depois que eu estive lá perto de seis ou sete meses, saí e fui embora pra Rezende.

SG – Agora, por quê que o Sr. saiu do Edifício Itália?

BSA – Eu saí por uma razão muito simples. Em primeiro lugar, contra as leis do país, e contra as leis da Ordem dos Músicos, existia um diretor da Orquestra do Terraço Itália, que era italiano, Uccio Gaeta³⁶ - posso falar o nome dele, que não me importo – e, de acordo com a lei não poderia ainda, tendo a carteira de estrangeiro, ele não podia ser diretor de orquestra no Brasil, de conjunto, porque pela lei da Ordem dos Músicos só o indivíduo estudando no Brasil, sendo diplomado em (...) (*Trecho ininteligível da gravação*) (...) brasileiro e reconhecido por lá podia assumir esse papel. Mas ele, de acordo com a amizade com o diretor lá da... do Terraço Itália, ficou como diretor. Tanto é que era a coisa mais ridícula, ele tinha faculdade no estrangeiro, botar musico brasileiro na rua de uma hora pra outra, sem avisar, conforme ele fez lá. Reclamação na Ordem dos Músicos também não adianta porque, na minha opinião, a Ordem dos Músicos sempre foi acéfala em São Paulo, entende? Quer dizer, nunca defendeu um interesse de um musico brasileiro que trabalhou lá. Eu tinha uma sobrinha, Marta, que era cantora lá, depois

³⁶ Uccio Gaeta (s.d), cantor, compositor e pianista ítalo-brasileiro, que alcançou grande projeção nas décadas de 1950 e 1960.

foi posta na rua. Tinha um outro sobrinho lá, contrabaixista, que trabalhava lá, foi posto na rua, e tudo sem dar satisfação. Então ele chegou pra mim, e disse também que não interessava mais. Então, o que é que eu fiz? Se ele estava aborrecido comigo por causa de questão de horário, então eu ia pedir pra colocar lá um amigo meu, já que o cargo ia ficar vago, e ele então admitiu essa hipótese. Eu fui procurar um amigo meu, Lázaro, que era pianista na Churrascaria Argentina, aqui, parece, na Rua da Consolação, se não me engano, e coloquei o Lázaro lá. Porque eu tinha feito amizade com o Lázaro em Recife, ele era pianista da TV Globo... Globo não, da TV do Assis Châteaubriant, perto da Rádio Clube, tinha uma TV, e quando acabava o programa ele ia pro teatro, nós estávamos executando a Festa da Mocidade. E vinha, e gostava de ‘dar canja’ no piano. E, como naquela época eu era o pianista e regente ao mesmo tempo, então ele gostava, ele sentava no piano e ficava tocando as musicas e nós fizemos amizade por causa disso, porque não tinha nada o que fazer em Recife. Quando nós viemos pra São Paulo, que eu descobri que ele estava na Churrascaria Gaúcha ganhando pouco, e o Terraço Itália pagava um pouquinho mais, então eu disse: “Eu troco. Eu vou pra Churrascaria Gaúcha ficar no seu lugar até eles arranjam um outro pianista e você vem pro Terraço Itália”, e trocamos.

SG – Mas não tem uma história a respeito de frio...?

BSA – Ah!... Uma das razões porque eu disse que não queria mais continuar é pelo seguinte: existiam oito refrigeradores, vamos dizer assim, oito focos de refrigeração dentro do salão dos executivos, e um deles ficava bem em cima da minha perna, do lado direito. Ora, eu pedi árias vezes para desligarem, mas não desligavam. De vez em quando eu conseguia de um garçom, escondido, desligar o negócio, quando o gerente descobria, mandava ligar. Aí então...

SG – Dava reumatismo...?

BSA – Eu estava com dor nas pernas. Então, eu embrulhava a perna e o sapato em jornal, e punha ainda ceroula comprida, de flanela até o pé, e vivia tomando uísque toda a noite porque eu precisava me defender, a minha saúde. Quando eu vi que a coisa, poderia haver um certo perigo, eu digo: não, o melhor mesmo é eu sair, ir me embora e procurar um outro lugar onde a minha saúde não fique tão exposta. Porque eu tenho uma certa deficiência de circulação, por causa da minha idade. Então eu preferi sacrificar a minha bolsa a sacrificar a minha saúde. E então resolvi ir pra São José dos Campos. Fui pra São José dos Campos e lá fui convidado para lecionar numa escola de arte, que naquela época tinha pintura, escultura, outras coisas, mas agora só estão mesmo lecionando piano, e estou lá dando as minhas aulas, cheio de alunos, tenho 30 alunos, e leciono violão clássico, também, e só venho uma vez por semana a São Paulo para cuidar das minhas idéias. Até que, vindo da tradição e daquele amor que eu sempre tive pelo choro, eu,

quando vi anunciar no jornal uma reunião do Clube do Choro, convidando o pessoal que gosta dessa coisa, eu fui lá. E, ainda, pra surpresa minha, no fim ainda acabei sendo eleito presidente do Clube do Choro. Quando, talvez, eu fosse o menos indicado, por uma razão: porque eu já estou com 74 anos! Não é? Quem deve cuidar dessa coisa é gente mais moça. Mas, em todo caso, como eu acho que apenas eu estou lá como símbolo, não é?

SG – Não é símbolo, não!

BSA – Como uma espécie, vamos dizer, de um ‘passado presente’, para que esta tradição do passado vá pro futuro, eu então farei, como diretor...

SG – Mas a prova está justamente no seu sucesso no Festival de Choro da Bandeirantes, onde entre 1200 música, a sua foi apreciada sem que se soubesse...

BSA – Sim, o fato foi esse, mas...

SG – A escolha foi anterior. Inclusive a sua eleição para o Clube do Choro. Então a avaliação foi absolutamente...

BSA – Mas eu não considero uma homenagem propriamente a mim, mas sim a todos aqueles que durante esses anos todos mantiveram o fogo sagrado do choro até hoje e não deixaram ele morrer totalmente. Quer dizer, eu encarno uma geração. Eu encarno um grupo de idealistas. Então, por causa disso é que, quando eu acho que lá eu sou mais um símbolo, propriamente, é porque foi focalizado em mim num acontecimento que, se de fato houve esse acontecimento, foi porque alguém trabalhou pela, para tirar o choro das sombras, não é? Novamente. Ele voltou. Quer dizer, eu entrei, mas eu entrei com o bloco, eu entrei com o grupo, quer dizer que eu não represento num caso desses exclusivamente a minha pessoa, eu represento um movimento. Porque, se de fato vai existir repercussão, e se o choro volta, aí tudo está justificado, até a minha presidência no clube do choro. Quer dizer, e eu, durante o tempo em que eu estiver lá, eu vou fazer, de minha parte, tudo aquilo que for possível, agora, com um espírito: eu faço questão absoluta de que todos aqueles que façam parte da geraç... da diretoria do clube, todos os que ajudaram a sua formação, não fiquem, por exemplo, na expectativa. Que façam parte da diretoria comigo. Quer dizer, que me dêem suas sugestões, me dêem a sua ação, me ajudem na hora que puderem, porque, como diz, uma andorinha só não faz verão, e aquilo lá é uma colméia. É uma colméia de choro, uma colméia de trabalho, uma colméia de arte. E eu faço questão que as abelhas todas zunam, e fazendo bastante barulho, para que todo mundo possa então apreciar o mel que vai sair dessa colméia em benefício de todo povo do Brasil.

SG – Magnífico.

BSA – É assim que eu penso.

SG – E quais são os seus planos como presidente do Clube do Choro, em termos práticos de trabalho?

BSA – Bom, a... quando se assume a presidência desse tipo, com uma sociedade que tem objetivos definidos e claros, a ordenação das idéias precisa, naturalmente, de um certo tempo de meditação, para que, ao serem elaboradas e apresentadas, eles já contenham em si os instrumentos da sua própria realização. Então, sempre, em cada proposta, em cada idéia, ela deve trazer não só o seu sentido, vamos dizer, idealístico, como o seu sentido prático também. Quer dizer, como realizar. Ora, um Clube de Choro estabelece, em primeiro lugar a necessidade da revivência dessa forma de composição musical. Ela tem vários setores onde poderá operar. Um em relação aos compositores, um outro em relação aos executantes, um outro em relação ao público. Para isso foram sugeridas as... vários departamentos para que cada um cuide precipuamente de uma determinada forma dessas, dentre as quais, algumas eu já citei. Um departamento de comunicações com o povo, para que se comece a sentir que, de fato, a operação do Clube está operando de maneira certa e eficiente, será o contato através de emissoras de rádio ou de televisão, jornais, revistas, jornal próprio, gravações próprias... quer dizer, de todas aquelas formas práticas que nos levam a comunicar com o povo, já como resultado da ação, e não apenas como projeto. Já está havendo um entendimento entre o Clube do Choro e a TV Bandeirantes para a realização de um programa onde os nossos choros serão apresentados pelo próprio Clube, com a sua programação própria, os seus próprios artistas, e isso virá, de alguma forma, realizar essa parte do contato com o povo, de uma maneira mais direta, pois sabemos que a televisão, hoje, tem um poder de comunicação muito grande. Um outro serão, por exemplo, as edições dos próprios choros, através de um boletim, de uma revista ou de um pequeno jornal editado, aonde as partituras desses choros poderão ser adquiridas por todas as pessoas que desejem executar nas suas residências, ou mesmo os solistas, os amadores e profissionais, e essas composições, muitas das quais, são de difícil aquisição. Há muito ‘chorista’ que compõe e só ele toca seu trabalho. Às vezes um amigo aprende de ouvido, e também aprende aquele choro e toca. Ora, o mais interessante seria a edição, porque, por esse Brasil afora, onde os caminhos do choro terão que percorrer, é necessário, então, que os artistas que se dedicam a esse tipo de execução possuam os originais, porque copiar de ouvido, do disco, ou pelo fato de ter ouvido na televisão ou outro recurso qualquer não é tão fácil quanto a pessoa que conhece música adquirir a partitura e executar por ela. Mormente porque na partitura vem também a harmonização e os conjuntos,

quando executadas por conjuntos, então eles vão saber, os acompanhantes, quais as sequências harmônicas que acompanham aquela melodia. Uma outra parte será uma parte histórica, informativa. A biografia dos nossos compositores, dos nossos executantes. Porque é muito natural que o nosso povo tome conhecimento dessa... desse grupo de pessoas que se dedicam a um Gênero que durante muito tempo foi quase esquecido, e que agora volta novamente, como pretendemos, a dominar parte da programação da música popular nacional. Uma outra modalidade serão, por exemplo, excursões de grupos de choro a convocação desses grupos do interior para vir se fazer ouvir em São Paulo e, como disse, a excursão de grupos paulistas a outras cidades do Brasil, pra criar um intercâmbio de atividades desse Gênero de música, para que o conagraçamento então seja geral e total no Brasil. Então nós teremos um Brasil inteiro tocando choro e ouvindo choro, que a finalidade é essa, é a divulgação desse Gênero de composição brasileira, que é uma das mais legítimas, das mais puras e das mais originais que nós temos dentro do nosso musicário nacional.

SG – Agora, nós sabemos que a pessoa, mesmo que não seja compositora ou instrumentista, pode se associar ao Clube do Choro.

BSA – Ah, bom... não tem dúvida nenhuma, porque é natural que quem gosta de uma determinada forma de atividade, mesmo quando não exerça essa atividade, ela ajude essa atividade a progredir e a se desenvolver. Nós temos várias sociedades no Brasil onde as pessoas não usufruem, quer dizer, da participação duma forma ativa e direta, mas sempre de uma forma indireta. Quer dizer, contribui com os donativos, contribui com a mensalidades, facilitando outras formas, como condução, noticiários, e empréstimos, cessão, por exemplo, de objetos, de instrumentos... enfim, há muita forma de cooperação que o sócio poderá prestar ao Clube do Choro, porque, de início, nós podemos ter certas carências que, muitas vezes, um particular pode suprir, não é? Por exemplo, agora nós estamos procurando, por exemplo, casa. A nossa sede. Quer dizer, uma informação de um sócio: “Não, eu sei de um amigo que tem um apartamento”... ou tem uma casa, ou um telefone, um quarto, tem uma sala que poderia... telefona! Quer dizer, então o sócio também pode ajudar nesses outros atos que são, muitas vezes, necessários à boa execução dos nossos programas, não é?

SG – Agora, é projeto da nova diretoria do Clube do Choro organizar uma sequência de espetáculos que o público possa comparecer e...

BSA – Ah, sim, evidentemente. Nosso público vai participar disso, em primeiro lugar, talvez, através dos programas de televisão, que são interessantes. Agora, isso não impede que façamos essas exibições em teatros, em clubes... vamos mesmo dirigir circulares aos clubes sociais de São

Paulo e cidades próximas da capital, como também no interior mesmo e, talvez, outros estados, que nos solicitem, por exemplo, a organização de shows aonde esses choros figurem na sua programação, das festas sociais que eles realizam, às vezes aos Sábados, aos domingos, uma vez por semana, quinzenalmente, para que o sócio já fiquem então, entrem em contato com a programação que nós pretendemos oferecer ao público do Brasil nesse sentido.

SG – Quer dizer que, de certa forma, o Clube do Choro vai procurar ser um mediador, uma espécie de empresário pros conjuntos que andaram sem mercado de trabalho até recentemente?

BSA – Claro, porque muitos grupos se organizaram, viveram à míngua o tempo todo, e só se mantiveram por uma questão de idealismo. Muitas vezes com sacrifício até pessoal, da sua renda pessoal, muitos deles se sacrificam pra poder se apresentar. Assim o Clube do Choro poderá proporcionar a esses conjuntos, a possibilidade de se apresentar mediante um ganho, que será muito natural pelo esforço que eles desempenham, pelos esforços que eles desempenham nesse gênero de atividade. Poderá servir, vamos dizer, “empresando”, não digo propriamente como exploração comercial, mas oferecendo a eles oportunidade de receberem um auxílio condizente com as necessidades da manutenção do seu próprio conjunto.

SG – Há também projetos de edição de discos?

BSA – Sim, edição de discos com a edição das partituras musicais. Essas edições de discos poderão também ser feitas mediante uma taxa de venda para os sócios com abatimento, e para o público em geral, de uma forma que proporcione ao Clube do Choro uma renda que seja encarada pelo ponto de vista mais de ‘auxílio’ do que propriamente de uma vantagem comercial que nós pretendamos tirar a respeito disso. Então será um auxílio. Cada vez que um amigo adquirir um disco gravado pelo Clube do Choro ele, não... precisa ficar ciente de que nós não estamos fazendo um comércio, nós estamos apenas recebendo uma parte do esforço que nós demos ao público, proporcionando a esse aquisitor uma chance de ajudar, por essa forma, a manutenção do próprio Clube.

SG – Agora, entre os compositores de choro, velhos e novos, e que não têm encontrado facilidades pra gravar suas músicas, o Sr. relacionaria quem, entre essas pessoas que, porventura, pudessem constar desses discos que o Clube do Choro vai lançar?

BSA – Bom, evidentemente que, eu tenho a impressão que, no início nós podemos fazer uma certa seleção, porque existe muita gente, natural, que gosta de cultivar um determinado Gênero de música, mas a imperfeição dessas execuções, ou por falta de tarimba ou qualquer coisa, às vezes não... não tem condições de fazer uma gravação. E então eu creio que, inicialmente, uma

seleção se fará necessária para que sempre o elemento qualidade se sobreponha à quantidade. Então, os bons, naturalmente, serão procurados e, aqueles outros que não têm tarimba suficiente pra isso, daremos, evidentemente, através de recitais ou de shows, oportunidade de irem se aperfeiçoando até que possa, nas gravações, manter sempre um certo padrão de qualidade, para que o estilo não pereça em virtude de sua má execução.

(*Soa ao fundo uma gravação ao violão de Geraldo Ribeiro³⁷ tocando uma obra de Armandinho Neves³⁸*)

SG – Mas, Maestro, o que o Sr. tem a dizer sobre o Armandinho Neves?

BSA – Bom, o Armandinho Neves tem uma linha de composição, de trabalho, de criação, feita justamente num estilo que é um dos que eu mais aprecio no choro, que é o choro sem rigorismo rítmico, ‘quadrado’, como se diz na gíria, fazendo com que o intérprete procure explorar as frases de uma maneira mais expressiva, mais poética, mais livre, dando uma interpretação *sui generis*, e que não é muito comum, quando esses choros são executados em conjuntos, porque um fraseado livre, num conjunto, é muito difícil porque, com a participação de várias pessoas, era preciso, então que um sincronismo dessa natureza obedecesse a ensaios prolongados e rigorosos, a fim de obter uma certa liberdade de interpretação por parte do solista quando é acompanhado por um conjunto qualquer. Agora, o violão, propriamente, foi um instrumento que serviu de veículo para a criação desse tipo de choro, vamos dizer, mais livres, mais poético, mais expressivo, porque o próprio... a própria maneira de tocar a música popular no violão, principalmente música brasileira, percebesse que em todas elas, mesmo nas canções, nas valsas ou nos choros, ou nas antigas mazurcas, ou nos xótis, que foi uma das formas de música que mais ilustrou o músico nacional popular, a tendência do violonista é para fazer uma interpretação musical sempre mais livre, conforme, por exemplo, o Armandinho, nesse choro que estão ouvindo agora de fundo, ele tem uma interpretação livre através do seu intérprete, que é o grande violonista Geraldo Ribeiro, e interpreta justamente da forma em que o chorista desse tipo executaria. Quer dizer, se se pudesse ouvir o Armandinho tocar em gravações dele, a interpretação seria idêntica. Então, eu, quando escrevo pra piano, procurei também escrever desse tipo. Porque, no piano é muito pouco usual esse tipo de interpretação. São choros, geralmente, ‘a ritmo’, ‘rígido’, ‘correto’, quer dizer, não dá chances à nuances, a não ser um *forte* ou um *decrescendo*, um *pouco piano* numa frase, mas as oscilações do ritmo não são muito

³⁷ Geraldo Ribeiro (1939), natural de Mundo Novo-BA, violonista, compositor e arranjador.

³⁸ Armando Neves (1902/1976), natural de Campinas/SP, violonista e compositor.

observadas quando se executa por um piano. O violonista já faz isso por uma tendência natural, porque é um instrumento ‘choroso’, como se diz, um instrumento que se presta a esse tipo de interpretação e é, justamente, para mim... eu adoro esse tipo de musica conforme escreve o Geraldo Ribeiro, como, naturalmente, a gente pode ouvir até n Paulinho da Viola uma tendência para observar essa ‘forma’ e esse estilo nas suas composições. Libera, assim, o choro de uma camisa de força do ritmo, e dá plena liberdade do indivíduo executar as suas melodias, que são o sentido intrínseco do choro, com uma liberdade de interpretação que enriquece muito a maneira de ser de composições desse tipo.

SG – Agora, é projeto do Clube do Choro, em São Paulo, reeditar o Armandinho Neves?

BSA – Sim, Não tem dúvida nenhuma. Pelo seguinte: porque o... essa edição de um disco dele que existe, eu tenho a impressão que ele foi feito assim... feito de uma forma... que não alcançou popularidade. Dessas gravações, por exemplo, que são feitas e depois são escondidas do povo, não sei por quê, não há o que explique isso. Falta de propaganda e, se não foi procurada... naturalmente ninguém procura porque não sabe que existe, não é? E então, nós pretendemos promover as gravações das músicas do Armandinho através da Editora do Marcos Pereira, que já se comprometeu conosco de editar um *long play* com as músicas do Armandinho Neves, para que ele tenha a divulgação que merece pelo imenso valor das suas composições. Fazemos questão disso e eu creio que o povo será gratificado conhecendo umas verdadeiras jóias da música popular brasileira.

SG – Maravilha. Agora, Maestro, o que é ‘choro’? Essa coisa tão polêmica...

BSA – ‘Choro’, há várias definições. Mário de Andrade, na sua história da musica, diz o seguinte: “‘Choro’, ‘choros’ e ‘serestas’, são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é musica noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento. O ‘Choro implica na geral participação de pequena orquestra, e ultimamente vai-se definindo a palavra ‘choro’ no sentido de pequena orquestra, conjunto, com um instrumento solista.” Quer dizer, é uma espécie assim de uma música feita pra serenata, porque ele fala ‘música ao relento’, e a única coisa que se faz ao relento é serenata. Mas, se essa concepção é adotada, e definido o choro assim na ‘História’ do Mário de Andrade, é porque era muito comum, eu me lembro disso, no meu tempo: “Vamos fazer um ‘choro’ na casa de fulano?”, “Vamos fazer um ‘choro’ em tal lugar?”, quer dizer, vamos fazer uma reunião onde se tocam músicas que não são só choro. Toca valsa, tocava ‘xótis’, tocava polca, tocava outras coisas, compreende? Não era só o choro. Mas o choro conseguiu se firmar como forma definida de composição. Então nós partimos do tango do Nazaré, do tango do Levy, que já tinha uma certa influência, numa origem muito remota, das

suas musicas, de alguma coisa da polca militar, e de, talvez, do próprio tango espanhol. Eu não digo que seja de uma linha, por exemplo, feita bruscamente. E a ‘xótis’, uma outra forma de composição, concorreu para a composição do fraseado do choro. Porque os tangos do Nazareth, eles obedecem também a uma interpretação um tanto rígida, são rítmicos, e raramente se nota um *rallentando* ou um *affrettando*, quer dizer, onde a pessoa diminui o andamento da musica ou apressa. O choro, do jeito que está atualmente, e conforme muitos ‘choristas’ fizeram, já começaram a fugir dessa ritmia rigorosa, conforme nós vimos agora no choro do Armandinho, não é, como podemos ver outro através do Paulinho da Viola, não é? Já foge um pouco a essa rigidez. Dá uma fora da seguinte maneira: via de regra o choro tem três partes – 1^a, 2^a, e a 3^a que se chama ‘trio’. Essa é a forma clássica. Agora, o ritmo não é propriamente um ritmo formal absolutamente igual em todos eles. Há certas formas rítmicas que são adotadas num choro, outras noutros. Mas, as modulações obedeciam a uma determinada práxis. Antigamente nós víamos que, quando um indivíduo compunha um ‘choro’, ele tinha um acompanhador.

Colibri – Só interrompendo um pouquinho. O Sr. poderia dar um exemplo de uma música a esse respeito, que o Sr. está dizendo?

BSA – Agora que eu vou chegar nesse ponto. Nós vemos, por exemplo, que o ‘choro’ obedecia a modulações formais. Nós sabíamos que tocávamos, por exemplo, uma musica em Dó Maior, passava pra 2^a, depois pra 1^a e pra 3^a, conforme se diz na gíria, e a segunda parte era feita sempre uma 5^a acima, ou uma quarta. Se o ‘choro’ era em tom menor na 1^a parte ele continuava em tom menor na segunda. Às vezes a 3^a parte de um choro em tom maior era em tom menor. Mas a prova de que existia uma certa formulação é, conforme eu narrei no início da minha entrevista, quando eu tocava, acompanhava ‘choristas’ no clube Mimosas Cravinas’, de Botafogo, que havia um clarinetista que tinha um álbum de choros, era ‘à primeira vista’. Ele me dava o nome do tom, conforme dizendo, ele dia: “Olha, Lá Maior! Mi Menor! Si bemol Maior!” E entrava no choro, e o pianista que se arranjasse. Então, quando o pianista se arranjasse... aí havia um verdadeiro desafio, porque, conforme eu disse, muitas vezes o solista procurava ‘derrubar’ o acompanhador. Fazia uma ‘experiência’, pra saber se, de fato, ele tinha condições de poder acompanhar o choro ou não. A prova é que a gente vê, aqui no Paulinho da Viola... ele tem um choro chamado “Cuidado, Colega!”, do Pixinguinha. O Pixinguinha, então, era mestre nisso. Era assim que se testava, na época, a capacidade de um acompanhador. Acontece que, tão logo se conheça a harmonia dele, uma parte do problema está resolvido. Mas esse nome que foi dado a ele, assim, “Cuidado, Colega!”, era uma advertência aos incautos por causa das suas inesperadas modulações. Quer dizer, se o indivíduo não tivesse essa qualidade de poder, praticamente, adivinhar o que vinha depois, ele sempre, ele levava um ‘tombo’. E o prazer do solista estava

justamente em ‘derrubar’ o acompanhador. Eu citei, no princípio, até, o choro “Apanhei-te, Cavaquinho”... Ah! O “Apanhei-te, Cavaquinho” não, choro “Sofres Porque Queres”, do Pixinguinha, aonde, se o indivíduo não tivesse conhecimento mesmo, da baixaria, ele não acompanharia o choro de maneira nenhuma. Então esses, essas malícias, essas brincadeiras que se faziam com o choro testavam, sempre, a eficiência do acompanhador. Na época era sempre um solista acompanhado. Depois vieram os choros escritos pra piano solo, e depois os de violão, e a coisa hoje tomou conta, que há choros de todo tipo. Então é não só um estilo, uma forma de... um modelo de música, como representa também uma reunião, onde se faz música em conjunto. “Vamos fazer um choro na casa de fulano?”, “Vamos”. Mas lá tem coisa... tem samba cantado, tem valsa, tem uma porção de coisa, entende? Quer dizer, essas são as interpretações que se dão a essa palavra ‘choro’.

Colibri – Professor, até que ponto o choro dá margem à improvisação do intérprete?

BSA – Bom, interpretação em choro... quer dizer... como que você falou?

Colibri – Improvisação.

BSA – A Improvisação no choro quase não existe. Não como o ‘Jazz’, em que a pessoa dá uma seqüência de acordes cifrados, e o solista então, sobre o tema e sobre a melodia dada, ele faz uma série de variações. Mas sempre obedecendo quem acompanha, como eu já acompanhei, um ‘Jazz’ que é tocada uma melodia, o ‘jazzista, aquele que faz a variação, o ‘hot’, vamos dizer, do conjunto, ele faz as variações sobre a melodia. Tanto é que o pianista que acompanha pode ir acompanhando tendo no ouvido a melodia, porque sobre essa melodia é que estão fazendo as variações. E existe um outro tipo, por exemplo, de criação artística desse tipo, que são feitas por certos jazzistas modernos: eles vão improvisando e vão improvisando ‘pra frente’, o antecedente não tem nada a ver com o conseqüente, e vice-versa. as idéias vêm vindo assim como a gente tem uma conversa, conforme a gente escreve uma carta, não tem modelo, não tem Formula, não tem nada. Dentro daquele ritmo o indivíduo começa a tocar. E todas as idéias que em vindo, vem vindo como se a gente estivesse tendo uma conversa. Quando a gente conversa com uma pessoa não fica repetindo a mesma palavra, nem a mesma idéia, nem nada, aquilo vai evoluindo. Então eles ficam tocando durante 2, 3, 4, 5, 6 minutos, coisas completamente diversas umas das outras, e não existe, vamos dizer, uma continuidade temática, um grupo de notas sugere outros, e outro sugere outros, naturalmente dentro do ritmo do próprio nível em que se está improvisando, e isso vai até o fim. No choro isso não acontece, de o indivíduo pôr o instrumento na boca, dar uma tonalidade pro acompanhador e dizer: “Agora me acompanha”, e ele ficar fazendo isso até o fim, não... eu, pelo menos, não conheço nada nesse sentido, até hoje, nem nunca ouvi.

Colibri – A propósito: por quê que tanta gente insiste em comparar o choro com o jazz? Por quê?

BSA – Não, mas não há razão nenhuma. Não existe semelhança nenhuma. Porque o jazz é uma forma de execução, é um estilo de música, ele não é a música propriamente. Tanto é que não se faz jazz só com piano. É preciso que haja outros instrumentos, pra dar essa característica, não é? Quer dizer, se indivíduo não tiver o saxofone, não tiver piston³⁹, não tiver o trombone, a bateria, o acompanhamento, o estilo de jazz não se faz. Pode haver um pianista que toque umas músicas que são tocadas nas orquestras de jazz, isso sim, mas não dá nunca o efeito, porque o jazz implica num conjunto de instrumentos. E isso desde a sua origem, conforme todo mundo sabe que teve origem, justamente na parte da musica negra americana, Nova Orleans, que até tem conjuntos que até hoje são tradicionais e que tem ainda, mais ou menos, esse tipo de origem. Então o jazz não significa que seja, por exemplo, uma estrutura musical própria, visando apenas a parte sonora em si, de um determinado instrumento, como um composição pra piano, pra violino ou pra violoncelo, não. Ele representa não só um estilo, uma maneira de tocar, com seu esgares, com seus ‘tiques’, com suas convenções todas, e mais ainda a confluência nessa interpretação de outros instrumentos. Portanto, o nosso choro, não tem nada a ver uma coisa com outra.

Colibri – Então o Sr. Não concorda com esse tipo de afirmação?

BSA – Não, não... absolutamente. Eu acho que o nosso choro não tem semelhança nenhuma com o jazz, e digo mais o seguinte: o dia em que tivesse ele perderia a característica dele nacional, e passaria a ser como nosso ‘rock’ sertanejo, o nosso ‘rock’ caipira, que não tem nada de sertanejo nem de caipira nem de nada, ele é musica americana mesmo.

Colibri – O Sr, estava falando na ‘maneira de tocar’. O choro também não é uma maneira de tocar?

BSA – Não, o choro não é uma maneira de tocar. A maneira de tocar choro é que é, mais ou menos, como se ouviu no disco do Armandinho, e como tem outros, como aquele também com o qual eu entrei no concurso da Bandeirantes, é o estilo da própria musica que é diferente e que a gente tem de tocar aquilo como o estilo da música. Não é que o indivíduo tenha uma maneira de tocar diferente de tocar. Não, ele toca diferente porque a criação é diferente. Ela perde o isocronismo rítmico duro, quadrado, e então entra num fraseado que já foi feito previamente. Se

³⁹ Piston: maneira como o trompete é usualmente chamado no ambiente da música popular, tomando o nome das válvulas responsáveis pela mudança das frequência pelo todo do instrumento.

eu, por exemplo, escrevo um (...) (Trecho ininteligível da gravação0 (...)) e o indivíduo toca eu quadrado, eu digo: “Não, não é assim. Você vai tocar dessa maneira!”. É assim que se toca aquilo, mas aquilo existe antes do toque. Portanto, quando a gente diz, talvez, que seja uma ‘maneira de tocar’, pode ser um eufemismo, apenas, não é? Quer dizer, no momento em que houve aquele ‘balanço’ diferente, só fica bem pro executante tocar daquela maneira. E então a gente pode dizer que é uma maneira de tocar, mas essa maneira de tocar é feita sobre uma coisa que dá, que diz essa maneira como é. Então a maneira antecede a execução, e a execução é apenas a realização desse modo de ser daquele choro, onde ele era um choro melódico, mais livre, mais interpretativo, mais expressivo, entende? É assim que é.

SG – Agora, o Sr. não acha que há um interesse nesse processo todo, esse fenômeno de recuperação do choro, o choro reconquistando o seu território, há uma confusão da parte de alguns críticos, de alguns homens que se dizem entendidos em música, sobre a definição do que é esse gênero musical?

BSA – Olha, isso aí é o seguinte, se o indivíduo, como literato, como pesquisador, ele estuda a questão, é uma coisa, mas quem tem vivência no negócio é diferente. eu, por exemplo, eu tenho vivido no meio de ‘chorista’ a vida inteira. Nunca ouve da nossa parte, vamos dizer, desejo nenhum de definir aquilo que nós estávamos fazendo, mas o que nós estávamos fazendo era justamente isso, executando um tipo de música, assim como o samba é um tipo de música, o ‘xótis’ é um tipo de música, o frevo é e o baião é. Ela tem a sua estrutura própria, o choro. Agora, nós temos ‘samba-canção’, temos ‘samba-de-morro’, temos ‘samba-do-partido-alto’, não é? Temos ‘samba-da-cidade-nova’, temos ‘samba-de-breque’, quer dizer, nós temos uma porção de sambas. Quer dizer, a forma do samba é uma, mas varia o andamento, varia a maneira de ser se tem um breque, se te uma parada, não é? A gente vê, por exemplo, o Martinho da Vila⁴⁰, ele canta um chor... um samba, que é diferente do samba do Noel⁴¹. A gente pega um samba do Noel, é um Samba diferente do Ary Barroso⁴². Cada um tem o seu próprio estilo, não é? E, no entanto, tudo é samba. Uma valsa: tem ‘valsas francesa’, ‘valsas inglesa’, ‘valsas italiana’, ‘valsas espanhola’, a ‘valsas-choro’ brasileira – ‘valsas-serenata’ -, temos a ‘valsas russa’... quer dizer, o próprio tipo de valsa tem uma porção de estilos diferentes de acordo com a tendência de cada povo. Um tem uma tendência para uma determinada forma de modulação, outra sobre uma

⁴⁰ Martinho José Ferreira (1938), cantor e compositor brasileiro, natural do Rio de Janeiro.

⁴¹ Noel de Medeiros Rosa (1910-1937) – poeta, cantor e compositor de canções carioca.

⁴² Ary de Rezende Barroso (1903-1964) – compositor brasileiro de música popular, natural de Ubá-MG.

forma de andamento... a ‘valsa-Boston’, por exemplo, a valsa-americana é uma valsa lenta. Quem é que não conhece a “Valsa-da-Despedida”, que foi levada naquele filme “A Ponte de Waterloo”? É muito conhecida. Pega a valsa-italiana, a valsa francesa... completamente diferente uma da outra. A valsa espanhola, a portuguesa, a valsa brasileira, a valsa argentina... eu mesmo tenho como composição 3 valsas argentinas. O estilo é completamente diferente do nosso.

SG – E o choro tem vários estilos, não?

BSA – O choro também tem.

SG – E quais são eles?

BSA – Bom, eles não estão ainda... não existe uma nomenclatura, uma classificação...

Colibri – Um rótulo.

BSA – Temos o choro lento, temos o choro mais movimentado, temos o choro corrido, e temos esse choro sujeito a interpretação. Quer dizer, que ele se submete a um frase...

(A gravação se interrompe por alguns minutos para troca do rolo de fita)

BSA – O que é que eu estava falando, pra poder seguir? Eu não lembro...

Colibri – Bom, o Sr. estava falando dos vários estilos de choro, que ainda não tem nome, e tal.

BSA – Eu falei em choro lento.

Colibri – Choro lento, choro rápido...

BSA – Choro corrido... e tem um choro, por exemplo, o ‘choro fraseado’. O ‘choro fraseado’, que eu chamo de ‘choro expressivo’, também, é esse conforme o Paulinho da Viola tocou... aquele dele... foi executado, chamado... não me recordo o nome agora... é... eu vi aí...

SG – *(procurando entre os discos)* O “Inesquecível”.

BSA – É. O “Inesquecível”, que tem assim uma interpretação fraseada, mais livre. O choro do Armandinho também. Conforme eu via... esse que eu fiz pro concurso, conforme já falei, são choros que eu, na parte de piano, escrevo: ‘Choro Expressivo’, porque é pra ficar sabendo que não é pra tocar aquilo ‘quadrado’. O indivíduo tem que ‘armar’ o choro poeticamente. Não é? De uma maneira... fraseando. Essas são as formas de choro mais comuns. Agora, essa questão de... Houve quem definisse certos choros com certos nomes até grotescos. Eu não me recordo bem, porque às vezes não havia produzido interesse em gravar certas expressões que usavam os

compositores para marcarem, vamos dizer, uma característica do choro. Como tem uma que escrevia, por exemplo, ‘choro-saltitante’, outro escreveu ‘choro sapeca’... e eu tenho a impressão de que foi a Lina Peixe, se não me engano, que gravou um choro que temos aí também numa dessas gravações, que denominou ‘choro sapeca’, né... o outro chamava de choro ‘saltitante’. Enfim, nomes assim que não têm nada a ver com a estrutura propriamente da música, porque tanto faz chamar de ‘sapeca’ como não chamar, é um chorinho alegre, um choro corrido, de andamento mais ou menos rápido. Assim como nos nós temos um... a valsa lenta e temos a valsa de choro, a valsa serenata, a valsa mais rápida, não é? Assim como temos o samba mais rápido, o samba de batucada e o americano tem o ‘fox-blue’, como tem o ‘hot’, e todas as músicas populares desses países todos, de modo geral, quase sempre tem dois andamentos, um andamento mais lento e um andamento mais rápido. E aí pequenas variações. Isso acontece em qualquer música de qualquer país do mundo, portanto nós não podíamos escapar dessa regra, também. A única música nacional, por exemplo, que a gente vê que tem uma certa rigidez é o frevo. Ele mantém até hoje a sua forma tradicional e tenho a impressão que não evoluiu muito. Eu ouvi muito frevo antigamente, quando estava em Pernambuco, assisti carnaval e, trabalhando mesmo na Festa da Mocidade, lá, sendo uma ‘revista’ em Pernambuco feita por pernambucanos tinha, fatalmente, que ter frevo, não é? De maneira que nós executamos muitas composições dessas... o baião, pro exemplo, tem a característica própria. Em regra geram o baião tem o sétimo grau da escala abaixado. É uma escala de Dó com si bemol... Em regra geral, se eu vou para Fa Maior, eu coloco um Si bemol porque estou na tonalidade de Fá maior, mas não resolvo na tonalidade onde têm o acidente! Resolvo sempre na tonalidade original. São características de determinadas músicas brasileiras... não vamos descrever todas elas aqui do Brasil, senão, não é? Não vamos ter tempo suficiente pra isso. Mas, como nós tratamos de choro, os choros que existem são desse tipo, conforme eu enumerei e conforme disse também no início da entrevista.

Colibri – Professor, o Sr. estava falando do baião... o Luiz Gonzaga gravou muitos choros. Ele seria um choro... é... com estilo de baião...?

BSA – Eu, choro do Luiz Gonzaga, não conheço nenhum. Os baiões conheço quase todos. Mormente porque eu gostava demais de baião, e lastimo que é uma música de um tipo que tenha também declinado no gosto popular, e cada vez, quanto mais o tempo passa, mais declina. Houve uma ocasião, o Luiz Gonzaga tomou parte em um programa feito pelo Cavalcante⁴³, no Rio de Janeiro, onde apresentaram um baião cantado por um rapaz, eu não me recordo se era o

⁴³ Flávio Antônio Barbosa Nogueira Cavalcanti (1923/1986) – jornalista, apresentador de rádio e TV e compositor brasileiro.

Faissal⁴⁴, cantaram “Asa Branca”. E ele cantou de uma maneira moderna como se fosse música americana, como se fosse praticamente um ‘rock’, e eu achei muita graça o Luiz Gonzaga dizer: “É... o Gênero é esse aí, a minha composição é essa... ou então a gente toca assim conforme o gosto de cada um, como vocês acabaram de ouvir.” Quer dizer... ele, eu sei que ele não gostou da interpretação que o indivíduo deu, mas ele admitiu então que, bom, cada um canta do jeito que gosta, né? Conforme acabaram de ouvir. Ele fez uma referência. Muito pouca gente percebeu aquela história, mas tava estava... evidentemente que o indivíduo tinha feito uma deformação na maneira de cantar um baião. E eu gosto demais de baião e eu acho que era uma música que devia perdurar no Brasil.

Colibri – O Sr. acha que pode acontecer a mesma coisa com o choro? Quer dizer, de se deformar o choro, fazer um ‘choro-rock’...

BSA – Eu tenho a impressão de que não, porque os ‘choristas’ não vão aceitar isso. Agora, se aparecer um ‘choro-rock’, eu não duvido nada, não é? Porque a vida hoje tem tantos absurdos, a deterioração hoje é geral sob todos os pontos de vista, que deteriorar mais uma composição não vai se nada de admirar. Eu admito que seja possível. Mas se os ‘choristas’ mantiverem essa linha de produção que vêm mantendo, eu admito inovações no choro. Eu admito, por exemplo, um choro moderno. Eu admito até um choro atonal, eu admito um choro de vanguarda, que evidentemente não será choro pra público, porque o público está acostumado com certas consonâncias, e abomina certas dissonâncias. Ele não pode perceber, ainda, o sentido vago e, vamos dizer, atonal, da música de vanguarda, da música moderna. E, acredito mesmo, como é de difícil entoação, porque os intervalos são todos artificiais, o próprio compositor de música de vanguarda... eu sei que... porque eu escrevo música de vanguarda. E eu escrevo só pra dizer que escrevo. E as outras pessoas, os outros compositores também escrevem só pra dizer que eles são capazes de escrever. Mas, vamos dizer que, o próprio Marlos Nobre⁴⁵ não vai gostar das músicas que ele faz desse tipo, nem o Sr. Almeida Prado⁴⁶, não vão não. Agora, que isso pode ser um exibicionismo intelectual, pra mostrar que estão fazendo aquilo... mas não é possível gostar de uma coisa daquela maneira, porque aquilo não quer dizer nada, não tem sentido musical. Eu, por exemplo, componho música de vanguarda, quantas quiserem, em cima da perna, agora, as mais

⁴⁴ Floriano Faissal (1907-1986) – ator de teatro e rádio e compositor brasileiro.

⁴⁵ Marlos Nobre de Almeida (1939) – natural de Pernambuco, um dos principais compositores brasileiros de música de concerto, também pianista e regente.

⁴⁶ José Antônio Resende de Almeida Prado (1943-2010) – natural de Santos, pianista virtuose e um dos mais bem sucedidos compositores contemporâneos de música de concerto no Brasil.

absurdas possíveis, pra orquestra sinfônica ou solo de piano ou de violino. Fiz uma a pedido de uma pianista. Ela adorou, eu achei abominável, mas ela gosta, então que toque! Eu que não toco. Fiz pra D. Ísis Moreira⁴⁷, uma grande pianista m que me pediu uma música de vanguarda, eu escrevi pra ela. E, assim mesmo, não fui até os confins da vanguarda, porque se eu tivesse ido, eu nem guardar no meu arquivo não guardaria, porque sei que aquilo é uma bobagem muito grande que não tem sentido nenhum... agora, é a coisa mais fácil de fazer. Você convencionou uma determinada série harmônica, em cima dela você, dentro daqueles intervalos, você desenvolve conforme uma temática comum da música clássica. Mas, como esses intervalos são pouco usados, e são, para os leigos, completamente arbitrários – se bem que para o compositor ele obedeça regras já pré-estabelecidas – é uma música que não terá aceitação popular nunca. Porque o que é desagradável. Ninguém vai me dizer que passando uma lixa sobre a pele tem a mesma sensação de um veludo macio. A sensação áspera da lixa é incontestável. Portanto eu não vou esfregar a lixa no meu corpo dizendo que eu estou muito feliz com isso e que estou gostando muito daquilo. Ninguém gosta. Agora, sendo um veludo macio, não é? Ainda a gente aceita, porque é agradável. (...) (*Trecho ininteligível da gravação*) (...) Essas músicas lixam o ouvido do indivíduo, porque provocam atritos sonoros que a grande maioria do povo não está habituada. De maneira que, fazer choro de vanguarda, eu admito que seja feito num concerto, onde a maioria, 90% não entende o que está sendo tocado, e 10% entende por conveniência social, ou pra não dizer que é atrasado e que está acompanhando o movimento musical moderno. Como, tipo... Stockhausen⁴⁸... assisti um concerto aí na... no Museu de arte... na Sociedade de Cultura Artística aqui de São Paulo, aonde ele toca músicas em bloco. O indivíduo coloca uma luva na mão direita e na esquerda, no braço, e toca com o ante-braço 10, 12 notas de uma vez, batendo no piano e fazendo um barulho ensurdecedor. É, aquelas coisas que quando os meninos fazem, por exemplo, sentam no piano e começam a batucar a gente fala: “Menino, pára! sai daí! Fecha o piano”, porque não agüenta aquilo. Pois essa música é que Stockhausen faz, entende? Eu tive vontade até de prestar uma homenagem a ele: de subir no palco e pedir licença, e dar uma sentada em cima do teclado do piano e acrescentar... “essa aqui é a homenagem que eu presto aos senhores da música que o Sr. está fazendo”. Não fiz porque sei que seria mal aceito, mas por um triz que eu não subi no palco pra fazer isso, pra eles deixarem de fazer a gente de imbecil, se idiota, entende? Porque isso é querer abusar da paciência, da inteligência dos outros. Agora, o nosso choro, admito que ele evolua, eu admito que, por exemplo, certas concessões atonais

⁴⁷ Ísis Moreira (s.d) – pianista brasileira, reconhecida intérprete do repertório brasileiro contemporâneo.

⁴⁸ KarlHeinz Stockhausen (1928-2007) – compositor alemão de música contemporânea.

sejam feitas. Creio que será até interessante, porque elas deverão atingir um limite aonde sejam aceitas pelo ouvido popular. Porque isso é musica popular, não é musica erudita. Agora, se o indivíduo quiser escrever um choro erudito, como se fosse, por exemplo, se tratasse de uma peça já de uma estrutura mais refinada, mais de acordo com as altas regras da harmonia, então qualquer compositor terá liberdade de fazer um choro de vanguarda. Talvez o Sr. Marlos Nobre goste muito de fazer coisas nesse sentido, ou Sr. Almeida Prado... eu não farei, porque eu não gosto desse tipo de composição. E o povo então, eu tenho a impressão de que nunca mais será agredido por música desse tipo. Vai ficar dentro do convencional harmônico, com alguma tendência para uma evolução, conforme eu falei, prum certo atonalismo. Eu mesmo escrevi um choro totalmente cromático, coisa que está fora do sentido do ouvido do pessoal e foi classificado, então o choro permanecerá dessa forma. Sair daí, então, é destruir o choro. Quer dizer, então não haverá razão pra existir nem o Clube do Choro porque nós vamos estar sendo um clube de uma coisa que não existe. E isso não vai ser, porque é absurdo.

Colibri – Professor, e esse “Choro Cromático”, como é que é?

BSA – O “Choro Cromático” é o seguinte: não tem nada de extraordinário. Existem duas escalas, a escala diatônica e a escala cromática. A escala diatônica pode ser maior ou pode ser menor. E a escala cromática é aquela que insere semitons dentro da escala diatônica, onde os intervalos são de tons. Por exemplo: de Dó a Ré, na escala de Dó Maior, é 1 tom, de Ré a Mi é 1 tom, de Mi a Fá $\frac{1}{2}$ tom, de Fá a Sol 1 tom, de Sol a Lá 1 tom, Lá a Si 1 tom, de Si a Dó um semitom. Então, o que é que eu faço: se de Dó a Ré é 1 tom, eu coloco um Dó# no meio, então pus um $\frac{1}{2}$ tom. Se de Ré a Mi é 1 tom eu coloco um Ré# no meio, pus mais $\frac{1}{2}$ tom. E ela é feita toda por semitons. Quando esses semitons são feitos com nomes diferentes, por exemplo Mi e Fá, ou Ré bemol e Ré bequadro, tem o nome de semitom diatônico; quando tem o mesmo nome o semitom, chama-se cromático. E então, porque que a escala é cromática, eu faço Dó – Dó#, olha aí, repeti semitom com nome de Dó. Ré – Ré#, Mi-Fá: diatônico. Fá-Fá#: cromático. Sol-Sol#: cromático. Sol# - Lá: diatônico. Lá –Si bemol: diatônico. Si bemol-Si bequadro é cromático. Si a Dó: diatônico. Então uma escala cromática é formada de semitons diatônicos e cromáticos, quer dizer: semitons que têm nomes iguais e semitons que têm nomes diferentes. E então passa a ter mais 5 notas além da escala diatônica, que a escala diatônica tem Dó, Ré, Mi, Fá, Lá, Si; então põe o Dó#, o Ré#, o Fá#, o Sol# e o Si bemol, bota mais 5, fica com 12. Foi sobre essa escala de 12 sons que eu escrevi o meu choro.

Colibri – E esse é um ingrediente novo num choro?

BSA – Não... no choro? Eu não sei se alguém, algum dia fez algum choro cromático... eu tenho a impressão que não. Ou se fez, por exemplo, um samba cromático, mas não. Mas o cromatismo têm sido usado em algumas composições populares, e é muito comum, eu não digo que ele seja inteiramente... mas nunca... quase todas as composições, das mais simples, têm intervalos cromáticos. Dificilmente não tem. fazer uma musica só dentro da escala diatônica, com aqueles graus, é muito difícil, quase não existe mais. Nos muito clássicos ainda se podia admitir isso, mas depois, qualquer valsa, qualquer samba, qualquer forma de composição musical tem intervalos cromáticos, mas o meu choro é inteiro cromático, essa é que é a coisa. Não é ‘ocasionalmente’ cromático, uma nota ou outra, não, esse foi intero cromático. Eu visei, através do cromatismo criar um choro novo, diferente. Mas com um sentido popular na forma, na maneira de tocar, e tudo o mais.

Colibri – O Sr. acha que o choro... o Sr. estava falando de popular e erudita, tem de ser sempre popular?

BSA – O choro é uma forma de música popular. Ela não é erudita porque a musica erudita difere da música popular na forma. É um edifício. A música popular, por exemplo, é uma casa de caboclo, ou é uma casa simples, a musica clássica já pode fazer, por exemplo, um palácio. Quer dizer, um tem poucas dependências: tem um tema, a resposta do tema, um desenvolvimento e o final, e todas as frases musicais são assim. A questão é que a forma da musica chamada erudita... são diferentes... assim como você vê uma porção de casas diferentes. Todas são casas, uma é um palacete, outra é um bangalô, outra é um castelo, outra é um palácio, outra é um galpão, outra é uma casa de caboclo como diz a música caipira... quer dizer, tem de vários estilos, e então quanto mais desenvolvido é a estrutura, tanto mais dentro do gênero erudito a música caminha. Pode também fazer uma musica gênero erudito, quando ela foge à temática popular, quando aqueles simplismos todos particulares da musica popular desaparecem, e começamos a ver formulações novas, que exigem um entendimento intelectual na música pra poder ser composta. Isso tudo diferencia a música erudita da música popular, mas praticamente ao existe musicalmente uma diferença entre uma e outra. Quer dizer, a diferença é de volume, de forma e de estrutura. A gente vê que essa casa aqui, por exemplo, é diferente da casa da Prefeitura lá no Anhembi, da Prefeitura do Município de São Paulo, mas isso é uma casa e aquilo é uma casa. Tanto o povo entende aquele como entende essa. Como entende, por exemplo o Palácio da Justiça ou como entende, por exemplo, a Catedral da Praça da Sé. É que é um outro estilo diferente, o povo ouve e entende. Mas uma questão é você estar acostumado com um determinado estilo de casa que é a sua convivência diária, e há outras que você somente visita raramente. Você vai no Museu o Ipiranga, não vai todo dia, você vai ao Palácio do Governo, não

vai todo dia, você procura certas edificações monumentais, por exemplo, não é todo dia. Embora você depare com ela, você não convive com ela. E, na música popular, pessoa convive com ela. Então, se você encontra formas mais rebuscadas, quer dizer, de estrutura um pouco mais complexa, então aí está o ponto da música erudita. E foge na própria linha melódica, ela tem formulações que fogem muito da formulação da música popular. Então é muito simples, muito pequeno. Uma coisa é história pra criança e outra coisa é história pra adulto. É só pra isso, como nós temos, por exemplo, o conto, e temos o romance. Depende às vezes de tamanho, depende de extensão, então uma tem mais elementos pra poder se estender do que a outra forma...

Colibri – Acho que... então, o homem tá roncando... *(Referindo-se a Sérgio Gomes)*

BSA – Bom, então é isso.

Colibri – É isso aí.

BSA – E eu não vou pra São José... *(Interrompe-se a gravação)*

(Fim da Entrevista)

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA II

Entrevista - Paulo de Azevedo Lemes Barbosa (1954) – pianista, cantor, professor de música, ex-aluno de Benjamin da Silva Araújo, e tutor de sua obra.– realizada em 03/05/2013, na residência do entrevistado, à Rua José Pedro de Carvalho Pinto, 80, São José dos Campos-SP. Tel: 12.97611819 / 12.39239017.

Lenine Santos (daqui em diante **LS**) – Paulinho, em que situação e como é que você conheceu o Benjamim?

Paulo Azevedo (Daqui em diante **PA**)– Olha, eu tinha acabado as minhas 8 cirurgias na mão⁴⁹, e a fisioterapia, e o médico convenceu o meu pai, e meu pai deixou minha mãe comprar um piano, então que eu tinha que estudar piano com a mão direita pra não ficar aleijado. Foram dois anos e meio e tal, e meu pai foi muito gentil, comprou uma maquininha de escrever Olivetti que eu tenho guardada até hoje, e me pagou lá o curso de datilografia. Bom, então com essa autorização oficial em casa eu voltei a estudar piano. Estava com 19, por aí, em 72, 73, e eu entrei na Embraer. Interessante que eu fiz o teste lá de datilografia, né, e da turminha, eu fiquei sabendo depois que eu fui o melhor. Eu não falei nada que não tinha um dedo, porque senão, de repente, eu não ia trabalhar. Daí o rapaz falou: “olha, você, da turminha aí, você foi o melhor”. Lógico, eu ficava batendo à máquina, fazendo fisioterapia e estudando piano. E, este “tocar piano”, eu procurei a Dona Nívea⁵⁰ - Dona Nívea Carvalho, não é isso? – e ela tinha uma escola ali na São João, Art Studio, se não me engano, e então eu comecei a ter aula com ela. estava trabalhando, já, entrei na Embraer, então podia pagar, já, uma escola. Tive aula, acho que um semestre, um período muito curto com ela, e ela me disse: “É o seguinte, eu estou com um maestro aí, do Rio de Janeiro, e tal, e eu vou passar você pra ele, que ele precisa ter alunos. Então eu conheci o

⁴⁹ Paulo Azevedo sofreu um acidente na gráfica de seus pais quando adolescente, perdendo o dedo anular da mão direita.

⁵⁰ Nívea Luz de Carvalho (s.d), professora de piano e dona de várias escolas de música durante sua vida em São José dos Campos.

Benjamin. Eu já falei pra ele o seguinte: “olha, eu já estudei piano quando pequeno, eu canto desde pequeno, essas coisas todas, mas eu sofri um acidente e minha mão está assim, e tal tal tal, né...”. Aí ele falou: “É, não dá pra você... você queria ser pianista?”. Bom, eu queria, né... “queria”, futuro imperfeito. Então ele levantava o dedinho dele assim: “Ah, você não tem esse dedo, né... então esse exercício não dá pra você fazer. Esse aqui dá! então esse dedo aqui pra você é o 1, esse é o 2, esse é o 3 e esse é o 4 e o 5”. Então, o Benjamin fez eu voltar a tocar piano, porque minha mão estava travada há dois anos e meio, e não tinha, né... Então eu estudava piano assim, e punha a tipóia no braço esquerdo, punha pra trás e ficava lá. Aí meu pai chegava: “E aí, tocou seu pianinho? Bateu à máquina?”. Porque aí ele comprou a máquina. Então, quer dizer, foi um pouco antes de comprar a máquina o piano já estava em casa, um Schwartzmann, todo duro mas, enfim, eu adorava. E foi assim, o Benjamin foi me orientando, em todos os sentidos, inclusive coisas da vida, e tal. Bom, encantado com ele, porque não era difícil, todo mundo se encantava com ele, ele era uma figura muito, muito interessante, carismática, ele era maestro mesmo! Tinha duas, três pessoas, ele regia as pessoas, ele conversava, ele dominava a situação e conseguia o que ele queria. Tem maestro de DNA, né, além de ter estudado. Enfim, com isso, ele morava na garagem da casa que a Dona Nívea alugava pra fazer a escola, porque ele brigou com a Isa⁵¹, pegou as coisinhas dele e foi lá pra garagem, e essa briguinha durou um tempo. Bom, daí ele mudou um tempo pra uma casinha do lado, enfim, daí vagou a casa da minha mãe, do fundo, e eu falei com minha mãe e meu pai, falei: “Cara, tem um maestro aí, e tal tal tal...”. Bom, foi morar no fundo da casa da minha mãe. E eu virei assim como que um aluno dele, um secretário, pegava as partituras dele que ele corrigia, levava pra São Paulo pro tal do copista que eu não lembro o nome, do Teatro Municipal, aí eu levava, não sei quê... trazia-as prontas. Aí ele aprontou as musicas do Guilherme de Almeida, mandou fazer uma capa com letras douradas, levar lá na Casa Guilherme de Almeida. Daí ele fez o Del Picchia⁵², e o Del Picchia tava vivo. Eu não levei. Ele ligou não sei pra quem, falou: “queria falar com o Del Pichia”, não sei que tem... e nós fomos lá na Academia Paulista de Letras, teve um coquetel, e o Menotti tava lá, recebeu o Benjamim, fazia muito tempo que eles não se viam, aí deu um livro pra ele, festa e tal tal tal... é isso aí. Eu conheci o Benjamin aqui em São José por conta de que ele precisava ter alunos pra ficar aqui.

⁵¹ Isa Weiss (s.d), artista plástica, amiga de infância de Benjamim Silva Araújo.

⁵² Menotti Del Picchia (1892-1988), poeta modernista brasileiro, de quem Benjamin Silva Araújo musicou três poemas.

LS – Você falou um pouco da personalidade dele, que era assim agregadora e de liderança, e tal... fala um pouquinho mais da personalidade dele.

PA – Aí, o quê que eu fiz: ele me indicou, inclusive o Amilton Godoy, lá no Clube, pra estudar Jazz, e tal, harmonia, porque e já tava assim. Aí, na hora que ele percebeu que eu já estava assim “em condições de”, eu fui tocar aqui em São José, e aí eu levei o Benjamin pra lá. Bom, o Benjamin chegava – eu não sei como ele autorizava eu tocar antes e depois dele – porque era uma estupidez, entendeu? Ele falava que a técnica dele – não me lembro se era francesa, a mesma do Arthur Rubinstein, que tava com 80anos e arrebentava, e encantava todo mundo. Aí eu vim tocar no Urupema⁵³, ele veio também. Aí fui pro Eldorado, que são os três hotéis assim que têm piano, né... e o Benjamim sempre encantava todo mundo. Não só tocando como falando. Ele contava histórias: “Olha, no Café Nice... Olha, eu estou lá no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e a primeira dama” – que era não-sei-quem – “mulher do presidente da república, então capital do Brasil o Rio de Janeiro, e encomendou lá um musical. E queria uma coisa bem ufanista brasileira.” Encomendou pro Ary Barroso, eu acho que é isso, então ela foi lá ouvir a música no teatro não-sei-das-quantas, né... e tá o Benjamim com ele! E ela chegou, ouviu a música lá, e alguém cantou a música lá, e ela disse assim: “Olha, muito boa, mas tem muito Brasil”. O outro ficou daquele jeito, né! “Mas o quê que é isso? Ela pede uma coisa de Brasil, eu faço...” Daí é que ele mudou, e o que era assim “Brasil, Brasil, Brasil, Brasil”, ficou assim “Brasil, pra mim, Brasil, pra mim”... que é a Aquarela Brasileira, né. Quer dizer, o Benjamim tem essas histórias, lá na Confeitaria Colombo com o Guilherme de Almeida, no Café Nice. É isso, né. Aí ele meio que era maestro do teatro musicado. O irmão, o irmão também e um outro irmão, Aloysio, se dedicou mais à parte empresarial, e o Armando – tenho até algumas coisas do Armando Araújo – enfim, daí veio o Rádio no Brasil, no Rio de Janeiro, e o maestro Benjamim da Silva Araújo vai ser o regente. Ah, e ele tocou também no cinema mudo, um pouco, como o Zequinha de Abreu, e como é que é o nome do outro, lá? O tio dele era amigo pessoal do Villa-Lobos.

LS – Ernesto Nazareth...?

PA – É, essa turma toda ele conviveu. E, até, quando ele esteve aqui, ele me pediu pra levar para o Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, uma coisa que eles não tinham, que estava na casa deles e ficou com ele. “Olha aqui, leva lá, Paulinho, que isso aqui não é meu, isso aqui é dele.” Uma partitura lá, sei-lá-o-quê. E Teve o Homero Barreto né, que era o spalla. Mas, então, ele

⁵³ Hotel Urupema, estabelecimento tradicional de São José dos Campos.

conviveu com os artistas da época, os escritores, comentava algumas coisas de alguns, dos que ele gostava, uns que ele não gostava, e era aquela elite artística, e que, ele falou, na época não tinha muita separação do popular e do erudito. E, também, acho que eram poucos, né. O Rio de Janeiro, não o de hoje... então o Pixinguinha, o Radamés Gnatalli, eu não sei os nomes, sabe... era uma coisa assim: eles assistiam as coisas no Teatro Municipal e faziam a ‘revista’ depois, com a música popular, era isso. Era a televisão da época, né. Então ouvia a musica lá e fazia a paródia, então ele falava pra mim que fazia os programas, tinha o momento erudito, tinha o momento popular, tinha o momento cômico, satírico, era o ‘espetáculo’ do mundo, como era a Broadway, como é até hoje. Então, tinha assim aquele pianista que tocava lá, aquele pianista russo, que ele adorava, que eu me lembro o nome, Alexander não-sei-de quê⁵⁴... tomava café com ele lá, sabe, quer dizer... mas isso no Rio era muito comum. Como hoje também, né, você toca aqui, você vai no camarim, você abre o show do ouro, aí tem o cara que fica famoso, quer dizer... eu também tive umas oportunidades assim, então eu imagino o Rio de Janeiro, cara, que era o centro do Brasil, então vinha o Villa-Lobos com ele, e ele assim meio quietão, mas ele... é isso a história dele. É essa. Ele trabalhou na Rádio Nacional, na Mayrink Veiga é que ele ficou mais tempo. Ele nem coloca no currículo o cinema mudo, porque ele teve um tempo, mas ele gostava mais do teatro de revista. Até o ‘Andante’ ele compôs no cinema mudo, lá. Porque tinha um balé, lá, e ele pegou e “vamos fazer esse negócio aqui”. E muitas coisas que ele fez, noturnos e tal, meio que ele tocava lá. Revezava com os outros. Mas ele não ficou assim famoso tocando lá. O negócio dele foi teatro musicado mesmo. Aí o rádio, aí veio a televisão, é isso, e ele sempre como maestro.

LS – E você chegou tanto a tocar ao piano quanto a tocar várias coisas dele, né?

PA – É, ele me ensinou a tocar umas coisas dele, e que eu tinha que tirar notas – eu tenho que tirar notas, eu não tenho os dez dedos então eu tenho de adaptar – e ele que me ensinou a fazer isso: “Olha, então se não tem aquilo lá, então é o seguinte, olha: Maior tem que pôr a 3^a, e então nessa melodia tem que pôr essa nota, e...” praticamente ele me ensinou a fazer arranjo. “E esse dedo aqui você pega e dobra qui, ó. Então a 9^a (Dó, Mi, Sol, Si), você pega o Si aqui e, ó, já tá. E aí o Amilton⁵⁵ me ensinou outras coisas. Eram muito amigos, né. aliás essa turma toda, tanto do rádio quanto da televisão, como de musica erudita e popular, eles se davam muito bem. Claro

⁵⁴ Alexander Brailowski (1896-1976), que se apresentou numerosas vezes no Brasil, sempre com extraordinário sucesso.

⁵⁵ Amilton Godoy (1941) pianista brasileiro, integrante do ‘Zimbo Trio’, grupo ligado à música instrumental brasileira e à bossa-nova.

que tem o ego, né, mas tudo bem. Chegava alguém do Teatro Municipal, fulano, fulano ou fulano, Isadora Duncan, e aquela que quebrou a perna aqui, coitada, como é que é?

LS – Sarah Bernard?

PA – Sarah Bernard. Esse era o assunto deles. Iam na Confeitaria Colombo, iam no Café Nice, iam não se aonde, era esse o meio dele.

LS – E as canções, você chegou a fazer com ele te acompanhando?

PA – Sim, sim.

LS – Tanto canção popular quanto erudita?

PA – É. Inclusive o “Ciranda, Cirandinha” ele falou que eu tava cantando direitinho, mas que naquele final o meu Mi era nasal, que não era nasal! “Ué, mas não é assim. Você canta a musica inteira certo, porque na última nota você muda?” Aí “Aquele “Amor”... não... como é que se chama?

LS – “Amor” é a do Menotti Del Picchia.

PA – É, que eu cantei lá, ele tocando, eu cantando.

LS – “Amor, desejos, receios...”

PA – É, pro Menotti Del Picchia. A gente ensaiou aqui.

LS – Vocês foram cantar em São Paulo?

PA – É. “Vai fazer bonito lá, hem!” Ele todo nervosinho, sabe. Então, quer dizer, ele preparava umas músicas e a gente fazia por aí, assim, nessas situações de concerto, de aniversário, todo ano, e além disso, quando ele tava meio doentinho, a gente preparava uma festa, sabe, porque todo mundo se apaixonava por ele. A Naná⁵⁶ quando o conheceu se apaixonou também. Era difícil não se apaixonar por ele, sabe, no sentido de pessoa, cultura e musicalmente, ele falava as coisas e, nossa, que ele tava lá com o Mário Lago, o Braguinha, que falou pra ele mudar aquela marcha lá que aí deu certo. Que ele tava com não-sei-quem e tem não-sei-quê. O cinema, quando veio pra São Paulo, como é que é... Vera Cruz, né? A Guiomar Novaes! A Christine⁵⁷ achou um

⁵⁶ Naná (s.d) – esposa de Paulo Azevedo, amiga de Benjamin Silva Araújo.

⁵⁷ Prof. Dra. Christine Hackel (1955-2013) – geneticista aposentada pela UNICAMP, trabalhou junto ao Centro Cultural Benjamim da Silva Gomes na organização do acervo.

bilhetinho que dizia assim: ‘Obrigado, gostei da musica’. Quer dizer, ele transava ali. Grande Otelo, esse nomes todos da história da arte no começo do Séc. XX no Brasil. E é esse o lance dele, todos o respeitavam. A última atividade dele, assim, que a gente acompanhou, o Acácio⁵⁸, a Dona Nívea, foi como presidente do Clube do Choro, e o “Choro Cromático”. Então eu assessorava o Benjamin e, enfim, era a minha vida: estudar piano, tocar por aí, cantar no Madrigal⁵⁹ com o Lourenção⁶⁰ e, cara, a gente fez o que pôde, né! Ele ficou aqui uns 12 anos. Aí o Dr. Ivan falou: “Olhe...” Ah! Médicos! Ele ia no consultório uma vez só. Não ia mais, porque o medico vinha em casa! Eu falei: tinha um lance com ele, sabe... “Não, não, não, eu vou lá hoje à noite. Fala pra ele que eu passo lá”. Dr. Não-sei.-o-quê? “Eu vou lá falar com ele. Aí ficava assim... Tem um comentário interessante: a minha tia, muito simples, irmã do meu pai lá de Itajubá, nem Itajubá, não sei, Maria da Fé, eu chegava sei-lá daonde, ela tava no portão, né, aconteceu várias vezes assim, eu sempre perguntava: “O maestro está aí?”, e ela fazia aquela cara assim: “Estão lá no fundo, o gênio e o ignorante”. O ignorante era meu pai... E tem uma matéria, infelizmente perdida, da TV Bandeirantes, depois que ele ganhou o Festival⁶¹, tinha uma materia de quase uma hora, ele numa entrevista com o Fausto Canova⁶², ele ganhou um título lá... ele ganhava só título: a enciclopédia viva, porque ele contava a história do Brasil, Rio de Janeiro. Aí pegou fogo na Bandeirantes, perdeu-se essa. Eu cheguei a assistir na televisão. aí já viu quê que saiu depois, né? “Ah, Benjamin” – porque ele era muito amigo do dono da coisa, da Bandeirantes, que eram os Assad não sei de quê, e também da Record, aquele Paulo... não sei. Os donos do negócio não queriam que ele saísse, e meio que disputavam. Ele falava isso muito sutilmente, mas a gente percebe, na época eu nem percebia. E ele ficou rico, ganhou muito dinheiro, comprou um sitio em Campos do Jordão, e ia pra Campos, pro sitio, e levava não-sei-quem, e com ele o governador, do palácio não-sei-quê-lá, ou seja, ele tinha um trânsito na esfera artística, como todo grande artista, mas ele nunca ligou pras coisas dele. Interessante...

LS – Exceto o material musical, não e?

⁵⁸ Acácio Oliveira (1954) Violonista e professor brasileiro, residente em São José dos Campos.

⁵⁹ Madrigal Musica Viva – coral que teve importante papel na vida cultural da cidade de São José dos Campos do início da década de 1970 até o fim dos anos 1990.

⁶⁰ Maestro Walter Lourenção (1929) – regente e professor natural de São Paulo, ligado ao trabalho de canto coral e à musica lírica.

⁶¹ Festival Bandeirantes de Choro ()

⁶² Fausto Augusto Battistete (1930-2009), ou Fausto Canova – radialista envolvido com temas musicais e culturais, trabalhou na Rádio Cultura de São Paulo.

PA – Não, eu digo assim: ele tinha a orquestra na mão, ele era o maestro da televisão, ele fazia os arranjos, punha coisas dele, mas não se preocupou em fazer nada com isso, fazer o nome dele como compositor. Então tem umas coisas com a Aracy Cortes, com... ah, eu não sei os nomes daquelas cantoras, Mário Reis, não-sei-o quê... e então faziam apresentações no Rio, em São Paulo, aí a Lenice Godoy,

LS – Lenice Prioli?

PA – Lenine Prioli. E tem as populares, também. Eu lembro do evento do “Choro Cromático”, do Festival do Choro do Marcos Pereira⁶³, apaixonado por choro, então é o seguinte: cada evento tem um artista famoso, o que é normal em festival, então foi assim, eu não me lembro dos outros mas Paulinho da Viola tava lá, fazia reverência pra ele. Arthur Moreira Lima, e tal. Aí o Chico Buarque... conhecia o Benjamin. Quando da mudança da ULM, Universidade Livre de Musica para Universidade Tom Jobim, o Tom Jobim estava lá, e eu fazia um curso lá, de musica, de coro, e eu estive com ele numa oportunidade, eu perguntei pra ele, se ele tinha ouvido falar do maestro Benjamin Silva Araújo. Ele fez assim: “Ah! um velhinho empertigado! Muito bom! Onde ele está?” Ele já tinha falecido, eu falei: “ Tá viajando...” Ele falou: “Olha, eu lembro sim, estivemos juntos ‘não-sei-onde’”. Ou seja: ele conhecia o Benjamin, por isso que ele falou assim: “Ah! Um todo emperdiganho”, porque, quando ele saia de terninho ele era ‘maestro’, sabe! Boininha... Tem uma foto interessantíssima desse tipo, acho que foi numa entrevista que nós fizemos, o Acácio, a Nancy e eu, falando sobre a cultura de São José, musica... e saiu meia página, lógico, e a do Benjamin saiu a foto dele assim “Olha, eu sou! Sou mesmo!” Foto linda, mas eu não sei... ele deve ter guardado nas coisas dele aí, deve ter tudo amarelinho. Mas ele, quando era maestro, ia na casa dele... ele era terrível... eu não vou comentar o nome mas, existe, viva, e estava lá assistindo a Kássia Kirsten⁶⁴, a última paixão do Benjamin. Ele, com 80, 82 e dois, oitenta e poucos, se apaixonou, por uma amiga nossa de infância, que estudou piano e tal, até preciso saber se eu posso falar o nome dela assim. É, mas, enfim, o marido dela era legal... aí ela chegava, eu ia atender, ou minha irmã ou minha mãe. Eu fui atender, vim conversando com ela até o fundo, ele quase me matou com o olhar. Depois que ela saiu ele me chamou: “Ela vem aqui pra falar comigo!” Aí avisei minha mãe e minha irmã.

LS – E, no entanto, ele nunca se casou, nunca teve filhos...

⁶³ Marcos Pereira (1950) – violonista e pedagogo brasileiro. Professor da UFRJ.

⁶⁴ Kássia Kirsten – nome artístico de Rita Villaça, pianista e professora de piano em São José dos Campos.

PA – Lenine, entre nós, aqui: ninguém agüentava o Benjamin.

LS – Cheio de manias, e...?

PA – Não, ele era dominador mesmo, em todos os sentidos. Imagine com uma pessoa que ele gostava! A pessoa não agüentava. Eu sei que tem um caso em que ele marcou com ‘ela’ na Confeitaria Colombo, e ele chegou, viu a moça conversando com um cara, e o cara, depois, ele falou que era primo da menina. Ele não foi ao encontro, foi embora e terminou assim! “Ela estava na rua conversando com outro homem!” Acabou! E teve uma atriz, uma senhorinha, ah, eu não lembro o nome, até uns tempos atrás ainda fazia novela, e minha mãe depois comprou uma televisão pra ele, aí ele mostrou a foto dela moça, uma coisa de apaixonados, ela deu uma foto pra ele. Muito boa atriz, também foi uma paixão dele, caso dele.

LS – Paulinho, esta canção que você citou, por exemplo do Menotti, ele sempre teve um bom gosto grande pra escolher textos, porque ele conviveu com essas pessoas...

PA – É, ali é mais ou menos isso: ele conviveu, gostou de um texto, musicou, mostrou... isso Lea no Rio ainda.

LS – E essa vertente da canção de câmara, da canção de concerto, o acompanhou desde o início da obra dele como compositor, desde lá de Ribeirão Preto, e durante todos esses anos ele compôs. Ele falava sobre isso?

PA – Quando da estada dele aqui a maioria das coisas já estavam feitas. Então o comentário que ele fazia, que ele pegava a pastinha que ninguém punha a mão, e era pasta amarela, pasta verde... ele então corrigia, e eu participava desse assunto, e ele me pagava, eu não fazia do meu bolso. Não admitia que eu pagasse nada pra ele. “Ta aqui o ônibus, ta aqui o metrô, um pra você tomar um café”. Então eu pegava esse material e levava pra São Paulo. Pegava o que tava pront, tinha toda uma listinha. O comentário que ele fazia, em relação ao processo, eu acho que é aquele comentário comum a todos os artistas criadores, tanto escritor como músico como artista plástico: um processo bastante variado, lia uma coisa, se encantava. Ou então estava muito triste, com as paixões dele, que terminavam. Acho que é mais ou menos o que todo compositor fala. E a preocupação que ele tinha, acho que também é comum no autor, era de ele não querer copiar ninguém, tentar o estilo dele, era a grande preocupação dele.

LS – E você, que cantou as coisas dele, consegue reconhecer o estilo pessoal dele? Tem coisas que te chamam a atenção, que são bem particulares dele?

PA – Olha, Lenine, eu sou suspeito, eu acho que não saberia responder. Porque eu não conheço o material da turma dele do Rio e de São Paulo até 60, 70. Eu conheço o Benjamin e um sucesso ou outro de um ou de outro, eu não convivi, não vi as partituras no fulano, do sicrano... o Mignone era muito amigo dele, também. Em relação aos ‘Choros’, tem aquela forma clássica, em três partes, A B C, repete, e tal... eu não saberia dizer porque eu não conheço profundamente nenhum outro autor, Radamés Gnatagli, Osvaldo... ah, esses nomes.

LS – Uma das peças mais importantes dele foi esse “Choro Cromático”.

PA – Não, não, não é bem isso.

LS – Uma das peças que ganhou mais visibilidade.

PA – Foi a última. Mas tem umas coisas antes lá que ele falava que não-sei-quem queria gravar, que ia gravar. Ele falava: “Ah, gravar minha música não, tem muita coisa pra fazer!” Dalva de Oliveira, e outros nomes...

LS – Mas numa primeira análise deste repertório mais camerístico dele, de canção, me deu uma impressão que ele tem uma predileção por cromatismos.

PA – Ah, sim. E eu tenho essa influência dele. Eu acho que já gostava e não sabia. Que eu toco tudo igual, Do, Do#, Re, Re#, Mi... É, ele tinha uma coisa assim. Como é o nome daquele cara, eu tive aula com ele?... Koellreuter. Também se bateram lá. Almeida Prado...

LS – Ele chegou a conviver com Koellreuter, ou fez aula?

PA – Não, é que o Koellreuter esteve aqui, deu apoio pra ele, abriu a Escola de Tatuí, etc, foi pro Rio, dar aulas no Instituto Nacional de Música, quer dizer, ele falava de todos esse nomes que a gente ouve falar, ele falava como: “Estive lá, fui na casa dele, ele foi na minha casa”. Alexander Brailovsky, foi lá no teatro de revista que ele estava dirigindo, assim como “olha, vamos lá ver um amigo meu que está tocando”... Então esses nomes do modernismo, que o Koellreuter é um que ficou no Brasil muito tempo, foi pro Norte, foi pro Rio, foi pra São Paulo... eu não lembro dos nomes, sou péssimo com nomes. Ele citava outros nomes de pianistas brasileiros e internacionais, e a preocupação dele era fazer isso, até morrer aqui ele fez isso: vinha aqui o Nelson Freire, vinha o Duo Parente vinha aqui em São José, ele ia lá e dava um Xerox da música dele. Sem registrar, sem nada. Depois recebia uma carta, um comunicado, sei lá, de que não-sei-

quem tocou não-se-quem tocou não-sei-aonde. O Calimério⁶⁵, que era muito amigo dele, é de Minas, da Universidade de Uberlândia de música, não sei bem, ele recebia coisas e falava: “Olha, carta do Calimério”. Estão por aí guardadas. E de outras pessoas que eu realmente não conheço, mas... Ele falava: “Se vai fazer uma musica tem de ser própria. Pega-se a idéia, e tal...”. Mas ele não se considerava um compositor, não... “Fiz umas coisas aí, e não deu tempo de arrumar, que eu devia ter me dedicado mais a isso, que isso que é importante, e tem que corrigir”. Isso é que convivi com ele, não era o fato de ele compor, era melhorar as coisas.

LS – E conseguir publicação... ele falava dessas coisas?

PA – Não, ele não fez como o Villa-Lobos, não. Agora, no fim da vida, quando ele tinha 80, aí isso pegou, sabe. “Nossa, eu tenho de acertar isso. Ou eu acerto ou ninguém vai acertar. Eu é que tenho de decidir.” Esse material que tem aí, de obra pianística mesmo na dinâmica não era bem isso ainda. O “Choro Cromático”, que foi a última peça dele, que causou polêmica e tudo, eu levei pra São Paulo pra escola, pro Amilton, pra tocar pra ele uma vez. E ele falava assim: “Não, não, não, isso aqui você faz assim, assim. Olha, esse Chopin, assim eu não gosto, ta fortissimo, eu toco forte. Então eu lembro que o Amilton, até quando ele tocou, gravou, foi uma loucura aquilo lá. Eu fui buscá-lo na Boate 2002. O Amilton chegou, tocou, aí o Moreira Lima falou: “Ué, mas não era eu que ia tocar?” Mas é que o Moreira Lima tinha um apartamento não sei onde, e ia chegar só em uma semana, aí o Benjamin me disse: “Então vai atrás do Amilton. Alguém tem de tocar isso aqui, que eu não sou pianista mais.” Ele queria ter mais saúde, queria ter mais grana, pra contratar uma secretária pra arrumar as coisas dele. Então quando ele ficou muito ruizinho o Dr. Ivan falou: “Bom, é melhor chamar a família, que acho que desta vez ele não passa.

LS – Qual era a doença dele?

PA – Olha, ele tinha vários problemas. Ele tinha um problema de intestino, não funcionava o intestino dele mais, e ele tinha problema de enfisema, acho que este era o mais grave. Ele tinha bronquite, asma, essas coisas.

LS – O problema mais sério era o respiratório?

PA – Era o respiratório. E que ele não tomava remédio! Mas era muito interessante, que quando ele tava ruim mesmo, eu falava: “Maestro, vamos pro médico!” , Ele: “Não, não estou doente!”,

⁶⁵ Calimério Soares (1944-2011) – compositor e professor brasileiro, lecionou na Escola de Música da Universidade de Uberlândia (UFU).

e tomava lá os chazinhos dele... mas às vezes precisava ir pro hospital. Eu tinha de esperar que ele pedisse pra ser levado pro hospital. Mas era uma coisa incrível, ele chegava no hospital e aí ele representava, chegava no hospital morrendo. Literalmente morrendo. No primeiro dia tomava lá os remédios. Quando ele melhorava, enfermeira, médico, doente, todos à volta do Benjamin. Ele ficava falando, sentadinho assim, sabe... doente, que tava morrendo meia hora atrás! Tomava a injeção, melhorava a tosse dele, aí ele era 'o maestro'. Sabe, eu acompanhei durante dez anos, no começo eu tinha de me controlar pra não chorar, que achava que ele ia morrer. Ele via minha cara, aí ele me falou, na terceira vez: "Quando a gente vai pro hospital, a gente tem de estar muito ruim, senão eles atendem mal a gente". Sempre tem uma enfermeira mais simpática, e ele falava: "Ah, você salvou minha vida!" Mas era um safado, o cara! Parecia um anjo. Mas ele era sincero. Ele era artista, aquilo pra ele não soava uma afetação, um personagem colocado. Eu dormi com ele no mesmo quarto, minha mãe pedia pra eu colocar meu colchão e ficar com ele lá. Eu tinha de prepara o Nescau dele, não sú eu, minha mãe também, todo mundo fazia o que ele queria: "Põe o leite primeiro, uma colher de Nescau. Não, não, uma colher de Nescau. Tira um pouco. Põe um pouco." Ou seja, pra quem estea morrendo, controlar até o Nescau dele, sabe... Eu achava uma delícia, cultivar os amigos, e tal... Sabe aquele maestro bonito, gostoso, que faz assim e assado e você vai onde ele quer? Ele era assim sempre.

LS – E a família dele nunca teve muito contato com ele quando ele estava aqui?

PA – Olha, o único que ele aceitava, que eu sabia, era o Lula. Porque, de uma certa maneira, pelo que ele falava, ele abandonou a família. A família tinha um nome, né... Hoje nem tanto, mas ainda é assim, imagina no início do século?

LS – Na época você acha que a família não aceitava ele ter partido para a carreira artística?

PA – O tio já era mal-visto lá. Então quando ele abandona a família e vai pro teatro de revista, aí é o fim, né!

LS – A família era toda ligada a profissionais liberais, industriais...

PA – Eu nunca pensei nisso, foi depois que ele morreu que alguém comentou que eu, que trabalhei com meu pai na farmácia vi, era concorrente do Biotônico Fontoura, o Vinho Reconstituente Silva Araújo! Que já era do laboratório Sarça, que o avô dele lá tinha. Então Silva Araújo era um nome. Nome do produto de mercado, e ele abandona isso. Eu conheci a casa deles lá em Nova Friburgo, no Largo do Suspiro. Uma casa. E ele tinha um outro sobrinho que era cantor do Teatro Municipal do Rio. E ele tem uma sobrinha que é pianista, mas ela nunca falou muito dele, então ele nunca... que é a Lilian Barreto. Não sei se é filha do Aloísio... Uma vez

fomos a um concerto dela em São Paulo, sentamos, ela tocou muito bem, ele tinha de dar um recado, ou coisa assim. Ah, ele era muito amigo do Dono da Irmãos Vitale, nós íamos lá tomar café com ele.

LS – E a Liliam Barreto chegou a tocar muita coisa de musica brasileira.

PA – Ele comentou que tinha uma sobrinha.. em primeiro grau, segundo, eu não sei. “Mas, Benjamim, por quê que...”. E ele... “Ah, não é que ela não toca bem...” Ela não ia muito com a cara dele, né. E aí nós estivemos lá rapidinho, não lembro onde foi. Foi num espaço lá de concertos, e ele tinha de dar um recado. Sentamos, ela tocou muito bem. Foi depois que eu fiquei sabendo disso, e que ele comentava, e eu falei “Mas, maestro...”, e el “Ah, você sabe... isso é coisa de família, e ela tem o estilo dela...Já pedi, não vou ficar insistindo. Não quer tocar.”. E aí fomos até o camarim, ela o cumprimentou normalmente. E nós nos esbarramos no Rio uma vez, na Sala Cecília Meirelles, e eu comentei com ela assim, sabe. E ela disse “Bom, mas é que eu tenho outros compromissos, projetos...” Bem, é verdade, né... vai tocar isso, vai tocar aquilo... como é que para pra ficar tocando Benjamim. Então não deu muito certo isso aí. “Mas Paulo, como é que eu vou falar ‘Toca isso aí’. Ela tem minhas coisas, o pai dela (acho que era o Aloísio), tem.”

.....

LS – Ele quando saiu de Nova Friburgo – que o início da formação dele foi por ali, Nova Friburgo e Rio de Janeiro.

PA – É, nasceu no Rio e acho que a família, o avô montou lá, comprou laboratório, e é em Nova Friburgo que o Villa-Lobos ia, que o tio morava lá, o Homero.

LS – E ele foi aluno lá da Escola de Musica, do Instituto Nacional, do Henrique Osvald... quando ele saiu dali e mudou pra Ribeirão Preto, ele aproveitou o caminho que o tio já tinha aberto lá?

PA – Acho que sim, foi uma indicação “Olha , eu estou abrindo uma escola lá, vamos pra lá.”

LS – E aí depois ele morou em vários lugares. Como que era isso, era sempre atrás de trabalho? Então ele foi de Nova Friburgo...

PA – É, ele ficou um tempo em Recife...

LS – Recife eu não tenho notícias.

PA – É, ele teve lá uma temporada. Não sei se morou. Foi também pro sul, Curitiba... Mas aí, eu já acho que isso aí é mais a tournée. Que ele ficou um tempo. Se encantou com uma lá... acho que é isso. Ah... eu preciso achar as fotos. De vez em quando ele mostrava; “Ah essa aqui.. sofri muito!” Rasgava, jogava fora... Quando ele queria, né! Às vezes eu queria uma coisa numa partitura, ia lá ele? “Não, agora não!” Outras vezes eu chegava; “Maestro?”, e aí ele falava umas coisas desse tipo. Mas então é assim, acho que ele não morou em Recife, não morou em Porto Alegre, mas ele ficou uma temporada.

(...)

LS – Como foi a vinda dele pra São José? Ele veio de Rezende ou de São Paulo?

PA – Olha, não sei exatamente. Acho que de São Paulo. A Isa⁶⁶, amiga dele – ela é bem mais nova, ele carregava a Isa no colo – e a Isa se casou com o Leopoldo, que é da família Weiss, irmão do Sérgio Weiss, que a esposa faleceu agora. Então, por conta disso, eles tinham uma casa muito boa, e tinha assim acho que um ou dois apartamentos separados da casa, perto da piscina, pra receber os hóspedes, os amigos.

(...)

PA – Eu liguei pra ela, que ele tem um livrinho dedicado a ela, com umas poesias, e tal. Então a Isa, eles tinham a Cerâmica Weiss, e tinha o Leopoldo aqui e o Sérgio aqui, os dois irmãos. E eu tenho a impressão de que quando ele tinha uma folga – que as famílias eram amigas lá do Rio – ele passava por São José. Até imagino o porquê: ele tinha um sítio em Campos do Jordão, uma chácara, então ele ficava aqui. Então passava o final de semana de São Paulo pro Rio, do Rio pra São Paulo, bem: “Fica aqui em casa”. Enfim, amigo da família. (...) E tem o fato de que esse problema dele se foi agravando. O Rio pra ele tava muito quente, e tava muito mal.

LS – Ele fumava?

PA – Tinha fumado na adolescência, acho que desde os 18. (...) E aí, gostou daqui, se sentiu bem aqui. E aqui já foi estância climática pra tuberculoso, etc... E em São Paulo ele estava com um programa lá com a... no Canal Dois, não chegou a gravar, não sei, gravou um piloto e não foi ao ar. E ele teve de abandonar São Paulo, que não tava agüentando mais a poluição. Ele até comentou iria talvez pra Nova Friburgo, mas o que iria fazer em Nova Friburgo, entendeu? Aqui

⁶⁶ Isa Weiss (s.d) – Ceramista e artista plástica, residente em São José dos Campos.

não era São Paulo, mas ele pegava um ônibus pra São Paulo, ou alguém de carro o levava de carro pra São Paulo. O Rio já é mais longe.

LS - Ele queria ficar perto de São Paulo mas num lugar onde o clima fosse mais agradável?

PA – Isso, tanto que ele pegava o terninho dele lá e ia pra São Paulo, Presidente do Clube do Choro. E aqui, ele tocava aqui, e as pessoas o receberam muito bem, aqui. (...) Foi muito bem acolhido aqui por todos, e apesar de não ter muita coisa. mas tinha um piano no hotel, um piano aqui e ali... o Samuel, um alemão lá, pôs um piano muito bom no Eldorado pra ele tocar e, nossa!, ele ficava lá, né... (...) Que eu saiba nenhum inimigo, ninguém falava mal dele, queriam conversar com ele, e tal.

LS – E ele se sustentou aqui dando aula?

PA – Ele já estava aposentado, tinha uma renda. Muito comedido, sistemático mesmo. E aqui ele saía a pé por aí, sem nenhum problema. Taxista não cobrava dele, sabe... Eu lembro, tem um velhinho aí, já não deve dirigir mais, ele não cobrava do Benjamin, não. Passava aqui, pegava o Benjamin, levava não-sei-para-onde pra comer, e ele pagava, adorava o Benjamin. Ele tocava cavaquinho, violão, não sei bem o que ele tocava, e era amigo do Benjamin. (...) Ele tinha esse acesso conquistado por ele mesmo, e todo mundo adorava ele. A minha mãe, a Naná... “Ah, vou fazer um bolo pro Benjamin”, e vinha trazer... (...) Ele era tratado desse jeito, porque ia pra São Paulo? Então como pessoa, acho que isso que encantava as pessoas, sentir que a pessoa ‘é’, e não ‘quer ser’. (...)

LA – E a quê que você atribui a ausência do repertório dele nos concertos, e... é à falta desse talento “empresarial”, digamos assim? De preocupação com a carreira...?

PA – É. Dar a música e dizer “Grava aí”, e tal, ele nunca teve... nunca falou disso. Não usou essa estratégia, a estrutura que ele conhecia, o Guto Graça Mello, casado com a sobrinha dele, e mais quem?... o Lula trabalhava com o Boni⁶⁷, e ele nunca comentou isso. Nunca usou da m’quina, que ele esteve na direção musical. O que ele falava é que “eu precisava ter saúde, ter alguém pra me ajudar aqui... porque você, Paulo, já faz tudo pra mim, mas tem de pagar uma secretária mais eficiente pra agilizar a correção, edição..” (...) Ele comentava que queria que alguém de competência fizesse uma revisão no trabalho dele. Ele queria esse, mas não dava, aquele, já tinha morrido... As pessoas não tem tempo, né, Lenine. (...) Ele não tinha dinheiro. Vivia muito bem

⁶⁷ José Bonifácio de Oliveira Sobrinho ou simplesmente Boni (1935), é um publicitário, empresário e diretor de televisão brasileiro, muitos anos detentor de grande poder de decisão na TV Globo.

porque toda viagem dele era programada, era muito sistemático, eu não lembro de ele pedir dinheiro emprestado, pelo contrário. Às vezes eu queria pagar um café pra ele, e ele: “Não! Eu sou o maestro, eu pago.” (...) Tinha um café ali na João Gulhermínio, chada Lanchonete Vicky, e molecada, gente jovem. E ele conheceu o cara, o cara queria ter aula com ele, ou o filho do cara... Bom, ele ganhou o cara também. Quem que ele não ganhava? Todo mundo. E o cara convidou pra ir lá. E lá ele serviu o tal do ‘Frango à Supreme’, que é o filé de frango à milanesa, creme de milho, etc. Então ele me convidava pra ir lá, às vezes. (...) Chegava lá, Lenine, às vezes trocava o garçon, o cozinheiro... e era assim: o bife aqui, o creme de milho aqui numa proporção ‘X’, o arroz numa proporção, o alface verdinho e tomate, aquele prato japonês, uma coisa bonita. Rã! Ele não deixava que eu comesse: “Não, não é como eu quero”. Mandava de volta! Aí o cara, ou o filho dele chegava e: “Ô, Benjamin, me perdoe. O cozinheiro mudou, ou esqueceu... é que tem pessoas que gostam do bife do lado direito... mas o do Sr.... eu vou lá.” Aí vinha como ele queria. Por isso que eu falo: era maestro mesmo!

(Fim da entrevista)

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA III

Entrevista com Lenice Prioli, cantora, realizada em 17-05-2013 na residência da entrevistada, à Rua Aliança Liberal, 406, Apto 72. São Paulo-SP.

Lenine Santos (Daqui em diante **LS**)– Como foi a primeira vez que ele te contatou?

Lenice Prioli (Daqui em diante **LP**) – Eu estava ensaiando com a Selma, no Jardim das Oliveiras, a minha igreja que eu tenho aqui em São Paulo.

LS – Selma?

LP – Asprino, minha querida acompanhadora por 25 anos, sempre ela. Por isso que as coisas tinham resultado: a gente não mudava de acompanhador. Eu tive vários, mas aquela oficial mesmo sempre foi a Selma, que viajou comigo, e tudo. E ele chegou lá, subiu, uma pessoa disse: “Olha, está querendo falar com a Sra. D. Lenice. E ele tinha o endereço já, que alguém tinha dado. Ele disse que ele era compositor, e que ele queria muito fazer um recital com as obras dele e que eu cantasse. Aí, como ele veio do interior, de São José dos Campos, não tinha muito traquejo com São Paulo, eu falei: vai procurar as coisas que são importantes pra serem feitas, pra ver se a gente consegue o salão e tudo. Ele foi. Muito humildemente, ele era muito simples, muito simpático. Eu nem tinha visto as músicas e já falei pra ele se informar direitinho. E ele conseguiu. Ligou pra mim muito feliz e aí a gente já escolheu. Eu mostrei o que eu tinha escolhido, ele pediu pra colocar uma que ele gostava muito, e a gente começou a ensaiar. Eu não me lembro se ele veio assistir a algum ensaio. Não me lembro mesmo, mas eu lembro que no dia da apresentação ele estava eufórico. tinha uma *corbeille* maravilhosa junto do piano. Tinha muita gente.

LS – Quer dizer que da primeira vez que ele veio ele já trouxe as partituras?

LP – Trouxe, sim. Várias. Muitas mais do que essas. Mas eu escolhi essas aqui no meio de outras. As que eu achei mais interessantes, agradáveis pra minha voz, também, foi isso. E a gente

começou a ensaiar, são coisas assim pequenas de tamanho, mas pra mim muito interessantes na construção musical, as poesias...

LS – A escolha dos textos...

LP – A escolha dos textos, muito de bom gosto. Então foi gostoso ensaiar isso aí. Foi gostoso cantar. Na gravação que se fez, não sei se através dele ou de mim, em fita cassete – você imagine – depois eu pedi pra pôr em CD, sinto assim uma alegria muito grande em estar cantando ali. Não foi assim... porque, à vezes a gente canta por uma certa obrigação, sabe... muitas coisas... Essa não, essa eu senti que eu estava muito feliz de cantar. Aí ele inda escreveu algumas coisas pra mim, me dedicou algumas musicas, e depois desapareceu. Você disse que ele foi morar no Rio?

(...)

LS – Você que cantou este repertório, como você o vê em termos de estilo, se aproximando de algum compositor que você cantou, também?

LP – Não, não tem assim uma coisa muito definida. Ele lembra Mignone, às vezes, Nepomuceno. Sabe, uma escrita elaborada. Ele simplifica, em algumas coisas, mas é tudo muito bem feito, soa muito bem. (...) E ele tem uma mágoa, que a gente percebe, tanto na música quanto na letra: “Ah, morra em mim esse amor”, e “Felicidade, que não existe”, coisas assim.

(Declama o poema de Suzanna de Campos, musicado por Benjamin da Silva Araújo)

“A vida às vezes é triste/Mas nela uma coisa existe/Que é muito, muito mais triste/É ter saudade de alguém”. A vida é triste pelas tristezas que tem, mas uma coisa existe que é muito mais triste, que é ter saudade de alguém”.

Então ele revela assim uma característica de tristeza. Você falou que ele ficou afastado da família... isso é uma coisa que, apesar de ele estar fazendo o que ele gostava, é uma coisa pesada.

LS – Traz uma solidão...

LP – Solidão. Tem coisas de solidão, aqui.

LP – (*Lendo uma dedicatória*) “À Julieta Telles de Menezes”⁶⁸. Ele conhecia gente assim importante, né! Foi muito legal, eu gostei tanto de fazer esse recital, gostei mesmo. Só que elas são curtas, ele não pega a poesia toda. Ele faz um verso ou dois. São curtas. Outras são inteiras mas não são grandes, também.

LS – Então você fez um recital amplo, porque você disse que ficou só com as que vocês decidiram fazer, e você chegaram a fazer 15, 16...

LP – 18. 18 canções⁶⁹. Olha, aqui mesmo ele escreveu: “À minha inesquecível intérprete, Sra Lenice Prioli”. Ele mandou depois pra mim algumas coisas, entendeu? (...) Ele correu atrás de mim...

LS – Nessa época desse recital você já era uma cantora que fazia recitais pelo Brasil inteiro...

LP – Eu já tava cantando bastante.

LS – Mas ainda fazia aulas com D. Madalena?

LP – Ah, sim! Eu nunca parei. Depois que eu comecei a cantar muito, muitas vezes eu ia à casa dela para repassar. Principalmente ópera, que ela não gostava de ópera, e eu não sabia nada de ópera e não conhecia alguém que pudesse me orientar, porque eu não pretendia fazer ópera, também, minha vocação sempre foi a música de câmara, o recital individual, grupos... (...)

LS – Me parece que na época da efervescência da criação desses artistas, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, existia um tráfego de informação muito maior entre o ambiente clássico e o popular, não?

LP – Muito. Muito maior porque a música brasileira ela foi, pode-se dizer podada dentro do Brasil. (...)

(Fim da entrevista)

⁶⁸ Julieta Telles de Menezes (1896-1961) – cantora e professora de canto carioca, foi divulgadora da música brasileira e sul-americana na Europa.

⁶⁹ A cantora aqui é traída pela memória. O programa do concerto registra 17 canções, embora possa ter havido alguma canção cantada como ‘extra’.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA IV

Entrevista com Thomaz Souto Corrêa (1938), realizada no dia 30/07/2013, na Sede da Editora Abril, à Avenida das Nações, 7221, São Paulo-SP. Thomaz Souto Corrêa nasceu em Mirassol, no estado de São Paulo. Entrou no jornalismo aos dezoito anos de idade, como redator da Editoria Internacional de O Estado de São Paulo. Trabalhou também nas revistas Visão, Cláudia e Manequim, entre outras. Foi presidente do Conselho Executivo da *Fédération Internationale de la Presse Périodique (Fipp)*, entre 1999 e 2001, que congregava então três mil editoras de 37 países. Fez importante carreira na Editora Abril. Conviveu com o compositor Benjamin Barreto da Silva Araújo de sua primeira infância até a adolescência.

Thomaz Souto Corrêa (Daqui em diante **TSC**) – Eu tenho um defeito que, é assim: eu sou péssimo pra datas, então eu não sei te dizer, por exemplo, durante quanto tempo ele frequentou a família. Tem foto dele que eu preciso achar, de muito tempo atrás.

Lenine Santos (Daqui em diante **LS**) – Isso em São Paulo?

TSC – São Paulo. Muito tempo atrás, eu sei por causa das pessoas e por causa dele, nas fotos. E tenho fotos dele na minha casa jogando baralho, e tal. Essas coisas que eu lembro, e que eu preciso achar. Ele já mais... ele morreu com que idade?

LS – Ele é de 1902, morreu com 83.

TSC – Ele regulava... meu pai é de 86... eles tinham mais ou menos a mesma idade, portanto era um homem idade, era um homem, naquele tempo 60 anos naquele tempo era velho, hoje é que é metidinho... Então era um velho. Então tem um período grande de convivência dele na família, e do que eu me lembro era essa figura que me fascinava quando ele sentava no piano e saía assim, com uma facilidade incrível. Me lembro da mão dele, tinha uma mão forte, parece a mão do Rubinstein, do Arthur Rubinstein. Eu vi um filme com ele, parece a mão do Benjamin, grande,

pesada. Pesada não no sentido de... mão de pianista, forte, não assim de dedos não, forte. E uma facilidade incrível, né! E aí essa, eu tenho esse pianista... Minha mãe queria que eu fosse pianista, e então eu fui estudar piano, e o fato de ele ser pianista já fazia dele meio que um herói ali, uma pessoa que eu dizia “Você chega lá!”. Agora, olhando pra trás, eu lembro dele em momentos de... me lembro dele em rádio, mas não me lembro em que rádio, você tem?

LS – Ele trabalhou na Mayrink Veiga...

TSC – Mayrik Veiga, aqui em São Paulo, não pode ser... tinha uma Rádio... Rádio Bandeirantes? Ou Tupi, porque naquele tempo era Tupi. Isso é uma coisa interessante, também: quem fazia concerto era a Tupi. Era a visão do Châteaubriant, aquilo foi uma época... tinha um auditório, e eu me lembro que eu fui ver Glenn Miller tocar na Rádio Tupi, como se fosse um concerto, e era um programa...

LS – Transmitido ao vivo...

TSC – Com auditório... e aí eu me lembro do Benjamin trabalhando em Teatro de Revista. É um choque, um homem daquela cultura, daquele refinamento musical, vai fazer arranjo pra peças de teatro de revista. É... era duro viver. Era duro pra um maestro sobreviver, então... e aí que eu acho... começa a me bater assim o fato de que ele não realizava coisas à altura do que ele produzia. Isso tá me batendo agora pela sua descrição da obra dele. Quer dizer, como é que um homem daquele cultura musical, como é que ia lá trabalhar com Teatro de Revista? Era uma fonte de dinheiro, não tenho nenhum preconceito com relação a isso. Mas, assim: eu não me lembro do Benjamin compositor. Também, eu devia ter menos de 9 anos de idade. Mas eu me lembro dele tocando Chopin, por alguma razão isso me marcou muito, mas não me lembro dele dizer: “Olha a música que eu fiz”... Vai ver que até tinha, mas eu não me lembro. Então eu não tinha referencia do, dessa obra que você tá me descrevendo. Interessante... O que me leva a achar que há alguma coisa... Porque que ele vai parar nas cidades do interior? Talvez porque houvesse mais oportunidade de trabalho pra uma pessoa que não tinha condição?

LS – Ele sai de São Paulo deixando essa orquestra da Bandeirantes. Ele era o Maestro que fazia todos os arranjos. Então eu não consigo explicar essa escolha de sair.

TSC – Eu acho que tem uma hora que ele vai pra São José, que é quando ele encontra com a Isa, lá.

LS – Ele passou um tempo em Rezende e depois foi para São José.

TSC – Acho que ele foi atrás da Isa. Não atrás no sentido de... ir atrás de mulher, não... foi atrás porque ela era uma referência familiar. E tinha essa mania, digamos assim, ou essa facilidade de encontrar coisas nas cidades de interior mais que nas capitais, São José... por quê não? Se uma pessoa com quem ele convivia... Isa era uma pessoa que fazia parte ali da minha casa, ele vai atrás de um lugar onde ele tem um esteio familiar. Reproduzindo provavelmente o que ele tinha na nossa casa. Nós éramos a família do Benjamin em São Paulo. Interessante...

LS – Porque a família dele realmente, pai, mãe, ele se afastou muito cedo, logo que se formou. Talvez pelo status de família mais tradicional que eles tinham no Rio, a escolha de trabalhar com a música e se profissionalizar, isso significava também lugares que não eram muito aceitos, imagina... início do século passado. Talvez a família não tenha aceitado...

TSC – Seguramente tem esse efeito. E você vê como ele não tinha nenhum problema com relação a isso, que ele vai trabalhar em Teatro de Revista. Precisa ele vai. Provavelmente era bico. Ele fazia bico na Bandeirantes... mas era uma maneira de sobreviver. Mas o que está me chamando a atenção é: essa obra, esse homem dessa cultura, e a timidez, se é que se possa chamar assim, em se promover e à própria obra, e não usar essa cultura toda pra se promover.

LS – Ele tem uma produção grande de música popular, dessa época que ele trabalhou na Rádio Nacional, etc... ele tem uma canção gravada pela Aracy Cortes.

(...)

TSC – É engraçado que ele incorporava um pouco o “músico de cinema”. Ele andava de boina... a roupa não era uma coisa assim, era uma coisa meio diferente.

LS – Meio anacrônica?

TSC – Não, meio de artista. Ele se vestia de artista.

(...)

LS – E como é que ele chega à sua família?

TSC – Algum amigo em comum apresentou, porque não tinha nenhuma ligação anterior, não. Eu tentei lembrar disso, como é que o Benjamin entra no nosso círculo. E quando ele entra, ele entra muito forte, até porque pra Isa ele vira um tio. Eu acho que ele vira uma espécie de tio pra ela.

(...)

TSC – Eu devia ter 8, 9 anos de idade, quando ele aparece, acho. E aí vai um pouco mais, porque eu me lembro dele me levar pro Teatro de Revista pra ver as meninas, pra ver as mocinhas, então eu já era adolescente. Tinha uns 15 anos. Ainda não tinha idade pra ‘cantar’ as moças, mas por curiosidade. E ele era o ‘Maestro, todo mundo chamava ele de ‘Maestro’.

(Fim da entrevista)

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA V

Entrevista com Luiz Viera Silva Araújo (1947) – cineasta, residente no Maricá-RJ, sobrinho do compositor, realizada no dia 03 de fevereiro de 2014, através de vídeo conferência.

Lenine Santos (Daqui em diante **LS**) – Eu anotei aqui, mas não vou nem falar na ordem. Algumas coisas que, escrevendo a biografia dele, vendo na partitura os lugares onde foram compostas as canções e coisas assim, eu vi que ele teve ligação com um bocado de cidades que... eu não sei, eu acho que era uma relação meio familiar, que a família mesmo já tinha propriedades no lugar, ou gente que morava nesses lugares e ele freqüentava. Por exemplo, Ribeirão Preto, eu acho que vocês tinham família lá...

Luis Vieira Silva Araújo (Daqui em diante **LSA**) – Com certeza, com certeza... que é a terra onde o nosso tio, o Barreto, o Homero, tem até uma praça em homenagem a ele lá. Uma praça pública. E esse Homero Barreto, eu acho que de todos da minha família é a pessoa mais importante, que foi, inclusive, a Christine que capturou isso na internet, e falou: “Olha só, a gente não pode esquecer do Homero de Sá Barreto”, e eu falei: “Pô, ele é o mais importante de todos”. Porque ele estava no ‘bojo’ de dizer o que é a música, o que são os tons... E olha, Lenine, eu to com a pasta dele aqui em casa, que o Benjamin me deixou em mãos, porque era ele quem deveria ter levado pra Biblioteca Nacional, e eu acho que eu fiz bem de não ter levado. Porque a gente tem esse material na mão, e se levasse pra Biblioteca talvez se perdesse, um material histórico do Homero de Sá Barreto⁷⁰. Os livros dele, as anotações, tudo, que eu acho que você ia gostar, e esse universitário aí, também, a gente compartilhar isso.

LS – Se ele está fazendo um trabalho especificamente sobre o Homero, com certeza ele vai querer esse material.

LA – Ele vai querer isso, né? O Benjamin, ele tinha, eu acho, essa cidade de Ribeirão Preto...

⁷⁰ Homero de Sá Barreto (1884-1924) – compositor natural do Rio de Janeiro, tio de Benjamin da Silva Araújo.

LS – Ele morou lá .

LA – Ele morou lá um tempo. E ele, nascido em Friburgo, também, eu acho que foi na época em que eles começaram a... ele, o meu pai, o tio Aloísio... eles eram 5 irmãos, 6, agora eu não tenho bem certeza. Eu sei, ou eram 5 homens e uma mulher, que era a tia Gabriela, que a gente chamava de ‘tia Gabi’, tinha o Benjamin, tinha o Armando⁷¹, que era o papai, Silva Araújo, tinha o Gastão, que é um primo lá de São Paulo que eu nunca conheci, e tinha um, acho que é Carlinhos... acho que chamavam de Carlinhos, que era o irmão mais novo e que também eu nunca vi. Acho que morreu antes deles. E essa minha ‘tia Gabi’. Então eu acho que eram 6 filhos da família Silva Araújo.

LS – A ordem você não sabe?

LA – É. Pois é. O quê?

LS – A ordem dos nascimentos.

LA – Ih, caramba! Eu não sei, não, rapaz. A gente vai ter que levantar essa história, viu! Eu sei que o Benjamin era mais velho do que o meu pai, e o Aloísio... eu não sei, agora, se o Aloísio era o mais velho deste grupo, porque tinha o Gastão e o Ricardinho... que eu não sei se estavam nas pontas. Ou lá um era lá em cima e o outro embaixo. E eu não sei nem como... talvez eu consiga porque a mãe da Leporace, a família Leporace, que são primos, a Gracinha Leporace, agora tem a Mariana Leporace que é cantora de música popular brasileira e que é prima aqui, também. A gente leva muito papo junto, eu já fiz clipe de show delas. Talvez essa tia Gina, que é uma pessoa lá de Ribeirão Preto, talvez saiba, se eu for perguntar, não sei se ela está com a consciência limpa, ainda... ou, não sei está com capacidade de lembrar, porque a pessoa muito idosa... talvez ela possa me dar essa informação. Mas é uma coisa que a gente vai ter que ir aos pouquinhos, entendeu? Eu tenho aqui a certidão de óbito do Benjamin. Não tenho aqui em mãos pra te dizer data logo, mas eu posso pegar isso, capturar e te enviar via internet.

LS – Essa certidão, se você puder tirar uma cópia, ou puder escanear e me mandar, essa eu preciso.

LA – Pois é, então isso vai ser preciso. Isso é fundamental, né? Eu tenho a do meu pai, também.

LS – A certidão de nascimento eu tenho.

⁷¹ Armando Silva Araújo (1905-1988) – pianista e compositor natural do Rio de Janeiro, irmão de Benjamin Silva Araújo.

LA – Essa você tem, né?

LS – Eu preciso da certidão de óbito só pra comprovar a data de morte dele.

LA – É bom que vou dar uma buscada nesse material aqui em casa e te mando isso por e-mail.

LS – Eu tenho uma carta dele, de 1985, de São José, para uma destinatária que se chama Cecy. Você sabe quem é?

LA – A Cecy é uma tia minha lá de Ribeirão Preto. O sobrenome dela eu não sei. Eu sei que eu tirava férias aqui, quando era jovem, e ia pra Ribeirão com meus primos, tinha uma galera lá, e eu ficava na casa dessa tia Cecy. Os parentes todos dessa família tão grande assim, cara, eu fico até chocado... caramba, a gente tinha uma energia tão boa, e espalhou assim, a gente não tem noção de como encontrá-la. Eu não lembro nem o nome dos filhos... eu tenho fotos deles, sabe. Não com o Benjamin. Era na época em que íamos tirar férias lá, tirávamos fotos, e ficávamos na casa da tia Cecy. É uma pessoa lá de Ribeirão Preto, que eu acho que ela era pianista também. A família toda, quase toda gostava de tocar piano, tocava algum instrumento.

(...)

LS – Ele manteve durante a vida dele uma relação de contato com a família toda, de ir nas férias...

LA – Escrevia pro papai. Mandava carta pro ‘Silva Araújo’ aqui em Maricá. Até que ele veio morar. Quando ele passou muito mal mesmo, ele quis, papai chamou ele e falou: “Vem pra cá. Vem pra Maricá”. E ele acabou... eu o recebi aqui. Mas ele tinha, que nem o papai tinha, teve um enfisema pulmonar. Papai também só tinha um pulmão, e o Benjamin também, que eles viviam pela noite, tocando piano, fumando, que naquela época todo mundo fumava. E ele tinha uma falta de ar absurda... eu não sei se você conheceu ele pessoalmente? O Benjamin tinha uma estatura baixa, eu tenho foro deles também, aqui. Mas a Christine⁷² é que tinha uma foto boa, que mandou pra mim, uma foro dele. Mas ele falava com dificuldade. Quando foi ficando mais idoso foi ficando com mais dificuldade de falar. E eu tive que... eu morava na época no Grajaú, aqui no Rio de Janeiro, na zona norte, e ele, quando passou mal em Maricá, e meu pai me pediu que eu o levasse pro Rio de Janeiro, inda ficou hospedado na minha casa. Eu chamei, tipo um *Home Care*, que tinha o oxigênio... então foi uma luta a gente segurar a onda do Benjamin. Até

⁷² Christine Hackel (1955-2013) – Geneticista, pesquisadora, trabalhou na pesquisa no acervo de Benjamin Silva Araújo.

que, um dia, ele não estava agüentando mais, eu o levei pra o Hospital da Lagoa, aonde ele faleceu. Foi até engraçado que, uma coisa curiosa: na hora em que a gente foi, na ambulância, e o motorista perguntou.... era um domingo, não tinha nenhum carro na rua, e a gente tava indo da Tijuca pra Zona Sul, atravessando ali o Paulo de Frontin⁷³, e o motorista perguntou: ‘Quer que ligue a sirene?’”. Aí, da maca onde ele tava deitado ele falou: “Liga! Liga, sim!”. E a ambulância foi zoando até... Porque o medico que a gente tinha falou que não iam aceitar ele em qualquer lugar, em qualquer hospital, só se a gente entrasse pela emergência. Então eu contratei a ambulância pra gente entrar apitando na emergência, porque... ele só foi recebido... se eu fosse lá de ônibus com ele iam dizer: ‘Ah, não, vai embora pra casa’”. Sei lá se iam conseguir recebê-lo. Então a gente forçou uma barra porque, na época, o Hospital da Barra era um hospital que estava... era um dos melhores hospitais do Rio, fora o Miguel Couto. E aí ele foi hospitalizado. Tem um fato interessante, também. Na hora em que eu saí da emergência, que eu entreguei ele pro médico, ele pediu em voz alta uma Coca Cola. Falou: “Traz uma Coca Cola pra mim”. Que ele gostava de beber pra arrotar. E o médico veio correndo pro meu lado e disse: ‘Não dá a Coca Cola pra ele, que vai fazer pior ainda, mal, porque ele está numa situação crítica’”. Ele tava com muita falta de ar. E eu acabei não dando essa Coca Cola e isso me encheu de arrependimento porque, um dia, dois dias depois eu vi a notícia que ele tinha falecido, todo entubado, porque não deu tempo de recuperá-lo. E eu fiquei chateado de não ter dado a Coca Cola pra ele. Eu acho que o último desejo dele era tomar a Coca Cola. Ele entrou pro hospital e meteram ele logo no soro, entubaram ele, amarraram. Ele ficou amarrado, eu fiquei muito puto, briguei com o médico e tudo. Falei: “Não precisa amarrar ele!”. Porque ele freqüentou muito os hospitais, porque a cada crise que ele tinha ele ficava internado, em São Paulo, aqui no Rio, lá em Ribeirão Preto... então ele tinha ojeriza a hospital. A última coisa que era, era o hospital. Ele só ia mesmo porque foi na emergência.

LS – Este depoimento que você está dando é lindo. Eu não tinha nada sobre os últimos dias dele aí.

LA – Pois é, os últimos momentos dele. E ele aqui em casa, em Maricá, era uma alegria, porque ele e o papai conversando, lembrando das coisas todas, aí cada um sentava no piano e tocava um pouco. Eu não tinha, naquela época a gente não tinha, como tem hoje, câmara que filma, pra tudo que é lado. Imagina se tivesse naquela época, pelos anos 80, sei lá. Entre 70 e 80 foi quando ele freqüentou lá. E era um espetáculo vê-los conversando, e sempre iam pessoas da cidade lá visitá-

⁷³ Viaduto Engenheiro Freyssinet, conhecido popularmente como Viaduto da Paulo de Frontin, é uma via expressa do Rio de Janeiro que liga o Túnel Rebouças à Linha Vermelha.

los, pra ouvir a música pura. Não existia energia elétrica ainda em Maricá, então às seis horas da tarde o papai gostava de tocar as Ave Marias, todas aquelas. Tinha a do Gounod e aquelas outras. E acabou que papai fez mais outra Ave Maria, e o pessoal daqui de Maricá ficava tudo em silêncio às seis horas da tarde porque tinha a Ave Maria do piano, da casa do Silva Araújo. Então, teve uma professora há pouco tempo que me falou isso. Falou: “Lula, a gente pedia silêncio em casa, todo mundo ficar quieto pra ouvir o piano”. Porque ouvia o piano no quarteirão inteiro. Porque o único piano que tinha aqui em Maricá era o do pai. Então era ele e o Benjamin dando show, na hora à noite, quando não tinha energia elétrica. Então a gente ouviu muito, eu curti muito esses momentos felizes com eles aqui.

LS – Quer dizer que, quando ele foi de São José pra Maricá, eles ainda fizeram bastante musica juntos, conversaram...

LA – Eu acho que eles conversaram mais, porque criar música, eu acho que eles não tavam mais nessa fase, não. Meu pai que inda fez uma musiquinha chamada “Luar de Maricá”, mas o Benjamin era muito voltado pro erudito, pro clássico, adorava tocar aquelas... tocava musica brasileira também, mas num estilo... essa minha tia Gina tem uma fita de uma música que ele gravou... como é o nome? Puxa, eu esqueci o nome da melodia, mas era um sincopado que ele tocava com uma velocidade tão rápida! Eu logo em seguida vou lembrar o nome dessa música. E a gente gravou essa musica, mas a fita, quando a gente levou pra ela ouvir, já não tinha mais... o óxido da fita cassete, sei lá... e não deu pra copiar essa coisa. Mas parece que eu ouvi ele falar que o Arthur Moreira Lima tem coisa dele gravada, tem musica do Benjamin gravada. Eu não pesquisei isso ainda, entendeu? E o Arthur Moreira Lima é um artista consagrado nacionalmente. Mas ele agora, ele está muito... Pelo menos na época que eu fui procurá-lo pra conversar sobre o Benjamin, e tudo, ele me recebeu muito mal: “Ah, eu não quero falar dessas coisas agora, não.”. Ele estava na porta de um show, eu era *camera men*, então eu fui lá perguntar e eu acho que ele se aborreceu um pouco, que não era o momento adequado pra tirar a atenção, na hora em que ele ia entrar em cena pra tocar um recital sei lá onde. Era um trabalho que eu tava fazendo... mas foi por conta do Benjamin, que falou; “Ah, o Arthur gravou uma musica minha”. Eu não sei se é verdade ou não. Eu não cheguei a confirmar isso com o Arthur. Tinha um outro pianista da ‘bossa nova’ também... quem era, meu Deus?

LS – O Amilton Godoy?

LA – Amilton Godoy. Esse ele foi visitar e eu fui com ele numa boate no Rio de Janeiro, e o Amilton levantou do piano, fez uma homenagem, uma reverência ao “mestre Benjamin”, e tal. O “Professor”, e tal. E foi muito bonito. E um monte de jovens que estavam na boate eram

conhecidos do Benjamin, e eu que sou carioca, aqui do Rio de Janeiro, o Benjamin em São Paulo, e aquela garotada toda da boate que foi ver o Godoy foi buscar falar com o Benjamin, e aí eu fiquei pensando: “Olha que barato! O velho é conhecido pelos jovens. Porque a gente sempre pensa essa questão, assim, quem é que conhece o Benjamin? Pois muita gente conhecia ele.

LS – Isso foi em que época?

LA – Isso foi numa época em que a gente morava em Copacabana, ainda... foi lá pelos anos 70. Eu ainda não tinha a casa de Maricá ainda, que a gente só veio ter a casa de Maricá em 74. 75 meu pai veio morar aqui. Então a gente ainda morava em Copacabana, ali na Constante Ramos. Tem uma curiosidade muito boa: o Benjamin usava, por causa do trânsito em Copacabana, o barulho infernal, e ele ali ainda estava compondo, eu acho, porque ele vivia com pautas, escrevendo, e aí ele usava, Lenine, aqueles abafadores que o bandeirinha da aviação, o sinalizador usa, pra tapar o ouvido das turbinas. É tipo um fone, mas aquilo não tem nada, é pra tapar o barulho. Hoje tem essas borrachinhas que a gente põe no ouvido, e ele andava em casa com aquele negócio no ouvido, pra não estragar o ouvido dele com o ruído na cidade que era horroroso, buzinas, quando abre o sinal e dá aquela buzinação, então ele vivia dentro de casa com aqueles fones enormes, aquela coisa que eram os abafadores de ouvido. Isso é um fato curioso do Benjamin. A gente ria muito com isso, com ele. E ele era uma cara ranzinza, ele gostava de implicar com as coisas. Ele tinha um temperamento, quando ele vinha aqui no Rio, que reclamava de tudo. “Que esse barulho, essa cidade, essa rua horrorosa que vocês tão morando!”, ele era tipo assim. Teve um dia eu saí com ele em Copacabana pra levar uns documentos, ele sempre andava de terno e chapéu. Ele manteve essa figura pra ser respeitado. Ele chegava nos lugares com aquele terno alinhado, sempre com um chapéu... eu não me lembro se era o chapéu côco, não, mas era um chapéu quase de côco. Ele usava um chapeuzinho, eu acho que eu tenho foto dele de chapéu. E aí, ele estava com a pasta na mão, a gente andando ali na Nossa Senhora de Copacabana, e a pasta caiu no chão. Aí ele parou em frente à pasta e aí deu... como se estivesse dando uma bronca na pasta, porque que ela caiu no chão! Aí eu falei: “Pô, que é isso, meu velho?” Aí eu peguei a pasta, mas ele começou dando uma bronca nela: “Ta vendo? Caiu no chão!” E não sei o quê... ele esculhambou a pasta, que era um documento importante que ele tava levando pra algum lugar que eu não me lembro. Nessa época eu era adolescente, eu acompanhava ele pros lugares, mas eu não tinha noção da figura importante que era o Benjamin. E ele fazia isso, eu não sei se pra me agradar, pra brincar comigo, pra dizer: “Olha, você pode dar ‘esporro’ (*sic*) numa pasta. Então é curiosidade isso, não é? Que temperamento é esse, o cara... caiu uma pasta no chão o cara dá uma bronca na pasta porque ela caiu no chão? Ele era uma figura muito engraçada, muito polêmica, porque ele discutia tudo, política...

Teve, meu pai falou que ele teve na vida uma tentativa de suicídio. Em Copacabana, na época em que ele morava mesmo em Copacabana. Não, acho que antes de Copacabana, a gente morava na cidade, a gente morou na Cinelândia. Mas o meu pai conta que, por causa de um amor... ele sofria de amor. Eu acho que ele se apaixonou por alguém e não foi correspondido, aí ele foi pra praia com gilete, ou canivete, sei lá, e cortou os pulsos, e deitou na areia pra morrer. Só que o sol cicatrizou, secou, o sangue que vazou coagulou, aí o suicídio não deu certo, entendeu? olha que louco! E o meu pai falou isso e eu falei: “Não é isso! O Benjamin.”, mas ele tinha uma marca no pulso. Eu não sei se ele cortou os dois, ou um só.

LS – Mas ele era muito menino, ainda, muito jovem?

LA – Eu era moleque, porque eu conheci ele muito novo. Sempre que ele vinha pro Rio de Janeiro ficava hospedado... o meu pai tinha um apartamento grande em Copacabana, que era alugado, mas sempre quando vinham os parentes, não só ele, mas o Aloísio, outros primos da turma lá dos Leporace, esse pessoal, quando vinha de viagem, ficava hospedado lá em casa, porque ele tinha um apartamento que tinha cinco quartos. Então, era sempre... recebíamos os nossos parentes, os nossos amigos. Deixa eu ver se eu lembro algum outro fato curioso dele, assim... O ‘Seo’ Benjamin era muito engraçado, mesmo.

(...)

LS – Eu tenho essas fotos em que ele escreve assim: “Eu e minha noiva”, várias, de vários períodos da vida dele. Mas é engraçado, que ele nunca casou. Sempre foi meio boêmio.

LA – Eu não sei, porque as mulheres, naquela época, eram uma mulheres muito altas, os irmãos todos – aliás, eu não conheci todos – mas o meu pai e o Aloísio eram altos. O Benjamin era um tampinha. Então eu acho que, na época, se existia algum preconceito com homem baixo, que é óbvio, né! Mas ele deve ter tido algumas frustrações... essa parte amorosa dele eu não... só se buscar nos caderninhos dele, no material que ele tem lá, que a gente pode ver se tem alguma coisa escrita, correspondência, e tal.

LS – Agora, ele era muito itinerante, também, porque depois de morar aí no Rio ele morou em Ribeirão, foi pra São Paulo, foi pro Rio, voltou pra São Paulo, de São Paulo ele deixou as coisas todas e foi morar em Resende e depois de Resende veio pra São José... E isso tudo... Na história, é claro que devem ter tido razões, mas é meio sem explicação porquê de repente ele deixava tudo e mudava.

LA – E ele, eu tenho certeza disso, ele me contou uma história de um vôo de Zeppelin que ele fez. Veio da Europa pra cá. Então me parece que ele estudou na Sorbonne. Teve algum momento da vida dele jovem, não me lembro quando foi isso, que ele fez uma viagem internacional, estudou lá fora, e veio cheio de idéias. E ele conta, que quando o Zeppelin chegou em Recife – que tinha uma escala em Recife⁷⁴ – estava em revolução, a cidade, e recomendaram ao Zeppelin não chegar na cidade, porque estava havendo tiroteio, revolução, não sei quando, 1930, 1935, sei lá. E aí, ele disse que o Zeppelin – eu não sabia, pra mim foi novidade, o Zeppelin foi pro alto mar, e ancorou no mar. O cara jogou âncora no mar, e ficou no mar esperando, que tinha de abastecer com alimentos, com tudo, e foram uns barcos, levaram as coisas pro Zeppelin por mar, olha que coisa estranha! Nunca vi nada escrito sobre isso, mas ele me contou esse fato. Disse que não puderam desembarcar em Recife porque tinha uma revolução, e o Zeppelin precisava reabastecer de alimentos, de tudo o que tinha lá, porque o Zeppelin, parece um navio, tinha, não sei, cem pessoas? Não sei quantas pessoas que cabiam ali dentro, com restaurantes, e tal. Então a volta dele foi de Zeppelin, e teve esse fato lá em Recife, que o Zeppelin ficou fora da cidade pra não ser atingido, não ser... não sofrer nenhum problema.

(...)

LA - Campos de Jordão, foram, ele e meu pai, eles foram internados numa clínica para recuperação de um enfisema. Diz que era o único lugar no Brasil que tinha uma clínica de tratamento de recuperação pra enfisema pulmonar. Isso o meu pai me falou, que eles dois ficaram lá uma temporada, eu também não sei quanto tempo. Quando eles ficaram muito mal de saúde, eles ficaram... eu não sei se foram juntos ou se o Benjamin foi primeiro e falou: “Olha, vem pra cá”... eu não sei como foi esse negócio, mas eu sei que os dois estiveram lá se tratando.

LS – Então eles devem ter tido problemas respiratórios desde muito cedo, não é?

LA - Desde muito cedo, pois é. Meu pai era empregado no Cassino da Urca. Aliás, o Armando, meu pai, era o pianista que tocava nos Cassinos, mas aí o empresário abandonou os artistas todos. E ele, como conhecia todo mundo, ele largou o piano pra tomar conta disso. Diz que era um espetáculo, que os mesmos artistas que trabalhavam no Cassino da Urca, diz que tinha uma certa hora, à 1h da manhã, que embarcavam numa barca num iate na Urca e iam pra Copacabana no Cassino Atlântico, que era o outro Cassino, e era a trupe toda, orquestra, tudo., e aí abria o

⁷⁴ Dentre as novidades da década de trinta, famosa pelo aparecimento de novos hábitos e costumes, antecedendo a segunda Grande Guerra, surgiu no Recife o Graf Zeppelin, inaugurando linha direta, bimestral, com a Europa, numa quinta-feira, 22 de maio de 1930, fazendo a rota Friedrischafen-Sevilha-Rio de Janeiro. (SILVA, 2014)

espetáculo nesse outro cassino. E aí entrava, certo dia da semana, o Cassino lá do Quintandinha, que era um ônibus que levava todo o elenco pro Quintandinha⁷⁵. Mas eu acho que o Benjamin não participava dessas coisas, não. O Benjamin estava em outro caminho, nesse momento.

LS – Ele devia estar, provavelmente, trabalhando em Ribeirão Preto.

LA – Exatamente, que foi a época dos cassinos.

LS – Agora, do lado da família, pelo que eu entendi, toda a família, o tempo inteiro, desde os teus avós e tetravós, todo mundo já tinha meio ligação com música, já tocava... então não foi nenhum problema pra família eles terem seguido esse caminho, não é?

LA – Porque o avô, o paizão da família, o Francisco Manuel da Silva Araújo, era o farmacêutico que veio pro Brasil. Eles vieram pro Brasil saindo de Portugal, porque tava tudo ferrado lá, porque muitos portugueses vieram e se instalaram em Friburgo, Nova Friburgo, aqui na serra. E era uma casa belíssima! Eu acho que era uma das coisas mais bonitas que eu vi, essa casa em que eles moravam, que se chamava Solar Silva Araújo, onde moravam os irmãos todos, a família toda, e tinha muitas festas em casa. Parece que o vizinho deles eram familiares de Villa-Lobos, que todo mundo tocava, também, e eles se freqüentavam muito, mas ninguém era profissional na área. Eu acredito que eles todos eram músicos assim, como se fosse um *hobby*. A minha avó, mãe de Benjamin, tocava muito piano, e as tias também, a parentada, todo mundo, então meu pai contava que eram altos saraus, que juntava a família naquele casarão lindo, tinham todos instrumentos, e eles faziam altos sons. Mas a realidade é que o velho, que era farmacêutico, e a família vivia do dinheiro da farmácia, do laboratório, e quando o velho morreu, Lenine, aí eles perderam tudo. Porque ninguém sabia tocar esse barco de farmácia nem de nada.

LS – Não virou negócio da família.

LA – Não virou negócio. Daí, nenhum filho, de tantos filhos, nenhum seguiu a regra do pai. E aí, meu pai conta isso, forma tendo problemas com dívidas, com um monte de coisas... primeiro perderam o laboratório e depois eles perderam a farmácia, que era a farmácia Silva Araújo, que era uma farmácia conhecida por causa do ‘Vinho Reconstituente Silva Araújo’. Aí eles ficaram todos pobres. Papai falou que os pais dele viajavam duas vezes por ano pra Europa, por isso eu acho que o Benjamin teve essa oportunidade, talvez, de viajar também, pra estudar lá fora. Mas,

⁷⁵ Refere-se ao Palácio Quitandinha, em Petrópolis-RJ, que entre 1944 e 1960 abrigou um dos maiores cassinos do país, com shows de artistas nacionais e internacionais.

depois disso, foi um horror, porque foi ‘cada um se vira nos 30. Cada um teve de dar seu jeito. Aí foi onde espalhou a família. O papai resolveu ficar no Rio, o Benjamin e o Aloísio e os outros irmãos foram pra São Paulo, porque tinha parentes lá em Ribeirão, em São José... acho que em São José também tinha gente conhecida. Tinha a Naná⁷⁶, que era amiga, mas eu não sei se era amiga recente. Ah! Ele era muito amigo da Klabin. Eu esqueci o nome da mulher, mas era a que bancava os recitais na casa dela, e sempre chamava o Benjamin. O Benjamin ficou amigo, e ele falava sempre do Klabin. “Ah, o Klabin vai pagar não sei quanto...”, sempre tinha a história do Klabin. Não sei que volume de envolvimento eles tiveram, mas ele passou esse período aí, com essa história do Klabin.

LS – Ele também tem um lado de inventor.

LA – Inventor, exato. Inventivo, não é? Ele via o mar, aqui... agora por conta dessa fala tua aí, eu me lembrei de um outro fato. Eu moro aqui em Maricá, que é uma praia, e essa praia de Maricá tem 36Km, que é uma praia gigante. E aí tem uma barra, que a gente chama de Barra de Maricá, que é uma barra onde a lagoa rompe, acho que de 20 em 20 anos, já faz um montão de anos na praia que não acontece isso. E, na época, ele chegou a conversar com o prefeito, isso. Porque pra manter uma barra aberta, você tem que fazer um... como se chama? Você coloca as pedras no canal pra fazer um quebra-mar. E ele falou assim: “Por quê que eles vão afundar navio lá no alto mar e não afundam o navio aqui na praia? Que vai quebrar o mar, se afundar um navio aqui!” Ele tinha uma idéia genial, não é? Eu falei: “P* M*, eu nunca pensei nisso. Porque, você bota milhões de toneladas de ferro, afunda ali, depois você pode até jogar pedra em cima, vai gastar menos pedra. Então essa idéia dele ficou na minha cabeça, eu nisso até hoje, quando eu encontro alguém que ta pensando em abrir a barra... eles estão querendo agora, o prefeito novo ta querendo abrir a barra, eu já falei pra ele: “O meu tio Benjamin falou que o negócio é afundar uns dois navios aí, em linha reta, pra fazer um quebra mar”.

LS – O incrível é que ele tinha essas idéias e ele ia falar com as pessoas.

LA – Ia falar, exato, ele tinha as idéias e falava, ele era muito criativo.

(Fim da entrevista)

⁷⁶ ‘Naná’ era o apelino familiar da esposa de Paulo Azevedo.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA VI

Entrevista - Sra. Isa Weiss e sua Filha Rosa Weiss – amigas de Benjamin Silva Araújo, em cuja residência o compositor morou no ano de 1973. Realizada no dia 18/0/2013, na residência das entrevistadas, à Rua Brás Cubas, 35 – São José dos Campos-SP – CEP: 12242-300 - Telefones: 1239423810 / 129724489.

LS (Daqui em diante LS) – Então, sua mãe estava me contando que ela acha que o Benjamin... bem, ele nasceu no Rio...

Isa Weiss (Daqui em diante IW) – Ah, ele é do Rio? Mas ele fez uma parte da infância dele... porque a família dele é lá de Ribeirão Preto. A Família Silva Araújo. Depois eles tinham um grande laboratório farmacêutico, até no Rio tinha. Nós morávamos perto. Engraçado, eu não me lembro do Benjamin ser carioca.

LS - Ele nasceu em Nova Friburgo e ficou entre Nova Friburgo e o Rio enquanto era adolescente...

IW - Mas, em todo caso, depois, numa fase da vida dele – a família dele também era Barreto, que é uma família importante da região de Ribeirão Preto – ele mais adulto, já dono das coisas dele, ele trabalhou na Bandeirantes⁷⁷.

Rosa Weiss (Daqui em diante RW) – E na Rádio Nacional, isso me lembro que ele falava sempre, e nessa época ele era muito amigo do... aquele autor lá da ‘Amélia’...

LS - Mário Lago.

(...)

⁷⁷ TV Bandeirantes.

IW – O Benjamin, eu lembro, ele era assim: ele não engolia desaforo. Mas não é nem não engolir desaforo: qualquer coisa que ele não gostasse, ele arrumava a mala e saía. Ele pedia a conta... era assim. Nunca estava satisfeito. A vida dele, quando ele criou problema, não sei se foi na Canal 2 ou na Bandeirante, ele criou um problema que ele ficou “mal visto”. Então ele saiu de São Paulo e foi pra Resende. Ficou morando no centro lá em Resende, Itatiaia, e tudo o mais, eu perdi contato. Porque o contato foi anterior, quando ele freqüentava a casa da minha tia, a gente tinha parente, contraparente. parentes casados, tinha essas confusões. Aí ele ainda trabalhava, depois ele brigou, sumiu e ninguém viu mais o Benjamin. Um dia ele apareceu aqui em São José - até eu estava na casa da minha sogra⁷⁸, aquela ali na frente, na Nelson D’Ávila – assim de chapéu palha desfiado, mal arrumado, sabe, uma pessoa derrotada, que ele chegou quando ele veio pra cá. Aí eu falei: “Não, Benjamin, você vai ficar aqui comigo até ajeitar o que você quer fazer” e, de fato ele ficou uns tempos. Depois, a gente morava na frente na Nelson D’Ávila e nós morávamos, nos fundos de frente pra Floriano Peixoto. Tinha uma casa lá, nossa, sei que era no jardim. Eu reformei a casa, ficou... não ficou uma casa boa, Rosinha? Eu decorei a casa, botei tudo dentro da casa, e o Benjamin foi morar lá, ele dava aula pras meninas, pra ele achar um caminho. Ele ainda tinha idade que ele poderia trabalhar, ele era produtivo. Mas eu não sei... eu interpreto o Benjamin, hoje, como uma pessoa que era emocionalmente instável, ele era, porque sempre tinha alguma coisa que ele não gostava, e acho que ele tinha um... como é que eu vou dizer? Que ele era mais pra “meio pancada”... não é bem o termo. Ele fazia, pra você ter uma idéia: ele almoçava e jantava lá em casa, dava tudo pra ele lá, e aí à noite ele assistia televisão lá em casa, você lembra? Aí ficava lá um pouco e, daí a pouco, quando chegava a hora de dormir ele tinha muito frio, o Benjamin – ele dizia: “Bom, deixa eu ir pra minha geladeira”. Que era a casa. Que dizer, ele tava com uma casa que eu arrumei pra ele e tudo, e quando ele se referia à casa ele... eu não me esqueço desse lance dele: “Ah, deixa eu ir pra minha geladeira”. E aí, de tanta geladeira, ele resolveu mudar pro Paulinho. Chamei o Paulinho e falei: “Olha, o Benjamin não é a pessoa que você pensa, ele é difícil de lidar, ele é complicado”, e era mesmo, “você vai levando, to te deixando a par do que é”. E, de fato ele ficou com o Paulinho, e o Paulinho não vai contar, eu sei... Depois, de lá, ele resolveu que tinha de ir pra São Paulo. Aí foi morar lá na Bela Vista, no Bexiga, aí eu peguei um caminhão nosso, e botei a mobília dele. Mas ele... nunca tava bom. Ele tinha tido... nasceu em berço de ouro, vamos dizer, e depois a coisa, eu não sei bem desse começo da família dele porque ele não falava muito. Quem eu conheci era o irmão dele, que era o Aloísio Silva Araújo, que não era um compositor nem músico. Era uma cômico na

⁷⁸ Inis Weiss (s.d), artista plástica criadora dos padrões da cerâmica Weiss, importante entre as décadas de 1950 e 1980 no Vale do Paraíba.

rádio Mayrink Veiga, que tinha um programa chamado “Cadeira de Barbeiro”. Era um programa assim de meia-hora, que fazia uma crítica assim de alguma coisa que estava acontecendo, ele era o barbeiro e o cara sentava e eles comentavam, e ele era muito engraçado. E nessa ocasião, a ‘Cadeira de barbeiro’... porque, vocês dessa geração, quando foi 64, que houve o golpe militar, que houve aquele arrocho... Ninguém sabe o que é arrocho. Arrocho era no tempo do Getúlio, no tempo que tinha a polícia especial nazista. O Filinto Müller, que era o diretor da polícia especial, ele fez curso lá com Hitler. Era terrível, o negócio, o arrocho era violento. Esse dos milico (*sic*), que mataram não-sei-quem, esse também foi, mas aquele foi muito pior. Inclusive quando o Getúlio pegou a mulher do Luis Carlos Prestes e mandou de volta pra Alemanha, porque era porque ela significava alguma coisa, então chagou lá ela foi prum campo de concentração e foi fuzilada. Chamava Olga. Tinha muita coisa que não tem nada a ver com o Benjamin. Mas o Benjamin, ele era arrogante. Ou não? O que você acha, Rosinha?

LS – Como é que a Sra. conheceu o Benjamin?

IW – Na casa da minha tia. Deixa eu ver como é que eu posso explicar: uma cunhada dessa minha tia, a Aninha, que era irmã do marido dela, era casado com o Plínio, que era tio do Benjamin, ou primo, ou qualquer coisa assim. Então, desde - que época é essa? – da década de 40, 50, entre meados de 40 até meados de 50 agente teve muito contato. A gente morava no Rio. Aí eu me casei, com uma pessoa de São José, vim morar aqui em São José. Continuava tendo algum contato, mas já casada eu não passava mais os fins de semana lá como eu passava antes, que eu tava sempre com o Benjamin. Aí, quando depois de uma certa época, que eu já estava casada e tudo, foi que ele apareceu aqui, porque nesse espaço de tempo eu não tive notícias dele. Tem uma pessoa também que eu vou...

RW -= Ele apareceu aqui, eu devia ter mais ou menos uns 16 anos. Quer dizer, eu sou de 67, quer dizer que ele ficou muitos anos mesmo revoltado...

IW – Eu vou pegar o endereço de um primo meu que é primo do lado do meu pai, e a amizade com o Benjamin é do lado da minha mãe, dessa minha tia, mas por coincidência essa família do meu pai em São Paulo morava perto da minha tia, então esse meu primo João trabalhava no Canal 2, e era muito amigo do Vladimir Herzog, não sei se é do seu tempo a história do Herzog?

LS – Conheço bem.

IW – Quando mataram o Vladimir ele ficou doente, sofreu à beça. Então o João era vizinho dessa tia Cora, então ele viveu também com o Benjamin, e trabalhou.. vou pegar o telefone dele... acho que ele levou o Benjamin para o Canal 2, ou pra TV Cultura, ou seja lá o que fosse.

Agora você pergunte... na verdade o que você quer saber do Benjamin? Porque a vida profissional dele é ...

LS – Eu tenho muito material de música, quase tudo que ele deixou escrito, mas na vida dele, na biografia dele, sempre fica mal explicado porque que ele saiu do Rio e foi pra Ribeirão, porque que ele veio pra cá...

IW – Porque nada ele estava satisfeito. Eu acho que ele nunca conseguiu chegar onde ele queria chegar. Eu penso... Quando ele estava no auge, na Bandeirantes, que ele estava bem, ele criou um enorme problema lá e eu não sei exatamente o que foi. O João é capaz de saber, meu primo. De lá é que ele ficou, sabe quando ele põe alguém na ‘lista negra’, em determinada profissão? O Benjamin entro nessa lista, e aí, olha, não arrumou nada mais...

LS – E aí logo que ele chegou aqui você começou a fazer aulas com ele?

RW – Eu e minhas irmãs. A gente tinha... eu não gostava de piano. Eu tinha aula com ele porque tinha de fazer. Duas outras irmãs gostavam mais... E, o que que eu acho que o Benjamin significou na nossa vida, nós as meninas que estávamos lá? O primeiro contato, um novo olhar prum mundo que a gente não tinha acesso, e começando a tirar as primeiras peles da caipirice, sabe? Nasci em São José dos campos, naquela época...

LS – Porque ele vinha de...

RW – Vinha de outros lugares... apesar de que minha mãe também tinha isso, mas era uma outra pessoa que... tem aquela coisa do pai e da mãe, e tem aquela coisa do ‘outro’. E levar, e contar as histórias pelas quais ele viveu e passou... era cheio de um monte historinhas, o tempo todo a gente tava ouvindo coisa. E nem lembro, nem eram coisas tão importantes, mas era sobre a vida dele, então aquilo encantava a gente. Ele era chato!É verdade essa coisa dele ser descontente com a vida, é fato. Mas ao mesmo tempo ele tinha esse outro lado, que pelo menos pra nós que não percebíamos tanto esse lado mais instável, como minha mãe diz, encantava. Então: “Oh, um maestro!”, da Rádio Nacional do Rio de Janeiro... uma coisa assim de caipirice mesmo. “Nossa, mora aqui, olha só!”.

LS – E ele tocava todo dia?

RW – Divinamente, pra gente, sempre a gente estava ouvindo ele tocar, e aí quando a gente foi fazer essa peça da escola, a *Tribobó City*⁷⁹... lembra disso, mãe? Quando ele musicou a peça que eu fiz, o *Tribobó City*?

IW – Não lembro, não.

LS – Ele fez canções, trilha sonora?

RW – Isso. E deu as músicas. Foi muito legal, que daí a gente gravou! Ele tocou ao piano, e o garoto fingia que tocava o piano e vinha a gravação dele. Foi uma coisa muito interessante, bem gostoso, e acabou se tornando um musical, que não teria sido. A gente ia levar por outro caminho. Você achou o telefone aí?

IW – Achei. Olha, você vai anotar um nome aí. Eu não vejo esse meu primo há pelo menos uns 50 anos, mas sei que ele...

(...)

O nome dele João Walter Sampaio Smolka⁸⁰. O pai dele era austríaco, Fritz. Era judeu, e ele é meu primo porque a mãe dele era prima do meu pai. Não tenho o telefone do João. Eram dois irmãos: o João e o Totonho, que era Antônio Francisco Sampaio Smolka, eles tinham mudado pra Santos. Procurando eu achei o telefone do irmão mais velho, o Totonho, que era diferença de dois anos, os dois eram casados com duas irmãs. Mas pela internet, pelo nome dele, você vai achar...

RW – Agora, nesse período aqui em São José ele começou a ter contato com a pequena elite intelectual da cidade, vamos dizer, e acho que aí é que acabou conhecendo o Paulinho ou teve contato com ele, e aí passou a sair com algumas pessoas, e aí começou a sentir, nessa segunda fase... a primeira foi quando ele chegou, sem contato, sem nada...

IW – E a nossa gente, deixa eu te contar, não tinha nada de intelectualidade, era só jogo de basquete, futebol, e aí ele não se enturmou.

RW – Aí quando ele passou a ter contato com essas pessoas é que ele começou a ficar mais confortável, começou a ficar mais interessante pra ele a convivência, e quem sabe por isso

⁷⁹ *Tribobó City* (1971), é uma peça infanto-juvenil da dramaturga brasileira Maria Clara Machado (1921-2001).

⁸⁰ João Walter Sampaio Smolka (1921-2002) foi redator da Rádio Bandeirantes, jornalista e professor do curso de Comunicação Social da ECA-USP. Conviveu com Benjamin B. Barreto da Silva Araújo na Rádio Bandeirantes.

também ele ter feito a opção de morar com o Paulinho. Agora, deve ter também essa questão da própria... não sei, dos altos e baixos dele. Esgota um lugar, e aí vai pra outro lugar na tentativa de que outro lugar vai ser melhor, aí vai chegar uma hora em que vai esgotar... característica dele.

LS – Chama atenção que ele quase não tem ligação com a família, durante todo o tempo...

RW – Tanto que eu nem sabia quem era a família dele.

(...)

Infiro que tenha havido alguma dificuldade com o fato de ele ter querido fazer música...

RW – Ah, sim, e naquela época. E ele viveu a boemia. Viveu a boemia da boemia da boemia, porque essas eram as história que ele contava pra gente. Então esse período no Rio, que ele esteve com os artistas, foi boemia pura. Vida boêmia mesmo. Agora, isso afasta a família, inda mais uma família mais tradicional.

(...)

RW – O Benjamin não era interessado na tia Cora?

IW – Pode ser...

RW – Por isso que ele vivia lá.

(...)

LS – E ele não se colocava como compositor? Ele compôs essa música para a peça, música original, então isso devia ser importante pra ele, e fácil... ele não falava disso?

RW – Olha, eu acho que ele não falava porque não ia ter repercussão nenhuma com a gente, ignorantes no assunto... Eu acho que ele achou espaço foi nele contar as aventuras dele, em que mundo ele viveu, as pessoas que ele conviveu, esse mundo mais glamoroso. Eu imagino que, já com o Paulinho, e com as pessoas que ele conviveu aqui de São José, deve ter tido espaço pra isso.

(...)

IW – Tinha o Armando, o Aloísio e tinha mais um... Todos eram artistas, vamos dizer, tinham tendência de uma maneira ou de outra pra esse ou praquele ramo, que fugia da formação profissional da família que era laboratório de produtos medicinais.

RW – Mas eu lembro que ele dizia que o lado da família dele foi passado pra trás no laboratório.

IS – Eles era muito... não eram gente com o pé no chão, assim, vamos dizer, com prática dessas coisas. Eram crentes, acreditavam em todo mundo, e nessa eles deixaram só o nome, que era Laboratório Silva Araújo Roussel, S.A.⁸¹

(...)

RW - Ah, uma coisa! O tempo inteiro a gente estava pedindo pra ele tocar, e inclusive ele deu aula de tango pra gente!

LS - De dança?

RW – É. Mas o tango... o do bordel mesmo, não o tango bonitinho, aquele tango mais sedutor.

IW – Não, porque a vida do Benjamin realmente era o boêmio... e o nível social dele era... mulheres profissionais, e aquela turma que vivia nos bares, ele amanhecia... e ele não era de beber.

(Fim da entrevista)

⁸¹ O Laboratório Silva Araujo, antes de se unir ao Laboratório Roussel e tornar-se S.A.R.S.A (Silva Araujo-Roussel Sociedade Anônima - atualmente Laboratório AVENTIS - produzia o Vinho Reconstituente Silva Araujo, um dos produtos de exportação da indústria brasileira no início do século XX.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA VII

Entrevista com Mery Bassi, cantora. Realizada no dia 19/05/2013, na residência da entrevistada, à Rua Ravel, 65, São José dos Campos-SP. Telefones: 12.39216745.

Lenine Santos (Daqui em diante **LS**) – Como a Sr^a conheceu o maestro Benjamin?

Mery Bassi (Daqui em diante **MB**) – Bem, na época em que eu me mudei para cá, São José não tinha quase nada de cultura para quem se interessava por música clássica. Principalmente música antiga, que é a minha paixão. E então nós, um grupo de pessoas que queriam cantar, montar um coral, fizemos uma associação, contribuindo com dinheiro para pagar um maestro para vir a São José. O maestro foi o Walter Lourenção⁸², e o nome do madrigal ficou sendo Madrigal Musicaviva⁸³, assim tudo junto mesmo. O professor me procurou num desses concertos que fizemos, depois do concerto, e disse que havia gostado da minha voz, e queria que eu cantasse coisas dele. Tinha aquela dos peixinhos...

LS – “A Canção do Aquário”?

MB – Essa. E algumas outras. Cantei umas 3 ou 4, e mais umas peças que ele gostava e achava que ia ficar bem na minha voz, árias de ópera, coisas assim.

LS – E como a Sra. vê o estilo dele?

MB – Bom, elas são difíceis de cantar, e não... dá impressão pra quem canta, pra soprano pelo menos, que ele não valoriza muito a voz. E elas são difíceis! O “Peixinho”⁸⁴ não é fácil... Então,

⁸² Walter Lourenção (1929), maestro brasileiro natural de Jundiaí-SP, trabalhou em várias instituições musicais importantes de São Paulo, como o Teatro Municipal de São Paulo e a Rádio Cultura.

⁸³ O Madrigal Musicaviva era gerido pela Sociedade de Educação Musical de São José dos Campos (SOCEM), e suas atividades se estenderam por todas as décadas de 70, 80 e 90.

⁸⁴ Refere-se à obra “Cançoneta do Aquário”, de Benjamin Silva Araújo sobre poema de Oliveira Ribeiro Neto (1908-1989).

talvez não agradasse muito. Mas, do ponto de vista musical, eu credito que elas sejam bem valiosas. Estudando mais a gente percebe. A “Ciranda”⁸⁵ é difícil, mas ela soa muito bem, é bonita. O “peixinho” não é tanto, mas quando você interpreta dá pra agradar. (...)

Então o Professor, ele percebeu: “Você é soprano e muito boa”, ele falava. Você vê. Bonitinhas as dedicatórias dele, e ele incentivava: “Olhe, cante isso, que ‘bonito, fica bem na tua voz. E eu o conheci assim, por causa do grupo...”

LS – Ele chegou a fazer parte da SOCEM?

MB – Não, eu acredito que não. Ele ficava sempre... o pessoal gostava muito dele, estava sempre cercado de jovens. Tava mais ligado ao grupo de chorinho, de choro. E o pessoal gostava muito dele, era muito estimado, lá. Mas como ele tinha as músicas que ele compunha, ele dava pra gente e a gente cantava nos concertos, ele tava sempre lá pra assistir. E ele fazia a apreciação dele: “Olha, você cantou assim, então ficou bom, de outra vez faça assim...” Mas ele foi muito, sabe, uma pessoa que incentivava muito a gente.

LS – E as canções dele, como é que a Sra. chegou nelas, ele é que trouxe?

MB – Ele é que me dava. A primeira vez que eu conversei com ele, que ele veio pra conversar comigo, conversar sobre a voz, onde que eu estudava, como que eu fazia, eu disse: “Professor, não dá pra eu ir pra São Paulo...”

(...)

LS – E a Sra. considerava essas canções que a Sra. cantou, do Benjamin, tão sofisticadas, do ponto de vista musical, poético, elas eram esse tipode composição de compositores clássicos brasileiros?

MB – Sabe Lenine, eu não sou uma especialista em música. Eu posso dizer, pela minha sensibilidade, que algumas músicas, a “Ciranda”, talvez fosse mais... não sei como explicar pra vocie. Eu sei que o “Peixinho”, apesar de ela ser cantada bastante, não era muito apreciada, eu não sei porquê.

(....)

A “Ciranda” soava melhor, do que o “Peixinho”, não sei se era uma questão de tessitura...

⁸⁵ Refere-se à obra “Ciranda... Cirandinha...”, de Benjamin Silva Araújo, sobre poema de Menotti del Picchia (1892-1988).

(...)

LS – Mas a Sr^a gostava da peça?

MB – Gostava! dava impressão de música popular, o “Peixinho”. E isso eu posso sentir, que não parecia música erudita.

(...)

LS – Quando a Sr^a. diz que “não era apreciado”, o não apreciado era por esse público que ia à sala de concerto?

MB – Não, eram os mais próximos da gente, sabe... O pessoal da música mesmo.

LS – Será que não era por um certo preconceito que existe até hoje contra a música brasileira?

MB – Pode ser. Pode ser mesmo, porque eu sei de gente que tem raivado Nepomuceno! E eu não tenho, eu adoro. Amo o Nepomuceno. Até essa “Quem se condói do meu fado”⁸⁶, eu gosto. E o pessoal fala: “Como?” Mas eu gosto.

LS – A Sra. disse que viu a Lenice Prioli cantar 2 músicas dele, foi aqui?

MB – Foi. Ela veio, deu aqui vários concertos. Ela cantata andel: “*Wherever you walk*”, ela até me deu essa partitura, e ela cantou duas músicas dele. Não me lembro se ela cantou o “Peixinho” ou a “Canção sem Importância”, e a “Ciranda”. Ela cantava sempre a “Ciranda” quando ela vinha. Acho que ela queria, também, prestigiar. E era bonita. A “Ciranda” é muito bonitinha, mesmo.

(Fim da entrevista)

⁸⁶ Refere-se à canção “Trovas I”, de Alberto Nepomuceno (864-1920), sobre poema de Osório Duque-Estrada (1870-1927).

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA VIII

Entrevista - Sr^a Rita Vilaça, pianista. Realizada no dia 03 de maio de 2013, no Centro Cultural Benjamin Silva Araújo, à Rua José Pedro de Carvalho Filho, 80 – São José dos Campos-SP. Tel: 12.39239017 / 12. 997611819.

Lenine Santos (Daqui em diante **LS**)– D. Rita , eu queria que a Sr^a. falasse para mim e descrevesse quando a Sra. se lembra de tê-lo conhecido. Em que situação e quando a Sra. conheceu o Benjamin?

Rita Vilaça (Daqui em diante **RV**) – O Benjamin Silva Araújo? Olha, eu acho que o conheci... não tenho muita lembrança do primeiro dia, assim, mas acho que na casa da Naná⁸⁷. Que a Naná fazia muita festinha e sempre me convidava pra tocar. E ele também estava lá. E aí ele pôs uma música pra mim tocar (*sic*), e a música, acho que até tentei tocar pra você ouvir, é... o choro “Capricho”! E eu, quer dizer, dei uma olhada assim na hora e depois toquei pra ele, e ele me corrigiu uma parte que eu toquei um pouco devagar, e ele falou assim: “Não, aqui é bem depressa! Faz isso.” Aí me convidou pra lançar as músicas dele, mas... eu não sabia, eu achava que ele tinha composto assim umas quatro músicas, cinco músicas... eu não conhecia ele assim como maestro. Eu conhecia como uma pessoa comum. E também tinha minha filha que era pequena, eu não pude aceitar aquele pedido dele.

LS – Depois a Sr^a. veio a saber que ele era um compositor com uma obra muito maior?

RV – Ah, sim, é! É que o Paulinho era muito criança e ele estudava com ele... Quer dizer, eu vim saber disso agora. Os nossos caminhos se descruzaram, porque eu toquei com ele, com o Paulinho, no Novo Hotel, muito tempo.

LS – Depois desse dia na casa da Naná os encontros sociais continuaram?

⁸⁷ Refere-se à esposa de Paulo Azevedo, amigo e aluno de Benjamin Silva Araújo.

RV – É, continuaram.

LS – Como é que a Sr^a. descreveria a personalidade dele. Como ela era?

RV – Ele era bastante assim, como traduzir numa palavra? Ele não gostava de balé clássico. Um dia eu e meu marido estávamos assistindo uma apresentação no SESC, era um balé clássico, muito bonito. E ele dizia: “Ah, mas esses passos são mesmo muito iguais!” Ele gostava de popularizar as músicas. Tanto que ele fez muita música contemporânea. Mas ele fazia todos os estilos.

LS – Isso na música. E como pessoa? Socialmente, como ele era?

RV – Eu achava ele uma pessoa muito legal. Não o conhecia tão profundamente, mas eu tive bastante contato. Se eu soubesse que ele era tão bom no ensino, eu mesmo tinha ido pedir aula pra ele.

(...)

LS – E essa obra toda que a Sr^a. está tocando, dele?

RV – Pois eu vou te dizer uma coisa: o Paulinho me apresentou 7 peças que ele escreveu que havia dedicado pra mim, mas eu não sabia! Porque ele morreu meio de repente, né...

LS – Como são essas peças que ele te dedicou? Quais são?

RV – São 7 Mini-valsas. Eu toquei dessas 7 Mini-valsas, acho que só faltam duas, que eu não gosto muito, não toco. Mas eu toquei todas. Nesse último recital eu acho que toquei duas, porque não dava tempo de tocar todas. No primeiro, que foi na Faculdade⁸⁸, acho que eu tinha tocado 3.

LS – A Sr^a que conhece um repertório grande pianístico, brasileiro e internacional, como a Sr^a. define o estilo dele?

RV – É mais contemporâneo, né? Ele tinha bastante música contemporânea, principalmente essas Mini-valsas. Ô Mini-valsinhas difíceis!

LS – Difíceis? Técnica e musicalmente?

RV – Exatamente. Então você precisa tirar aquela essência dali, pra você começar a gostar, porque quando você começa a estudar, assim, você não gosta. “Olha, aqui tem um trecho lindo!

⁸⁸ Recital realizado no auditório da Universidade do Vale do Paraíba – UNIVAP.

Então deixa eu tocar mais esse trecho aqui... Vai sair coisa boa..” Só tem duas que... mesmo assim uma delas ele fez o canto pra mão esquerda, e a mão direita só faz aquela coisa igual: pó, pó, pó, pó... Mas é uma técnica muito boa. Mas elas são todas difíceis. Até a Christine me falou que ele dizia que “escrevia música pra pianistas”. Só que ele não sabia que eu não era pianista. Então escreveu música difícil e disse: “Você se vira aí”. E eu me virei.

LS – E o pianismo dele, a Sr^a. o ouviu tocar?

RV – Eu o ouvi tocar pouco. Ele sempre tocava a mesma música, que parece que era uma ‘Sertaneja’, que eu gostava muito. Eu toquei a ‘Sertaneja que ele tocou.

(...)

LS – Dentro do repertório pianístico tem uma área que é mais contemporânea e uma que é mais popular, não é?

RV – Tem. Essa “Cumé, Cumé”, por exemplo, é um choro. Porque choro é diferente de chorinho... o choro é mais lento, não é? Eu aprendi assim, que o choro é mais lento e o chorinho é mais rápido, não é?

(...)

LS – Esse ‘Cumé, Cumé’ entra mais ou menos nesse estilo, de Zequinha de Abreu⁸⁹?

RV – Não ele era meio esquisito (*Risos*). Ele fazia um pouco contemporâneo. Tanto que eu queria decorar essa música inteira, não sei se decorei.

LS – Porque vai por caminhos...

RV – Ah, é! Tanto que eu tô me lembrando de uma frase que ele me disse, um dia. Ele falou assim: “Olha, eu gosto mais dos choros que o meu irmão fez”. Que o irmão dele, o Armando Silva Araújo, ele também era músico. Só que eu não o conheci. Mas ele fazia choros lindos. Mas não cheguei a tirar um choro dele pra tocar no recital, e também, não daria tempo.

(...)

LS – A Sr^a. tem essa partitura do irmão dele?

RV – Tenho.

⁸⁹ José Gomes de Abreu (1880-1835), o Zequinha de Abreu, foi um compositor e pianista brasileiro. Também tocava flauta, clarinete e requinta.

(...)

LS – Como era o choro do irmão dele, comparado ao dele?

RV - Ah, são músicas completamente diferentes, assim. O do irmão dele lembra mais Nazareth, assim.

LS – Ele é um compositor mais modernista?

RV – Eu só conheci 2 choros dele, que eu tenho. Porque eu não o conheci, o irmão dele, não.

(...)

LS – Como a Sr^a. se lembra que era o ambiente musical da cidade à época?

RV – Era até interessante. (...) Minha casa vivia cheia de música. (...)

LS – Como a Sr^a. vê uma obra como essa do Benjamin, com tanta coisa pra descobrir, como a Sr^a. disse tecnicamente sofisticada, estar assim numa gaveta, ninguém saber que ela existe? A que a Sr^a. atribui isso?

RV – Eu nem sabia que ele tinha tanta música! (...) Não sei, porque ele teve bastante... eu preciso conhecer mais a história dele.

LS – Mas pra Sr^a. é uma obra que vale a pena ser publicada e tocada?

RV – Vale, muito.

LS – É uma obra que pode ser utilizada como material para ensinar?

RV – Ah, pode. Só que você precisa ter cuidado pra pegar aquelas músicas mais fáceis, dependendo do aluno, se ele está mais adiantado... é possível. (...)

(Fim da entrevista)

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ENTREVISTA IX

Entrevista com Nancy Bueno de Almeida (1950), nas artes ‘Nancy Bueno’, pianista, cantora e pesquisadora que conviveu com Benjamin Silva Araújo na cidade de São José dos Campos, tendo tocado para o compositor algumas de suas obras. A entrevista foi realizada através de questionário enviado pela entrevistada, atendendo à determinação da própria entrevistada.

Questões: Lenine Santos.

Respostas: Nanci Bueno de Almeida (Nancy Bueno)

Local e data do recebimento: São Paulo, 18 de setembro de 2014.

1. Em que época e situação você conheceu B.S.A.?

Creio que foi em 1976. Na época eu morava em São José dos Campos, e foi realizado um recital com peças dele, por artistas da cidade. Toquei um ciclo para piano solo, intitulado “Sertanejas”, tendo trabalhado a interpretação com ele. Foi um trabalho interessante. Além de ser uma oportunidade rara essa, de conhecer o ponto de vista do compositor, ele era bem pontual no que esperava ouvir.

Lembro que ele insistia bastante na parte rítmica. Minha formação era erudita, e ele tinha um viés da música popular que imprimia em suas composições, notadamente nesse ciclo. Não era de fácil execução, mas conseguimos chegar a um consenso e ele parece ter gostado muito. Foi nosso primeiro contato.

2. Como você descreve sua personalidade?

O maestro Benjamin, como o chamávamos, era bastante falante e muitas vezes risonho, o que contrastava com seu jeito formal de se vestir. Ele sempre estava de terno simples e um

chapéu, que o distinguia das outras pessoas. Infelizmente, não tive contato com ele fora do ambiente de ensaios e concertos.

3. Que lembrança você tem de sua inserção artística e social em São José dos Campos?

Ele era uma das personalidades da música erudita da cidade naquela época. Sei que ele dava aulas na escola de música de uma amiga pianista e regente, Art-Studio, da Nívea. Não sabia exatamente se de piano ou história da música ou ambas.

Além de pianista, ele era o compositor. Sempre presente nos eventos musicais da cidade.

Sabia que ele tinha contatos em São Paulo, com o Clube do Choro. Lembro-me dele ter tocado num dos recitais o “Choro Cromático”, premiado num concurso, e dele ter comentado que quem havia executado foi o pianista do Zimbo Trio.

4. Como descreve seu estilo em relação ao tratamento pianístico?

Sua música soa como moderna, tendo na maioria das vezes características da música popular, pelos ritmos e harmonias. Também é romântica, principalmente as suas canções, pela escolha dos temas. A construção delas me parece introspectiva e por vezes descritiva. Geralmente tem um clímax, no meio ou no final da música. Algumas realizações são bem simples. As dificuldades que encontrei estão na harmonia e nas mudanças rítmicas imprevisíveis. A enarmonia às vezes dificulta a leitura à primeira vista.

Eu o considero único. Talvez o comparasse atualmente a Villani-Côrtes, pela obra entre o erudito e o popular. Assim como Villani, ele também improvisava na execução de suas peças ao piano.

Por outro lado, era exigente quanto à interpretação de suas obras, pois tinha em mente exatamente o que esperava ouvir.

5. Tendo conhecido toda a sua obra de canções de câmara, como o situaria dentro do panorama da canção brasileira?

Se ele fosse vivo hoje, o colocaria no mesmo patamar que Villani-Côrtes. É impressionante sua leitura musical dos poemas. A relação texto-música se dá de maneira integral e propõe

abordagens interessantes de suas canções. Além do romantismo, que é a base da maioria dos poemas, tem as canções que abordam outros temas, como: “Cançoneta do Aquário”, “Pai João”, “Joesinho”, “Soldados Verdes”, etc.

6. Que relação você encontra entre a pessoa B.S.A. que conheceu e sua obra em canções?

Para mim foi a descoberta de um novo Benjamin. Eu conhecia pouco das suas canções, que toquei em alguns recitais do Grupo de Música de Câmara de São José dos Campos. Esse grupo, criado a partir dos seminários da Pró-Arte realizados na cidade nos anos de 77 a 79, aproximadamente, reunia músicos dos mais variados instrumentos. Tinha alguns cantores solistas que também cantavam no Madrigal Musicaviva, um coro amador de bom nível. Foi tocando com esses cantores que conheci uma parcela bem pequena da sua produção.

Conhecer e tocar as quarenta canções com você, Lenine, debruçando-nos minuciosamente em cada uma delas, foi muito enriquecedor. Nesse trabalho, fomos buscando a variada gama de interpretação da sua obra para essa formação. Óbvio que o nosso trabalho de duo canto-piano há vinte anos facilitou essa abordagem, bem como o seu conhecimento profundo da canção de câmara brasileira.

As realizações feitas pelo Acchille Picchi em algumas das canções foram muito bem feitas e soaram belas e interessantes. Incrível como ele captou a essência da composição do Benjamin.

Foi uma pena não ter conhecido mais o maestro Benjamin no tempo em que convivemos. Tenho certeza que tornar pública a sua obra era o sonho dele, como de todos os compositores, e fico feliz por estar sendo parte desse trabalho.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP


Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

Anexo II – Documentos e fotos

Este anexo contém os seguintes documentos pessoais e fotografias referentes ao compositor Benjamin Silva Araújo:

- a) Certidão de nascimento;
- b) Certidão de óbito;
- c) Carteira da Divisão de Rádio-difusão da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo.
- d) Notificação de sorteamento para o serviço militar;
- e) Programa de concerto datado de 30 de maio de 1941, com obras de Benjamin Silva Araújo regidas pelo maestro Ignácio Stabile.
- f) Programa de concerto incluindo obra de Benjamin Silva Araújo, sob regência de Túlio Colascioppo e participação do Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo.
- g) Programa de concerto realizado em Ribeirão Preto em 1927, com Benjamin Silva Araújo como pianista.
- h) Programa de concerto do mezzo-soprano Lenice Prioli e pianista Selma Asprino, na cidade de São José dos Campos-SP, incluindo obras de Benjamin Silva Araújo.
- i) Cartaz de divulgação da revista musical “O Homem Chegou”, na cidade de Campos de Jordão, no ano de 1931, com musica de Benjamin Silva Araújo.
- j) programa da revista musical “Três Filhas Não é Brincadeira”, no Teatro Cultura Artística em 1957, sob regência de Benjamin Silva Araújo.
- k) Biografia organizada por Benjamin Silva Araújo.
- l) Foto de Benjamin Silva Araújo em Ribeirão Preto em 1926, aos 24 anos.
- m) Foto após concerto, com Nancy Bueno e Benjamin Silva Araújo, em 1976.
- n) Fotos de reunião do Clube do Choro de São Paulo, em 1977, com Benjamin Silva Araújo como presidente.
- o) Foto de Benjamin Silva Araújo em 1977.
- p) Recorte de jornal sobre o UMCT, partido político idealizado por Benjamin Silva Araújo.



Nº 3673

José Alves Linhares
 Oficial do Registro Civil das Pessoas Naturais da 10.ª Circunscrição
 Freguesia do Engenho Novo do Estado da Guanabara -

Certidão de Nascimento

Certifico que a fil. 25 v do livro n. 29 - de registro de nascimentos,
 sob o n.º 1256 consta o de BENJAMIM -

nascido aos 31 de outubro - de 1902 às 5 horas e - minutos, na casa n. 158 da
 Rua Ana Neri - Nesta -

do sexo masculino - , de cor - , filho de -
 Bráulio da Silva Araujo e de Euridice Barreto da Silva Araujo -

sendo avós paternos Francisco Manoel da Silva Araujo e de Grabiela de
 Sá Araujo -

e maternos Dr. Candido Pereira Barreto e Virginia de Sá Barreto -

Foi declarante Roque Correia Teixeira em 31 de outubro de 1902 -

e serviram de testemunhas Mario Anjo de Oliveira

Anexo II (a) - Certidão de nascimento de Benjamim Barreto da Silva Araújo (1902-1985)

Nº 0321



Estado do Rio de Janeiro
PODER JUDICIÁRIO

DR. ROBERTO LUIZ FAUSTO JOBIM, Oficial Vitalício da
QUINTA CIRCUNSCRIÇÃO DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS
Rua Djalma Ulrich, 154 - esq. de Av. Copacabana

COMARCA DA CAPITAL - FREGUESIAS: LAGOA E GÁVEA

CERTIDÃO DE ÓBITO

CERTIFICA que revendo o livro 365 de registro de óbito, dele, à fls. 258.V sob o n.º 39227, consta o de Benjamin Barreto da Silva Araujo ***

falecido no dia treis de outubro de 1985 ***, às 10,00 horas
na rua Jardim Botânico, 501-Hospital ***

do sexo masculino, de cor ***, filho de BRAULIO DA SILVA ARAUJO
e de EURIDICE BARRETO DA SILVA ARAUJO ***

com 82 anos de idade,
profissão aposentado *** estado civil solteiro ***

residente rua Farias Brito, 22 Bloco A Cob. 01 ***, natural de
Brasil *** causa mortis insuficiencia respiratoria agu-
da, doença pulmonar obstrutiva cronica, tabagismo ***

médico atestante Dr. Antonio Carlos de Miranda *** , cemitério Jardim da Saude
de ***

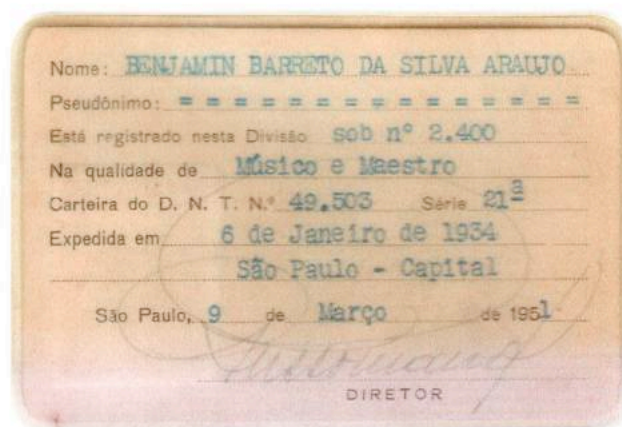
, declarante Luiz Vieira Silva Araujo ***
Observações: Não deixou filhos, não deixou bens ***

Eu, _____, técnico judiciário juramentado, a datilografar. O referido é
verdade e dá fé.

FIRMA
14 OF. DE NOTAS
COTA Av. N. R. Copacabana, 893
Tab. II Subseção
Atos nos 1 e 2 Rio de Janeiro - RJ

Rio de Janeiro, 03 de outubro de 19 85

O Oficial do Registro Civil



Anexo II (c) - Carteira da Divisão de Radiodifusão de Benjamin Silva Araújo, com a designação com que era contratado na TV Bandeirantes: “músico e maestro”.

I.ª CIRCUMSCRIÇÃO DE RECRUTAMENTO

— DISTRICTO FEDERAL —

15.º DISTRICTO DE ALISTAMENTO MILITAR (Audaraly)

NOTIFICAÇÃO DE SORTEADO

Por *Ca.ºm João Baptista da Fonseca*
 Presidente da Junta.

Faz saber, de accôrdo com os §§ 1.º e 2.º do artigo 105 do Regulamento do Serviço Militar vigente, que o cidadão *Benjamin Silva Prauz* alistado com o n.º *60* neste districto, foi sorteado com o n.º *252* para o serviço no exercito activo, no dia _____ de *Setembro* de 19*22* na séde do serviço de Recrutamento e que por pertencer a *2ª* convocação destina-se a servir n'esta Circumscrição com parada neste Districto Federal.

Cumpre pois ao cidadão sorteado apresentar-se na séde desta Junta até o dia *2.º* de *Novembro* de 19*22* afim de receber o respectivo certificado de apresentação e ser encaminhado ao ponto de concentração _____

_____ onde será inspeccionado de saude e dahi á unidade para a qual foi designado caso seja julgado apto.

O sorteado mencionado, deixando de cumprir as obrigações acima ou não se apresentando até o dia *10* de *Dezembro* de 19*22* na unidade onde foi mandado incorporar, será declarado **insumisso**, processado criminalmente e sujeito á pena de 1 a 2 annos.

Tambem será considerado **insumisso**, sujeitando-se a penalidade maior, se depois de ter recebido passagem nesta Junta deixar de apresentar-se no ponto de concentração por ella indicado.

E para que chegue ao conhecimento do interessado mandei expedir a presente notificação que vae por mim assignada.

Séde desta Junta na Rua _____

em *16* de *Novemb* de 19*22*

Ca.ºm João Baptista da Fonseca

Anexo II (d) - Carta de notificação do sorteio para o serviço militar obrigatório, com a designação de local e hora onde se apresentar.



Anexo II (e) – programa de concerto datado de 30 de maio de 1941, com obras de Benjamin Silva Araújo regidas pelo maestro Ignácio Stabile.

São Paulo, 19 de Março de 1970 — às 21 horas

**SOLENIDADE DE POSSE DO ACADEMICO
RAIMUNDO DE MENEZES**
na Cadeira Nº 22

cujo Patrono é João Monteiro, anteriormente ocupada por GULHERME DE ALMEIDA

1.a Parte

— Discurso de posse do Acadêmico RAIMUNDO DE MENEZES
— Entrega da fita e medalha ao novo Acadêmico
— Discurso do Acadêmico OLIVEIRA RIBEIRO NETO, Presidente, que receberá o novo Acadêmico, em nome da ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS.

2.a Parte

Músicas de vários autores com textos de GUILHERME DE ALMEIDA, executadas pelo
QUARTETO DE CORDAS MUNICIPAL
e
CORAL PAULISTANO DO TEATRO MUNICIPAL
sob a direção do
MAESTRO TULLIO COLACIOPPO

1) Marcello Tupinambá O PASSO DO SOLDADO
Transcrição — coral a 4 vozes de Tullio Colacioppo

2) Vicente de Lima CORAÇÃO
Transcrição para coral a 4 vozes de Tullio Colacioppo

3) Luis Elmerich ACALANTO
Transcrição para coral a 5 vozes de Tullio Colacioppo

4) Benjamin Silva Araújo CUIDADO I
Transcrição para coral a 4 vozes, do próprio autor

5) Juca Chaves CRIANÇA
Transcrição para coral a 5 vozes de Tullio Colacioppo

6) Tullio Colacioppo FELICIDADE
a 8 vozes e sólo de tenor
Solista : DOMINGOS VIOLA NETTO

7) Luiz Arruda Paes NOSSA BANDEIRA (Treze listas)
Transcrição para coral a 4 vozes de Tullio Colacioppo

**TEXTOS DAS POESIAS E POEMAS DE GUILHERME DE ALMEIDA,
INTERPRETADOS PELO CORAL PAULISTANO**

O PASSO DO SOLDADO (Refrão)

1

Marca o passo, soldado! Não vês
Que esta terra foi àle que fêz?
Que o teu passo é o compasso seguro
De um passado, um presente e um futuro?

2

Vê soldado que grande que tu és!
Tua terra se afira a teus pés!
E estremece de orgulho! E ergue os braços:
Ergue os braços de poeira aos teus passos!

Marcha, soldado paulista,
Marca o teu passo na história!
Deixa na terra uma pista:
Deixa um rastilho de glória!

C O R A C I O
1.a Parte (1.a vez)

Lembrança quanta lembrança
dos tempos que já lá vão
Minha vida de criança
minha bôlha-de-sabão

(bis)

Anexo II (f) – programa de concerto incluindo obra de Benjamin Silva Araújo, sob regência de Túlio Colascioppo e participação do Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo.

PROGRAMMA	
I PARTE	II PARTE
1.º — Keller Serenata Oriental P. Barreto	5.º — Patapio Silva Sonho P. Barreto
2.º — Patapio Silva Serata d'Amore P. Barreto	6.º — Chopin Valsa ^m /menor Benjamin Barreto
3.º — Chopin Polonaise Militar Benjamin Barreto	7.º — Rachmaninoff Polichinello Benjamin Barreto
4.º — Popp Variações do concerto phantasia P. Barreto	8.º — A. Tershack Allegro de concerto P. Barreto

Os acompanhamentos serão feitos pelo Snr. Benjamin Barreto ←

PIANO SCHIMEL, gentilmente cedido pelo Snr. M. SCHWARTZMANN

Anexo II (g) - Programa de concerto realizado em Ribeirão Preto em 1927, com Benjamin Silva Araújo como pianista.

PREFEITURA DA ESTÂNCIA DE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

DIVISÃO DE CULTURA

RECITAL

cantora :- LENICE PRIOLI
 ao piano :- SELMA ASPRINO
 data :- 18.05.77
 horas :- 20:30 hs
 local :- Sala Veloso

PROGRAMA

HAENDEL :- Where ere you walk
 RESPIGHI :- Storne la trice
 FAURÉ :- Nell
 :- Fleur Jetée
 :- Après un rêve
 E.HALFFTER :- La corza blanca
 :- La nina que se vã al mar
 J.NIN :- Granadina
 :- Pano murciano

LINA P. CAMPOS :- Modinha
 DINORAH CARVALHO :- Ê, Bangô, Bangô, Ê
 BENJAMIN S. ARAÚJO :- Ciranda, Cirandinha
 VIEIRA BRANDÃO :- Embalando
 MARLOS NOBRE :- Estrela do Mar
 MIGNONE :- Dengues da mulata desinteressada
 :- Canção para uma valsa lenta
 SÉRGIO V. CORRÊA :- Eu, cantador
 VILLA-LOBOS :- Canção de cristal

Patrocínio :- Secretaria do Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo.

Promoção :- Prefeitura da Estância de São José dos Campos - Divisão de Cultura.

DC/ris

CINEMA JANDYRA
Campos do Jordão 1931

Domingo 12 de Julho Domingo

Grandiosa matinée em benefício do ABRIGO DOS TUBERCULOSOS POBRES
Será levada a scena, (em reprise) a revista em 2 actos

"O Homem Chegou"

ACTUALIDADE, CAMPOS DO JORDÃO

O desempenho estará a cargo das distintas senhoritas **Herondina Barbosa Vieira, Emilia Rocha e Alzira Pinto**. Dos Srs. **F. Pinheiro, Mario Bombonatti, Joaquim Vieira Junior, José Dorlim, Augusto Borsaglino** e meninas **Idalina Rocha Bruna Cortopassi, Norma Cortopassi, Yolanda Pinto, Cacilda Pinto, Almira Pinto e Nair F. Lisboa**.

NOS SEGUINTE PAPEIS:

Zé Foguista — Floriano Pinheiro
Coronel — Mario Bombonatti

Abernessia, Fonte, Legionaria e Pinhões: Sta. **HERONDINA BARBOSA VIEIRA**. Geada, Fonte; Sta. **ALZIRA PINTO**. Rua da Palha, Creada, Villa Velha e Legionaria; Sta. **EMILIA ROCHA**. Boato, Capivary, **JOAQUIM VIEIRA JUNIOR**. Bonde, Russo e Serenata, **JOSÉ DORLIM**. Turco, Hoteleiro e jogador de xadrez; **AUGUSTO BORSAGLINI**. Rua do Sapo; **HERCULANO ALVES PEREIRA**.

Musica do Maestro
Benjamim Silva Araujo

Scenario de Augusto Borsaglino e Silveira Roversa

Preços
Frizas: 30\$000 Cadeira 5\$000 Geraes 2\$000

Anexo II (i) - Cartaz de divulgação da revista musical "O Homem Chegou", na cidade de Campos de Jordão, no ano de 1931, com musica de Benjamin Silva Araújo.

joias modernas

Casa Bento Loeb

rua 15 de novembro, 331

São Paulo, 6 de Abril de 1957 — às 21 horas

ISAK LUBELCZYK APRESENTA

A COMPANHIA ISRAELITA DE COMEDIAS

TRÊS FILHAS NÃO É BRINCADEIRA

Comédia em 3 atos de SIMON

PERSONAGENS

SCHLOIME HERSHMAN	HERMAN KLATZKIN
DWOIRE)	JENNY LOVITCH
L E I E) Três filhas	SOFIA RAFALOVICH
C I R L)	SONIA LEMBERG
MOTL DRATWE	SIMON NUSSBAUM
BERL	SAM SCHMILOVICH
DANIEL	SIMON BUCHALSKI
MADAM JOMTEW	BETI MARKOWA
DOCTOR	SAMUEL GLASS

→ Maestro BENJAMIN SILVA ARAUJO
Diretor de Cena JAIME GALPERIN

Os artistas da Empresa Isak Lubelczk viajam pela Agência Nobles Tur

KOPENHAGEN

FABRICAÇÃO DE ESPECIALIDADES EM CHOCOLATES

DESPACHAMOS PACOTES PARA A EUROPA

FILIAIS: Rio de Janeiro — Santos — Campinas — Porto Alegre — Salvador — Belo Horizonte — Curitiba

LOJAS EM SÃO PAULO

R. Dr. Miguel Costa, 41 — Fone: 33-3995 — R. Dr. Miguel Costa, 28 — Fone: 33-4327 — R. B. Espetalinga, 22 — Fone: 34-3446 — R. S. Bento, 35 — Fone: 32-4123 — Av. Aporenga, 160 — Fone: 36-3473 — P. Patriarca, 102 — Fone: 33-3997 — P. João Mendes, 11 — Fone: 33-1206 — R. D. José da Barros, 35 — Fone: 31-7322 — R. X. de Toledo, 212 — Av. São João, 1.311 — Fone: 34-1633 e nos bairros: R. Augusta, 2.935 — Fone: 6-9344 — Av. C. Garcia, 222 — R. D. Moura, 264 — Av. Brig. Luiz Antonio, 2.134 — Rua Pamploza, 1.963

NACIONAIS E **CASA FACHADA** PERFUMARIAS
ESTRANGEIRAS PRAÇA PATRIARCA, 27 FINAS

Anexo II (j) – programa da revistamusical “Três Filhas Não é Brincadeira”, no Teatro Cultura Artística em 1957, sob regência de Benjamin Silva Araújo.

BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAUJO

Biografia

Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, antiga Capital Federal, à rua D. Ana Mary, bairro de S. Francisco Xavier, em 31 de Outubro de 1902. Neto paterno do farmacêutico e industrial Francisco Manoel da Silva Araujo, pioneiro da industria farmaceutica no país, e de D. Gabriela de Sá da Silva Araujo e materno do Dr. Candido Pereira Barreto, ex-deputado pela antiga Provincia do Rio de Janeiro e irmão do notavel medico Dr. Luiz Pereira Barreto, e de D. Virginia de Sá Barreto, pianista de grandes meritos, igualmente como sua irmã Gabriela acima mencionada. Filho de Bráulio da Silva Araujo, exímio pianista de "ouvido", pois executava operetas inteiras desde a abertura até o final de modo quasi perfeito, e de D. Eurydice de Sá Barreto da Silva Araujo, pianista de curso medio, ex-aluna de viola do prof. Arthur Strutt e participante de orquestra de câmara de Nova-Friburgo, RJ, dirigida pelo seu irmão pianista e compositor Homero de Sá Barreto nos idos de 1912, 13 e 14. O compositor Heitor Vila-Lobos escreveu 4 pequenas peças especialmente para a referida orquestra quando de sua excursão por aquela cidade fluminense no periodo acima assinalado.

Benjamin Silva Araujo iniciou seus estudos musicais com o professor de piano Higinio Mancini em Nova-Friburgo, ano de 1912, tendo-os interrompido no ano seguinte para cursar como aluno interno na cidade de Cordeiro, RJ, o Colegio Brasil e no ano seguinte o Colegio Bittencourt na mesma cidade, onde permaneceu até terminar o 1º ano do curso ginasial. Transferiu-se após para o Rio de Janeiro onde ingressou no 2º ano ginasial do Instituto La-Fayette, ainda em regime de internato. Reiniciou nessa época o estudo do piano com a profa. D. Rinalda Côrtes. Após o ginasio ingressou no antigo Instituto Nacional de Musica cursando Teoria Musical e Solfejo na classe da profa D. Celeste Jaguaribe de Faria, Harmonia com o prof. Agnelo França e piano com o Mº Henrique Oswald. Interrompeu suas atividades musicais para prestar serviço militar como sorteado, permanecendo no exercito de 11/12/23 a 14/8/25. Transferiu-se para Ribeirão-Preto, SP, onde iniciou sua vida como musico profissional. Nessa cidade dedicou-se ao ensino de piano, ocupando ainda o cargo de Maestro do Teatro Carlos Gomes e de professor de musica e canto orfeônico na Escola Normal da Associação do Ensino. Ainda nessa cidade ocupou a cadeira de professor de musica na Escola Normal do Colegio Stª. Ursula (1932) e na Instituição Universitaria Moura Lacerda entre 1/7/41 e 30/11/42. Nessa época varias obras suas foram executada pela Sociedade Sinfonica sob a regencia do Mº Inacio Stabile. Transferido-se para S. Paulo ingressou na Radio Record a principio como pianista e logo em seguida como maestro arranjador e regente, permanecendo nessa emissora de 11/12/42 a 31/1/46. Voltando ao Rio de Janeiro atuou como pianista, regente de orquestra e compositor em varias companhias de teatro musicado, lecionando novamente musica e canto orfeônico no Departamento Misto do Instituto La-Fayette em Botafogo. Trabalhou ainda como maestro na Radio Mayrink Veiga e na Tv. Continental. Voltou a trabalhar em S. Paulo como diretor musical de filme Luar do Sertão, maestro na Radio Bandeirantes (4/11/48 a 31/1/56) e TV. Record. Em Resende, RJ, (1963 /1972) lecionou na Escola Normal e Ginasio D. Bosco, exerceu o magisterio particular de piano, violão e canto de camera; fundou e dirigiu a Sociedade Coral Sta. Rosa, realizando varias audições públicas. Atualmente continúa dedicando-se ao magisterio particular.

Anexo II (k) – Biografia organizada por Benjamin Silva Araújo (Circa 1970)



Anexo II (I) – Benjamin Silva Araújo em Ribeirão Preto em 1926, aos 24 anos.

Sala Veloso – 1976, com Nancy Bueno.



*1º de maio
noite de gala
aniversário de 100 anos
Sala Veloso
27/7/930
Nancy Bueno*

Anexo II (m) – foto após concerto, com Nancy Bueno e Benjamin Silva Araújo.

Sindicato dos Jornalistas, SP



Anexo II (n) – reunião do Clube do Choro de São Paulo em que Benjamin Silca Araújo foi eleito presidente, com a presença de músicos como Paulinho da Viola e Toninho Carrasqueira (foto de baixo).

Clube do Chôro, SP, 1977.



Anexo II (o) – Benjamin Silva Araújo no Clube do Choro em 1977.

Folha de São Paulo
27/3/62 *Maurício*

Benjamin acha que o Brasil está no caos e inventou um regime novo: Tecnocracia

Benjamin Barreto da Silva Araujo, cidadão carioca, acha que não deve haver luta pela vida, como há no Brasil, mas cooperação, e inventou uma nova forma de governo, que procura, agora, divulgar pelo país: o municipalismo-cooperativista-tecnocrata. Organizou a União Municipalista Cooperativista Tecnocrata e envia folhetos a quem pode, difundindo suas idéias.

A sede ("provisória") da União é na própria casa do Benjamin, no bairro de Munda da Tijuca, no Rio. Convida cada pessoa, pelos folhetos que envia, a formar um comitê e a começar o trabalho pela Tecno-
cracia. Num dos folhetos — a proposta de adesão — o novo membro deve relacionar os objetos de divulgação que possui (sitofalante, carro, caminhão etc.) para ser julgada a colaboração que pode dar.

Proposições

Regime: democrático-cooperativista.
Sistema de governo: Colegial-Tecnocrático-Apartidário.
Isto é o que explica, logo no começo, o folheto de proposições da União Municipalista Cooperativista Tecnocrata, que, num quadrinho de normas, diz: "O que o Estado pode fazer, a União não deve fazer; o que o Município pode fazer, o Estado não deve fazer; o que o Indivíduo pode fazer, o Município não deve fazer."

O folheto de proposições tem 38 artigos. Benjamin Barreto da Silva Araujo resumiu, neles, tudo o que deve regular o regime que imaginou.

No fim, pede novamente a ajuda de cada brasileiro e diz que só a Tecno-
cracia livrará o Brasil «do caos em que já está mergulhado». Afirma que, com ela, «o homem está livre do Trabalho, do Capital e do Estado, que o escravizam».

Normas

Pelo novo regime, prefeito municipal não pode ser eleito; tem de formar-se numa Escola Superior de Administração Pública e prestar concurso, como para um cargo público.

O governo federal será exercido por um colegiado, cujos membros serão os ministros federais. Eles, os secretários de Estado e os prefeitos municipais serão o poder executivo.

O poder legislativo caberá aos conselhos federais, estaduais e municipais.

Esses governantes serão escolhidos em eleições de 1.º grau (presidentes da União e dos Estados); de 2.º grau (conselhos federais, estaduais e municipais); e de 3.º grau (secretários estaduais, municipais e federais).

Sem sindicato

Todas as organizações de natureza econômica (empresas) serão transformadas em cooperativas de trabalho. Com

isso, Benjamin pretende extinguir todos os sindicatos de classe, pois cada trabalhador, embora não se altere a sua condição atual, será um socio-trabalhista da cooperativa de trabalho em que estiver.

Prevê, também, Benjamin Barreto da Silva Araujo, a extinção de todas as organizações estatais e para-estatais e transferência dos patrimônios do pessoal para organizações privadas.

Na parte de educação pública, Benjamin diz, no seu folheto de proposições (artigo 22): «Erradicação total e rápida do analfabetismo». O artigo seguinte diz que a instrução será gratuita em todos os graus. Mas não esclarece como.

O ONIBUS BATEU NA PONTE: QUINZE FERIDOS

RIO 26 (FSP) — Um onibus desgovernado, que ia de Duque de Caxias para a Vila Inhomirim, foi de encontro ao arri-mo da ponte sobre o rio Iguaçu. Quinze passageiros do coletivo ficaram feridos.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

ANEXO III – Partituras

Este anexo, no formato de três CDRs (Recordable Compact Discs) inclui, na ordem abaixo descrita:

CD I: partituras editoradas das 40 canções de Benjamin Silva Araújo, resultado da edição crítica realizada pelos autores deste trabalho;

CD II: partituras manuscritas originais das 40 canções de Benjamin Silva Araújo;

CD III: partituras manuscritas originais dos 12 arranjos realizados pelo compositor Achille Picchi para este projeto.

A editoração das partituras foi realizada pela empresa Presto Editoração Musical (CNPJ 10.641.747/0001-82), e revisada pelo Prof. Dr. Lenine Santos e pela Prof^a Ms. Nancy Bueno.

Lista de partituras constantes do presente anexo (em ordem alfabética):

- . *Ah! Morra Em Mim Este Amor* (1924) – Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)
- . *Alegria* (1936) Texto: Mozart Firmeza (s.d)
- . *Amor* (s.d) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)
- . *Amor, Felicidade* (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Ansiedade* (1936) Texto: L. Romanowsky
- . *Arte de Amar* (s.d) Texto: Vicente de Carvalho (1966-1924)
- . *Canção Sem Importância* (1959) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Cançoneta do Aquário* (1942) Texto: Oliveira Ribeiro Neto (1908-1989)
- . *Ciranda, Cirandinha* (1934) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)
- . *Cuidado!* (s.d) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Dolora* (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)
- . *Dor Oculta* (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

- . *É Bão Que Dói* (s.d) Texto: Benjamim Barreto da Silva Araújo (1902-1985)
- . *Eu Te Adoro!* (1970) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Felicidade* (1934) Texto: Cleomenes de Campos (1895-1968)
- . *Felicidade* (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Folha de Outono* (1945) Texto: Murillo Antunes Alves (1919-2010) e
Oswaldo Moles (1913-1967)
- . *Hesitação* (s.d) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)
- . *Hoje Voltas-me o Rosto* (1970) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Incoerência* (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)
- . *Josesinho* (1927) Texto: Adolpho Portela (1866-1923)
- . *Lembrança* (s.d) Texto: Sarah Markes
- . *Mal-Me-Quer* (1958) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Malvadinha* (s.d) Texto: Benjamim Barreto da Silva Araújo (1902-1985)
- . *Matinas* (1938) Texto: Sarah Markes
- . *Minha Ama* (s.d) Texto: Luiz Peixoto (1851-1937)
- . *O Coração* (1931) Texto: Castro Alves (1847-1971)
- . *Pai João* (1946) Texto: Oscar Guanabara (1851-1937)
- . *Pequenino Mundo* (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Primeiro Amor* (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)
- . *Rosinha das Rendas* (s.d) Texto: Capitão Barduíno. (1904-1967)
- . *Saudade* (1927) Texto: Plínio dos Santos
- . *Silêncio* (s.d) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Spés, Última Déa* (s.d) Texto: Lorenzo Stechetti (1845-1916)
- . *Spleen* (1965) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)
- . *Soldados Verdes* (1950) Texto: Cassiano Ricardo (1895-1974)
- . *Sonata sin nombre* (s.d) Texto: Amália Fernandes
- . *Só Você* (1931) Texto: Maria Branca Ortega (1910-1990)
- . *Tudo se Acaba* (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)
- . *Vida* (s.d) Texto: Suzana de Campos (1884-1945)

CD I – partituras editoradas das 40 canções de Benjamin Silva Araújo, resultado da edição crítica realizada pelos autores deste trabalho

CD II – partituras manuscritas originais das 40 canções de Benjamin Silva Araújo.

CD III - partituras manuscritas originais dos 12 arranjos realizados pelo compositor Achille Picchi para este projeto.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pesquisa de pós doutorado – Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos

A CANÇÃO DE BENJAMIN BARRETO DA SILVA ARAÚJO: RESGATE DA OBRA
VOCAL DE UM COMPOSITOR BRASILEIRO.

Anexo IV– Gravações

As gravações constantes neste anexo encontram-se em formato digital, gravadas nos discos (CDRs) que acompanham este trabalho. Tratam-se dos registros sonoro das 40 canções do compositor Benjamin Silva Araújo que foram objeto desta pesquisa, realizados em concertos, sem fins comerciais.

Lista das gravações constantes dos CDs:

CD I

Concerto realizado no Teatro da Univap – localizado na Praça Cândido Dias Castejon, 116, Centro – São José dos Campos-SP, dia 21 de setembro de 2014 às 18h.

Tenor: Lenine Santos

Piano: Nancy Bueno

1. *Primeiro Amor* (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937) 0'00
2. *O Coração* (1931) Texto: Castro Alves (1847-1971) 1'35
3. *Ah! Morra Em Mim Este Amor* (1924) – Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937) 3'08
4. *Incoerência* (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937) 4'47
5. *Alegria* (1936) Texto: Mozart Firmeza (s.d) 6'00
6. *Felicidade* (1934) Texto: Cleomenes de Campos (1895-1968) 8'40
7. *Eu Te Adoro!* (1970) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969) 10'15
8. *Hesitação* (s.d) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988) 12'43
9. *Dolora* (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937) 14'25
10. *Cuidado!* (s.d) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969) 15'35
11. *Mal-Me-Quer* (1958) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969) 17'30
12. *Hoje Voltas-me o Rosto* (1970) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969) 19'45
13. *Felicidade* (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969) 22'15
14. *Silêncio* (s.d) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969) 24'45

15. *Lembrança* (s.d) Texto: Sarah Markes 27'55

16. *Matinas* (1938) Texto: Sarah Markes 29'57

CD II

Excertos do concerto realizado no Teatro Minaz, localizado na Rua Carlos Chagas, 273 – Ribeirão Preto-SP, no dia 11 de novembro de 2014, às 20h.

Tenor: Lenine Santos

Piano: Nancy Bueno

01. *Spleen* (1965) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

02. *Amor, Felicidade* (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

03. *Pequenino Mundo* (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

04. *Dor Oculta* (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

CD III

Concerto realizado na 'Sala das Artes Paulistas', auditório do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHG-SP), localizado na Rua Benjamin Constant, 158 – 4º andar – São Paulo-SP – no dia 26 de abril de 2014 às 11h.

Tenor: Lenine Santos

Piano: Nancy Bueno

01. *Vida* (s.d) Texto: Suzana de Campos (1884-1945)

02. *Tudo se Acaba* (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

03. *Arte de Amar* (s.d) Texto: Vicente de Carvalho (1966-1924)

04. *Amor* (s.d) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)

05. *Josinho* (1927) Texto: Adolpho Portela (1866-1923)

06. *Cançoneta do Aquário* (1942) Texto: Oliveira Ribeiro Neto (1908-1989)

07. *Spés, Última Déa* (s.d) Texto: Lorenzo Stechetti (1845-1916)

08. *Sonata sin nombre* (s.d) Texto: Amália Fernandes

09. *Saudade* (1927) Texto: Plínio dos Santos

10. *Canção Sem Importância* (1959) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

11. *Ciranda, Cirandinha* (1934) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)

12. *Ansiedade* (1936) Texto: L. Romanowsky

13. *Pai João* (1946) Texto: Oscar Guanabara (1851-1937)

14. *Minha Ama* (s.d) Texto: Luiz Peixoto (1851-1937)

15. *Malvadinha* (s.d) Texto: Benjamim Barreto da Silva Araújo (1902-1985)
16. *Rosinha das Rendas* (s.d) Texto: Capitão Barduíno. (1904-1967)
17. *Folha de Outono* (1945) Texto: Murillo Antunes Alves (1919-2010) e
Oswaldo Moles (1913-1967)
18. *Só Você* (1931) Texto: Maria Branca Ortega (1910-1990)
19. *Soldados Verdes* (1950) Texto: Cassiano Ricardo (1895-1974)
20. *É Bão Que Dói* (s.d) Texto: Benjamim Barreto da Silva Araújo (1902-1985)

CD I – concerto realizado no Teatro da Univap – localizado na Praça Cândido Dias Castejon, 116, Centro – São José dos Campos-SP, dia 21 de setembro de 2014 às 18h⁹⁰.

Tenor: Lenine Santos / Piano: Nancy Bueno.

⁹⁰ Seqüência das canções à p. 247.

CD II – excertos do concerto realizado no Teatro Minaz, localizado na Rua Carlos Chagas, 273 – Ribeirão Preto-SP, no dia 11 de novembro de 2014, às 20h⁹¹.

Tenor: Lenine Santos / Piano: Nancy Bueno.

⁹¹ Seqüência das canções à p. 248.

CD III – concerto realizado na ‘Sala das Artes Paulistas’, auditório do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHG-SP), localizado na Rua Benjamin Constant, 158 – 4º andar – São Paulo-SP – no dia 26 de abril de 2014 às 11h⁹².

Tenor: Lenine Santos / Piano: Nancy Bueno.

⁹² Seqüência das canções à p. 248.