

Nascido em Udine (Itália), em 1914, o maestro Sérgio Magnani desembarcou em Minas no anos 50 para dar uma olhadela na terra linda e nas possibilidades musicais do Brasil. Ficou. Aqui, dedicou-se à formação de gerações de talentos e de importantes centros da produção musical mineira, como a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, o coral Ars Nova e a Fundação de Educação Artística. Nesta entrevista, concedida a Carlos Ávila, Magnani fala de sua trajetória, dos estranhos concertos regidos na Segunda Guerra aos jardins de Belo Horizonte, de sua música ternamente brasileira e de uma modernidade que, segundo ele, ainda não soube dizer suas grandes palavras.



entrevista

Música em grandes palavras

Entre o pai e o piano

Formei-me no Conservatório da minha cidade, em piano e composição. Depois, cursei Direito na Universidade de Pádua por dois anos. Naturalmente, na minha família houve a velha história, o velho dissídio, o velho conflito: meus pais ambicionavam fazer de mim um nobre profissional liberal. Acho que sonhavam, principalmente, com a carreira diplomática. E, no fundo, para agradar meu pai, doutorei-me em Direito. Depois doutorei-me em Letras, quando estava prestando serviço no Ministério da Guerra, em Roma. Mas, definitivamente, me dediquei à música, embora não tenha nenhum arrependimento de ter-me doutorado duas vezes. Acho que tudo isso faz parte de uma visão das coisas, de uma complementação cultural, que não me fez falta, muito pelo contrário. Mais tarde, transferi-me para a Universidade de Roma, porque ganhei o Concurso Nacional para os Cursos de Aperfeiçoamento no Conservatório de Santa Cecília, onde tive a sorte de trabalhar sob as asas de Alfredo Casella, que foi a personalidade mais importante da música contem-

porânea italiana deste século. Comecei uma atividade principalmente como pianista, quando fui pego pela necessidade do serviço militar, uma espécie de CPOR. Fui parar por seis meses na Escola de Oficiais de Spoleto. De lá me mandaram em serviço para o Ministério da Guerra, de onde saí direto para "fazer a guerra".

Estranha música da guerra

A Itália entrou na guerra em 1940. Eu tinha 26 anos, mas já havia perdido praticamente quase três anos da minha vida com as armas, entre o CPOR, o serviço no regimento e um ano em que a Itália não dispensou ninguém porque o cheiro da guerra já estava no ar.

Já na guerra, aprendi a tocar outros instrumentos: o morteiro, a metralhadora etc. Instrumentos que têm o seu lado interessante, têm a sua parte de poesia e até de musicalidade. Embora a música desses instrumentos seja uma música estranha que depende muito das circunstâncias ambientais... Eu

"O senhor não ouviu esta noite uma bomba que estourou aqui, em cima da sua cabeça?" Eu não ouvira... A certa altura, a gente se acostuma com esta espécie de fortíssimo contínuo.

passei seis meses na Albânia, no topo de uma montanha, comandando minha companhia de morteiros de 81, ao relento, sob a chuva e a neve, com temperatura de 10, 15 graus abaixo de zero, sem nenhum abrigo. Eu tinha achado uma pedra, com um buraco no meio. À noite eu enfiava a cabeça no buraco para, pelo menos, protegê-la da chuva e da neve. Uma manhã, vi que havia, em cima da pedra, um belo buraco, grande, e perguntei então ao meu ordenança o que havia acontecido. Ele disse: "o senhor não ouviu esta noite uma bomba que estourou aqui, em cima da sua cabeça?" Eu não ouvira... A certa altura, a gente se acostuma com esta espécie de "fortíssimo contínuo".

Durante a guerra, tive alguns fragmentos de atividade musical, por sinal bastante interessantes. Em 1942, fui por três meses comandante militar de uma cidade na costa da Iugoslávia. Lá vivi muitas dificuldades. A Iugoslávia estava em completa revolta contra a nossa ocupação. Meu coração estava dividido entre os direitos iugoslavos e o meu dever de oficial italiano. Comecei então a organizar aos domingos uns concertos. Eu tinha alguns oficiais que tocavam - um, por sinal, viola, no Scala de Milão. Com os concertos, consegui manter uma certa tranquilidade dentro da cidade, tornei-me relativamente popular. Os iugoslavos são tremendamente musicais. Eles achavam estranho aquele oficial italiano, que eles chamavam de Rasputin - porque eu tinha uma barba -, um Rasputin que tocava piano... Na Sardenha, em 1944, já depois do armistício italiano, para passar o tempo com os soldados organizei uma pequena orquestra com os instrumentos que havia à disposição. Naturalmente, fiz as partituras para eles. Tinha guitarra, *accordéon*, violino, bandolim, flauta - as coisas mais disparatadas do mundo... Esses concertos me serviram de importante lição de estética porque tive discussões violentas com o meu general. Ele achava que a música não tinha nenhum valor porque não podia expressar nada de concreto. Um dia desafiou-me a expressar através da música o que ele estava fazendo naquele momento: comendo

Secom



caracóis. Eu disse: *isso é completamente impossível, general. Mas pelo menos posso com a música expressar uma certa sensação de nojo, diante desse molho lambuzando as suas mãos...*

"Venha, Magnani, olhar o Brasil..."

Retomei as atividades em fins de 1946. Quando voltei para a minha cidade, a casa dos meus pais tinha sido destruída, a minha biblioteca, o meu piano não existiam mais. Então, para sobreviver, nos primeiros meses ensinei Direito no Instituto Técnico-Comercial, em Udine. Em fins de 1947, entrei para a Rádio Italiana e fui organizador de todo o serviço de música de câmara, de música sinfônica... Foi uma coisa extremamente importante porque me ofereceu a possibilidade de contato com alguns dos maiores artistas do tempo. Contratei gente como Furtwangler e outros. Deles recebi lições terrivelmente importantes, lições de vida e de experiência. Depois, por uma série de circunstâncias, que seria complicado contar, resolvi "dar um pulo" no Brasil, conhecer o país, tinha amigos aqui em Belo Horizonte. Isso se deu em dezembro de 1950. Os amigos me diziam: "Brasil é uma terra linda, tem muitas possibilidades musicais, há muito por fazer etc. Venha olhar..." Principalmente Mancini, um amigo desde o tempo da Itália, que estava tocando aqui na Orquestra Sinfônica.

Vim observar o ambiente e acabei ficando. Não tinha o pensamento determinado de ficar. Me irritava naquele tempo, num certo sentido, a situação da Itália, principalmente o clericalismo da Itália pós-bélica, a confusão pavorosa entre a política e a Igreja. Pensei: talvez as terras americanas sejam mais livres, terras de futuro, terras onde os velhos preconceitos europeus não existam mais. Quando cheguei, vi que talvez a minha presença aqui podia ser mais útil do que lá, pensei que o meu dever para com a humanidade pudesse ser melhor cumprido aqui.

Montando palanques nos jardins

Fiquei em Minas estes anos todos - menos de 1964 a fins de 1967, quando passei em Salvador, onde fui regente-titular da Orquestra da Universidade e professor. Comecei com uma atuação pedagógica, mas logo após passei a dirigir a Sociedade Coral e a organizar toda a atividade operística. Em 54, comecei a dirigir também a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos. Fiquei à frente das duas como diretor artístico e regente até 1964. Quando cheguei, verifiquei que havia uma riqueza extraordinária de talento musical, uma musicalidade fora do comum e um interesse muito grande em se fazer alguma coisa, alguma coisa nova, alguma coisa bem feita para melhorar. Naturalmente, encontrei uma situação, em certos aspectos, incipiente. Não digo no terreno do pianismo, porque sempre houve muitas boas escolas aqui, mas no terreno da atividade musical, da comunicação musical. Os brasileiros



têm a capacidade de reconquistar, em pouco tempo, o terreno perdido, têm uma capacidade de assimilação muito grande.

Naquela época, desenvolvi muito minha atividade de regente, porque fui regente-titular da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, que não tinha a possibilidade de convidar regentes de fora, devido aos recursos escassos. Eu pertencio àquela geração de pessoas que lutaram por muitos anos para manter uma chama acesa, para manter as instituições vivas, impedir que elas morressem - hoje, felizmente, a situação mudou. Atuei muitíssimo no campo lírico. Nesses anos todos, com a Sociedade Coral, fiz uma média de cinco ou seis óperas por ano, no velho Teatro Francisco Nunes. Algumas foram óperas honestamente feitas e com resultados artísticos que eu considero francamente positivos. Havia público, o teatro enchia-se constantemente. Havia ainda um público popular que nós procurávamos. Naquele tempo, comecei uns concertos ao ar livre no Parque Municipal, com orquestra e coro da Sociedade Coral. Aquele tempo (os anos de 53 a 64) eu identifico como glorioso, porque foi um tempo de heróis, de gente que combatia contra a falta de dinheiro. Um dos principais heróis foi o professor Clóvis Salgado, então presidente da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, mas havia outros. Eram tempos em que nós íamos lá nos bairros da cidade, nos velhos jardins, montar o palanque para a orquestra, porque não tínhamos dinheiro muitas vezes para pagar o pessoal de serviço. Então montávamos o palanque eu, Dr. Murilo Badaró (a mais bela, linda voz de barítono destas terras) e mais alguma gente assim, junto com alguns poucos operários. (Esforço físico não me assustava. No período em que fui comandante na Iugoslávia, toda noite chegavam da Itália os navios que traziam aviões encaixotados, pedaços de avião para o campo de aviação de lá, na estranha ilusão de que uma parte dos iugoslavos aderissem ao Eixo. Toda noite, para dar o exemplo, eu tinha de carregar nas costas caixas que continham pedaços de motor de avião, para que os meus soldados - à espera de convalescença, ou doentes, ou à espera

de licença na Itália - e os carregadores do porto, todos comunistas e rebeldes, me ajudassem nesse trabalho.) De qualquer maneira, foram tempos muito bonitos, porque todo mundo trabalhava com muito entusiasmo. Nesse esforço conjunto, praticamente ninguém ganhava nada. Os músicos e eu ganhávamos um miserável salário, mas os coristas, sobretudo da Sociedade Coral, não ganhavam absolutamente nada. Mas nenhum deles jamais faltou aos concertos, se "lançavam" com a sensação de que estavam fazendo algo, que estavam preparando o terreno para o desenvolvimento futuro da música em Minas Gerais.

Ternamente brasileiro

Comecei a estudar composição, graças a Deus, com uma orientação inteligentemente acadêmica. Digo "graças a Deus" porque não acredito nas vanguardas que não têm os pés firmes na tradição, no sentido histórico da evolução da linguagem musical. A tradição em que me formei era ilustre, porque se prendia praticamente à Schola Cantorum de Paris. Depois trabalhei com Alfredo Casella, que foi o representante da vanguarda italiana na época e o responsável pelo renascimento da música instrumental na Itália, após o período melodramático. Não quero absolutamente condenar o melodrama, muito pelo contrário. Mas condeno o fato de a Itália, no século XIX, ter se dedicado só e unicamente ao teatro musical, coisa que se explica por razões políticas e sociais. Casella reconstruiu a tradição instrumental italiana, reconstruiu na base de uma linguagem que se pode considerar eclética, por ter recebido muitos elementos das vanguardas de então - o atonalismo e, em parte, o dodecafonismo -, mas sobretudo por ter procurado reestruturar a música italiana em termos de linguagem contemporânea - no sentido de um estruturalismo barroco. Com Casella, a minha formação foi o que se poderia chamar de "neobarroca", algo comparável com o que na

Alemanha é representado por um compositor como Hindemith. Depois tive contato com outros musicistas italianos e continuei, creio, nessa senda. Embora tenha escrito muitas coisas em linguagem francamente dodecafônica, sempre procurei dar também a essa linguagem um sentido, poderia dizer, um pouco italiano, o sentido de uma expressividade constante - dentro das minhas modestíssimas possibilidades. Não pude me dedicar muito à composição porque a minha vida aqui no Brasil, por várias exigências, foi feita de muito trabalho, principalmente dedicado aos outros. Além das minhas composições, que são muito pouco divulgadas - porque amo muito pouco me ouvir, assim como amo muito

O que eu quero ver é uma proposta, uma proposta nova. Em segundo lugar, parece-me que houve um equívoco em certas atitudes de nosso tempo: uma confusão entre arte e ciência muito perigosa. O artista, de maneira geral, se sentiu completamente marginalizado diante do grande tecnólogo. Para adquirir sua dignidade, procurou imitar o tecnólogo: fazer arte como ciência, raciocinar em termos científicos ou, pelo menos, projetar a sua comunicação artística com uma roupagem científica. Acontece que quando a comunicação artística é verdadeiramente artística, a linguagem científica pode perfeitamente ser tirada... E a arte fica de "biquíni", com a sua comunicação que ainda é profundamente humana. E toda

O nosso século combateu violentamente o romantismo porque teve medo das grandes palavras que ele nos legou; teve medo, como sempre, por não poder dizer no mesmo terreno as mesmas grandes palavras.

pouco me olhar no espelho - dediquei-me à música brasileira. Algumas das minhas obras creio que sejam ternamente brasileiras, como espírito, não num sentido banalmente folclorista, mas no sentido da tentativa de captar a essência da musicalidade brasileira. Dediquei-me muito à harmonização de folclore brasileiro, no tempo em que trabalhei com o velho Coral da União Estadual dos Estudantes. Fiz, creio, mais de oitenta harmonizações. Dediquei-me também ao trabalho de reconstrução de obras do barroco mineiro.

Rumo a um neo-romantismo

Em termos de ensino e, principalmente, de formação, a gente não pode sair do teto para descer ao porão. Deve sair do porão para subir até o teto. O porão, as fundações do edifício devem ser muito sólidas. Eu nasci e me formei num período em que o romantismo já começava a ser combatido. E eu participei desse combate. Mas participei com o coração partido. Afinal de contas, no sentido histórico eu podia sentir a necessidade de avançar, porém no sentido estético eu me sentia preso às grandes mensagens que nos chegavam do passado recente. Eu acho que tudo isso tem suas raízes numa falsa colocação dos problemas interiores. O nosso século combateu violentamente o romantismo porque teve medo das "grandes palavras" que ele nos legou; teve medo, como sempre, por não poder dizer no mesmo terreno as mesmas "grandes palavras". O medo, é lógico, é compreensível, é natural. Mas houve equívocos nesse sentido, porque no fundo toda esta angústia existencial, que o nosso século pretende expressar através da arte, não é nada mais do que uma consequência romântica. Não é nada mais do que um gesto romântico levado até o desespero. Com uma diferença: o romantismo ainda deixava algumas portas abertas à esperança. O nosso século, me parece, não abriu suficientemente aquelas portas das quais precisamos para respirar um ar mais respirável, para sentir que vamos rumo a uma reconstrução do homem, do homem unidimensional. Penso que a arte tem uma tarefa muito importante, que é justamente a de abrir as portas e as janelas, abrir as frestas da esperança. Eu estou cansado de gente que se queixa e que faz arte de protesto. Sei muito bem de todas as coisas contra as quais precisamos protestar.

grande arte do nosso século - de Stravinski a Ravel, de Casella a Milhaud, de John Cage a Penderecki - é uma arte profundamente humana. O resto não é arte. Não é que não seja importante, todas as pesquisas são sempre extraordinariamente importantes dentro da evolução da linguagem. Porém, a importância é linguística, histórica, mas não é ainda uma importância artística. Eu creio que muitos dos defeitos dos quais nos queixamos no nosso tempo provêm justamente desta perda da transcendência e, principalmente, da perda da esperança. Mas há sinais de mudança. Parece-me sinceramente que vamos na arte rumo a um neo-romantismo, a uma explosão nova da comunicação humana, do sentimento humano, principalmente da imediatez da comunicação e da expressão. Sou inimigo, em geral, das linguagens complicadas. Gosto ainda dos filósofos da família de Benedetto Croce e de Bertrand Russel que conseguem ainda falar de filosofia numa linguagem compreensível, numa linguagem acessível a todos e não apenas a especialistas. Tudo isso me parece importante, esta sensação de humanidade e, principalmente, este otimismo. Naturalmente, a pesquisa humana é sempre terrivelmente importante, mas não se deve nunca confundir o resultado estético com a importância histórica. Não venha me dizer que a música da Ars Antiqua parisiense de Pérotin é bonita. Não é bonita, é terrivelmente chata! É de uma importância histórica extraordinária, porque prepara a explosão da Ars Nova, de Guillaume de Machault etc. Não venha me dizer que as primeiras tentativas instrumentais barrocas são interessantes. São terrivelmente chatas! Mas são também importantes, porque preparam o desenvolvimento de uma grande linguagem e, principalmente, de uma grande comunicação artística. Ora, é justamente essa comunicação que me parece importante. Eu não creio que as minhas posições sejam arcaicas, de maneira nenhuma. Creio que, num certo sentido, sejam posições de futuro, ou voltadas para o futuro. Talvez daqui a cinquenta anos reconheçam a minha razão, ou seja, a razão de distinguir muito claramente o que é resultado estético do que é simplesmente experimentação linguística, que como musicista me interessa extraordinariamente, mas que como artista me interessa menos, porque não encontro nela ainda o objetivo que gostaria de alcançar. Eu estou à espera do novo Guillaume de Machault e tenho certeza de que ele está para nascer.

Musicista metropolitano

Não podemos nunca nos colocar numa posição de orgulho extremo, pensando que a nossa razão seja onipotente e, principalmente, que seja mais válida do que o nosso coração. Talvez o fato de pensar dessa maneira seja a causa remota da violência no mundo de hoje. Mas uma outra consideração a se fazer em matéria de música: há uns dois anos, conversando com um musicista das vanguardas brasileiras atuais, ele me disse: "eu sou um musicista definitivamente metropolitano". Ora, o que significa isso? Em primeiro lugar, não acredito no futuro da metrópole ou da megalópole. Acho que as metrópoles irão se desfazendo gradativamente para retornar ao campo, para se "espalhar" no campo. Em segundo lugar, quando me dizem "o contemporâneo", "o moderno", "o homem moderno", não sei o que isso significa exatamente, porque não sei se o homem moderno é o cientista, o biólogo que estuda nos laboratórios de São Paulo, ou se é o retirante do Nordeste. Ora, não venha me dizer que o retirante do Nordeste não é um homem moderno, ele também é um homem moderno, é um homem do nosso tempo, faz parte do nosso tempo. O nosso tempo é uma soma de coisas. Se nós nos julgarmos definitivamente metropolitanos e, num certo sentido, ignorarmos a natureza (tragicamente a ignoramos através da destruição do meio ambiente), acabaremos nos colocando numa posição de dizer: "eu sou um homem da metrópole, estou 200 ou 500 anos na frente dos outros..." Pode ser que eu esteja 500 anos atrás dos outros. Confesso que aprendi bastante com as minhas empregadas. Elas aprenderam comigo muita coisa, mas em matéria de sabedoria humana eu é que aprendi com elas...

Seja lá o que for, canto

A música no Brasil é o reflexo da música no mundo. Hoje acontece uma grande transição, principalmente uma grande transição linguística. Eu creio ainda, sinceramente, que a nossa época seja relativamente escassa de alta criatividade, como o foram todas as épocas de violenta transição: a Ars Antiqua parisiense, quando a linguagem musical passou da monodia para a polifonia; o primeiro período das tentati-

vas barrocas, quando a linguagem passou do contraponto para a harmonia e assim por diante... As coisas no mundo de hoje acontecem com uma rapidez extraordinária. Isso gera ainda um problema muito grave: o afastamento do público das manifestações mais avançadas da arte. Não porque o público seja por natureza reacionário ou conservador, mas porque a evolução é de tal maneira rápida, que é muito difícil, fazer contato com essa evolução. O artista se sente ofendido com isso, porque sente que o público não chega até ele. O público se sente ofendido, porque tem a sensação de que o artista se descuida dele e anda pelos próprios caminhos, sem pensar na massa. É difícil encontrar o equilíbrio, naturalmente. Os russos tentaram encontrá-lo através do manifesto de Zdanov e de todas as intervenções estatais etc. Foi um caminho francamente errado, porque o manifesto de Zdanov, ou qualquer outra portaria russa, poderia servir como vaga orientação ou como sugestão para os artistas, mas nunca como palavra oficial. Por outro lado, no nosso mundo, digamos, capitalista, no fundo o músico de vanguarda se sente um tecnólogo privilegiado. Nesta altura, já não fica mais mal-satisfeito se o público não o acompanha. Muito pelo contrário, acha que está escrevendo mesmo para poucos. Quando eu estava na Rádio Italiana, antes de chegar ao Brasil, ouvi muitas vezes Dallapiccola dizer: "hoje achei uma coisa na minha composição, quero ver o que diz fulano...", referindo-se a um companheiro também compositor. E este dizia: "fiz uma coisa, quero ver o que diz Dallapiccola..." Ou seja, esta fase de surpreender o colega... Atualmente, o artista se coloca numa posição isolada e se satisfaz com o público de festival. Este é um aspecto não muito feliz das atividades musicais de hoje: atividade de festival, ou seja, a obra que "brilha" num evento e depois morre com certa rapidez. Por outro lado, às vezes o público de festival não é sincero nas suas manifestações. A atitude é mais polêmica do que verdadeiramente estética. É difícil manter o equilíbrio. Contudo, acho que estamos indo para uma síntese de tudo isso. Estamos indo para o ponto de encontro, e esse ponto será ainda o do encontro entre a ciência e a religião, entre a ciência musical e as necessidades da comunicação humana. Essas necessidades que no fundo, na música, se chamam de "canto" - canto cantado ou tocado, seja lá o que for - mas "canto". Isto é, expressão que é a sublimação lírica de um conteúdo.

Secom

