



MÁRIO TAVARES:
a música como arte e ofício

BIOGRAFIA E CATÁLOGO DE OBRAS



André Cardoso

MÁRIO TAVARES:
a música como arte e ofício

BIOGRAFIA E CATÁLOGO DE OBRAS

Rio de Janeiro
Academia Brasileira de Música
2019

DIRETORIA

Presidente – João Guilherme Ripper

Vice-presidente – André Cardoso

1º Secretário – Manoel Corrêa do Lago

2º Secretário – Ernani Aguiar

1º Tesoureiro – Ricardo Tacuchian

2º Tesoureiro – Turibio Santos

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Juliana Nunes Barbosa

REVISÃO DO TEXTO

Valéria Peixoto

EQUIPE ADMINISTRATIVA

Diretora executiva - Valéria Peixoto

Secretário - Ericsson Cavalcanti

Bibliotecária - Dolores Brandão

Alessandro de Moraes

Sylvio do Nascimento

Catálogo: Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da Academia Brasileira de Música

T231C Cardoso, André, 1964-
Mário Tavares : a música como arte e ofício : biografia e catálogo de
obras [recurso eletrônico] / André Cardoso . -- Rio de Janeiro :
Academia Brasileira de Música, 2019.
1 recurso eletrônico (235 p.) : digital.

Bibliografia: p.234-239.

ISBN: 978-85-88272-46-0

Modo de acesso: World Wide Web <<http://www.abmusica.org.br>>

1. Tavares, Mário, 1928 - 2003. 2. Compositores – Catálogos - Brasil.
3. Música – Catálogos – Brasil. II. Academia Brasileira de Música.

CDD - 780.092

Todos os direitos reservados

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Rua da Lapa 120/12º andar

cep 20021-180 – Rio de Janeiro – RJ

www.abmusica.org.br

abmusica@abmusica.org.br

SUMÁRIO

ABREVIATURAS	08
SIGLAS	10
APRESENTAÇÃO	13
INTRODUÇÃO	15
MÁRIO TAVARES: A MÚSICA COMO ARTE E OFÍCIO BIOGRAFIA E CATÁLOGO DE OBRAS	
1- ASCENDÊNCIA E ANOS DE FORMAÇÃO.....	17
2- PROFISSIONAL NO RIO DE JANEIRO: O VIOLONCELO E A COMPOSIÇÃO.....	29
3- NA RÁDIO MEC: A REGÊNCIA E A MÚSICA BRASILEIRA.....	38
4- A AFIRMAÇÃO COMO COMPOSITOR.....	54
5- NO TEATRO MUNICIPAL E NA MÚSICA POPULAR.....	79
6- A REPUTAÇÃO COMO REGENTE.....	89
7- NOVOS CAMINHOS EM POUCAS OBRAS.....	103
8- OS ANOS DE CRISE NO TEATRO MUNICIPAL.....	110
9- MÚSICA E POLÍTICA: NOVAS TURBULÊNCIAS.....	118

10- ENFRENTANDO A CONCORRÊNCIA.....	135
11- Os ÚLTIMOS ANOS.....	142
12- POSLÚDIO.....	152

INTRODUÇÃO AO CATÁLOGO DE OBRAS 154

MÚSICA VOCAL

I. OBRAS PARA CANTO

A. CANTO E PIANO170

B. CANTO E ORQUESTRA172

II. OBRAS PARA CORO

A. CORO A CAPELLA 173

B. CORO E INSTRUMENTOS 174

C. CORO E ORQUESTRA 175

MÚSICA INSTRUMENTAL

III. MÚSICA DE CÂMARA

A. SOLO

A1. PIANO 182

A2. OUTROS INSTRUMENTOS..... 184

B. DUOS

B1. VIOLINO E PIANO	185
B2. VIOLONCELO E PIANO	186
B3. FORMAÇÕES MISTAS	188
C. TRIOS	191
D. QUARTETOS.....	192
E. QUINTETOS.....	193
F. SEXTETOS	195
G. CONJUNTOS DIVERSOS	195

IV. OBRAS PARA ORQUESTRA

A. ORQUESTRA SINFÔNICA	199
B. ORQUESTRA SINFÔNICA COM SOLISTA	204
C. ORQUESTRA DE CÂMARA	206
D. ORQUESTRA DE CÂMARA COM SOLISTA	207
E. ORQUESTRA DE CORDAS	207

F. ORQUESTRA DE CORDAS COM SOLISTA	209
G. ORQUESTRA DE SOPROS OU BANDA	210
V. ARRANJOS, TRANSCRIÇÕES E ORQUESTRAÇÕES	211
VI. OBRAS NÃO LOCALIZADAS	215
LISTAGEM ALFABÉTICA DAS OBRAS	217
LISTAGEM DE ARRANJOS DE MPB LOCALIZADOS.....	222
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	226
DEPOIMENTOS GRAVADOS	232
PERIÓDICOS CONSULTADOS	232
AGRADECIMENTOS	234

ABREVIATURAS

A. = Alto (naípe)	mt. = Maestro
ad.lib. = ad libitum	narr. = Narrador
afx. = Afoxê	ob. = Oboé
ago. = Agogô	op. = Opus
atb. = Atabaque	orq. = Orquestra
B. = Baixo (naípe)	pand. = Pandeiro
btn. = Barítono (solo)	perc. = Percussão
bl.mad. = Bloco de madeira	picc. = Piccolo
bmb. = Bombo	pno. = Piano
bng. = Bongô	pto. = Prato
Br. = Barítono (naípe)	qxd. = Queixada
brb. = Berimbau	rag. = Raganela
bx. = Baixo (solo)	r.r. = Reco-Reco
cast. = Castanhola	reg. = Regente
cbx. = Contrabaixo	req. = Requinta
cfg. = Contrafagote	S. = Soprano (naípe)
coco = Coco	sax. = Saxofone
cl. = Clarineta	sax.alto = Saxofone Alto em Eb
cl.bx. = Clarineta Baixo (Clarone)	sax.btn. = Saxofone Barítono em Eb
cont. = Contralto (solo)	sax.ten. = Saxofone Tenor em Sib
coro fem. = Coro feminino	s.d. = sem data
coro inf. = Coro infantil	s.i. = sem informação
crot. = Crotales	sin. = Sino
cx.cl. = Caixa clara	s.n. = Sem número
cxi. = Caxixi	sop. = Soprano solo
f.fnd. = Folha de Flandres	sxh. = Saxhorn
fg. = Fagote	T. = Tenor (naípe)
fl. = Flauta	tamb. = Tambor
fl. in G = Flauta em Sol	ten. = Tenor solo
fru. = Frusta	tb. = Tuba
gza. = Ganzá	tb.cbx. = Tuba contrabaixo em Eb
gzo. = Guizo	tbn. = Trombone
glock. = Glockenspiel	trg. = Triângulo
hp. = Harpa	timp. = Tímpanos
M. = Mezzo soprano (naípe)	tpa. = Trompa
m.sop. = Mezzo soprano (solo)	tpt. = Trompete

t.tam = Tam-Tam
t.tom = Tom-Tom
vib. = Vibrafone
vla. = Viola
vlc. = Violoncello
vln. = Violino
xil. = Xilofone

SIGLAS

ABM = Academia Brasileira de Música
ABV = Associação Brasileira de Violoncelistas
ACC = Associação de Canto Coral
AMT = Acervo Mário Tavares
ARENA = Aliança Renovadora Nacional
BBC = British Broadcasting Corporation
BMBC = Bienal de Música Brasileira Contemporânea
BN = Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
CD = Compact Disc
CCMJ = Centro Cultural do Museu da Justiça
CLT = Consolidação das Leis do Trabalho
CMRE = Catálogo do Ministério das Relações Exteriores / Dezembro de 1979
CMT = Catálogo Mário Tavares
DVD = Digital Video Disc
ENM = Escola Nacional de Música
EM/UFRJ = Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
EM/UFRN = Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
ES = Estado do Espírito Santo
FIC = Festival Internacional da Canção
FMG = Festival de Música da Guanabara
FTM = Fundação Teatro Municipal
FUNARJ = Fundação das Artes do Estado do Rio de Janeiro
FUNARTE = Fundação Nacional de Artes
FUNTERJ = Fundação dos Teatros do Estado do Rio de Janeiro
FVL = Festival Villa-Lobos
GB = Estado da Guanabara
G.E. = General Electric
HFMK = Hochschule für Musik Karlsruhe
IASEG = Instituto de Assistência dos Servidores do Estado da Guanabara
IHGRN = Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte
INM = Instituto Nacional de Música
LP = Long Play
MEC = Ministério da Educação e Cultura

MDB = Movimento Democrático Brasileiro
MPB = Música Popular Brasileira
MRE = Ministério das Relações Exteriores
OCRM = Orquestra de Câmara da Rádio MEC
OCEPB = Orquestra de Câmara do Estado da Paraíba
OCUFPB = Orquestra de Câmara da Universidade Federal da Paraíba
OEA = Organização dos Estados Americanos
OMB = Ordem dos Músicos do Brasil
OPES = Orquestra Petrobras Sinfônica
OPM = Orquestra Pró-Música
ORN = Orquestra da Rádio Nacional
ORSEM = Orquestra Sinfônica da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
OSB = Orquestra Sinfônica Brasileira
OENM = Orquestra Sinfônica da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil
OSES = Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo
OSINPA = Orquestra Sinfônica do Paraná
OSN = Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC
OSN/UFF = Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense
OSPB = Orquestra Sinfônica da Paraíba
OSPE = Orquestra Sinfônica de Pernambuco
OSR = Orquestra Sinfônica do Recife
OSRN = Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte
OSTM = Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro
OSTM/SP = Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo
OSTNCS = Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro
OSUFRJ = Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro
OSUFRN = Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
PB = Estado da Paraíba
PE = Estado de Pernambuco
PDS = Partido Democrático Social
PDT = Partido Democrático Trabalhista
PMBA = Panorama da Música Brasileira Atual

PMDB = Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PP = Partido Popular
PR = Estado do Paraná
PT = Partido dos Trabalhadores
PTB = Partido Trabalhista Brasileiro
RJ = Estado do Rio de Janeiro
RN = Estado do Rio Grande do Norte
SC = Estado de Santa Catarina
SCM = Sala Cecília Meireles
SESC = Serviço Social do Comércio
SODRE = Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos
TMRJ = Teatro Municipal do Rio de Janeiro
TMSP = Teatro Municipal de São Paulo
TNCS = Teatro Nacional Claudio Santoro
TVE = TV Educativa
UB = Universidade do Brasil
UFF = Universidade Federal Fluminense
UFRJ = Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRN = Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UNESCO = United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
UNIRIO = Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP = Universidade de São Paulo

APRESENTAÇÃO

A Academia Brasileira de Música apresenta o catálogo de obras e biografia do maestro Mário Tavares, um dos músicos mais proeminentes em nosso país na segunda metade do século XX. Em “Mário Tavares: a música como arte e ofício”, o acadêmico André Cardoso realiza uma metódica investigação nos arquivos pessoais, jornais de época, bibliotecas e documentos administrativos para resgatar a memória do artista e revelar a intensa atividade profissional de Mário Tavares. Se, por um lado, a biografia mostra um compositor muitas vezes eclipsado pelo regente, o catálogo nos relembra a forte verve criativa de Mário, autor de uma centena de obras em quase todos os gêneros e de inúmeros arranjos e orquestrações.

A admiração que dedico a Mário Tavares soma-se ao privilégio de sucedê-lo na cadeira nº 30 da Academia Brasileira de Música. Em 2002, eu ocupava a direção da Escola de Música da UFRJ quando a instituição concedeu ao maestro o título de *Doutor honoris causa* a partir da proposta apresentada por André Cardoso, autor deste livro. Mário Tavares nos deixaria no ano seguinte. A celebração dos 90 anos do compositor em 2018 renovou a oportunidade de homenageá-lo, desta vez através da publicação do livro “Mário Tavares: a música como arte e ofício” que levará seu nome e suas obras às futuras gerações.

João Guilherme Ripper
Presidente
Academia Brasileira de Música

INTRODUÇÃO

A organização do catálogo de obras de Mário Tavares teve início em 1998, quando apresentei ao Departamento de Música de Conjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) a proposta de conceder a ele e ao compositor Edino Krieger o título de *Doutor honoris causa*. Para instruir o processo, precisei incluir uma detalhada justificativa, onde constavam o currículo e a listagem de obras. O próprio maestro forneceu as informações básicas para que o Conselho Universitário pudesse apreciar e aprovar a proposta. Naquela ocasião constatei que, a despeito da brilhante carreira que desenvolvera em mais de quatro décadas de atuação profissional, a obra do maestro Mário Tavares fazia por merecer uma atenção especial, circunscrita que estava a pequeno número de intérpretes. Em 1980, o Ministério das Relações Exteriores publicara um catálogo de suas obras. Estava naquele momento, portanto, muito desatualizado. Com base nas informações do CMRE e de uma listagem sumária de obras fornecida pelo próprio maestro, organizei a estrutura básica para um novo catálogo de suas obras e entreguei a Tavares para que pudesse revisar e incluir novos dados. Já enfrentando a doença que iria vitimá-lo, o trabalho caminhou vagarosamente, pois exigia uma atividade sistemática de pesquisa em manuscritos, documentos e o cotejamento de informações. Em 2000, Dalal Achcar deu início à Série Memória do Teatro Municipal, com a publicação de biografias de alguns dos mais importantes artistas, entre músicos, cantores e bailarinos, que fizeram parte da história daquela casa. Em 2001, surgiu então *Mário Tavares, uma vida para a música*, de autoria do jornalista e crítico Clóvis Marques. O texto do pequeno volume, adequado para a série a que se destinava, não ultrapassou os limites de uma abordagem biográfica e reproduziu, como anexo, a listagem cronológica de obras organizada pelo compositor, insuficiente, portanto, para uma visão de conjunto mais detalhada de sua produção. Após a morte de Mário Tavares, em 2003, o trabalho foi interrompido e dediquei-me à sua obra como intérprete.

A proximidade do aniversário de 90 anos de Mário Tavares em 2018 motivou-me então a retomar o trabalho. A Academia Brasileira de Música vem organizando e publicando com regularidade catálogos de obras de compositores brasileiros. Recorro aqui às palavras do musicólogo José Maria Neves, que avaliava a produção de catálogos como atividade fundamental para a musicologia brasileira. Dizia o

ex-presidente da ABM que os catálogos possibilitam o mapeamento da produção musical nacional e alimentam os estudos analíticos relativos a ela, sendo um dos “principais instrumentos para a preservação de nossa memória musical”.¹

Ao constatar que o regente e compositor Mário Tavares, de certa forma, era pouco conhecido fora do círculo de colegas que tiveram a oportunidade de com ele conviver nos inúmeros espaços profissionais onde atuou, além do público que pôde assistir seus concertos, decidi por investir também em uma nova biografia. Assim, a presente publicação tem a pretensão não só de disponibilizar as informações básicas para conhecimento da produção composicional de Mário Tavares, mas também de contextualizar sua atuação profissional, revelando às novas gerações de músicos e ao público em geral um dos principais protagonistas da vida musical brasileira do século XX. Tal tarefa, no entanto, não teria sido possível sem a generosidade de Gláucia Maranhão Tavares, viúva do compositor, que permitiu o acesso ao acervo do maestro, assim como o apoio e incentivo de Jorge, Marina, Rosana e Gustavo Tavares, filhos e sobrinho do maestro.

¹ Neves, 1998, p. 138.

**MÁRIO TAVARES:
A MÚSICA COMO ARTE E OFÍCIO**

BIOGRAFIA E CATÁLOGO DE OBRAS

1

ASCENDÊNCIA E ANOS DE FORMAÇÃO

Mário Tavares descende da família Albuquerque Maranhão, importante para a história dos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Em sua ascendência encontram-se figuras de destaque no comércio, na política e nas artes do Nordeste, como podemos ver na *Nobiliarquia Pernambucana*, publicada por Borges da Fonseca nos *Anais da Biblioteca Nacional*, nos estudos genealógicos dos professores Francisco Antônio Dória e Anderson Tavares de Lyra e nos trabalhos de Luís da Câmara Cascudo.

A história da família no Brasil começa com Jerônimo de Albuquerque (c.1510-1593), administrador colonial nascido em Lisboa, que se transferiu para Pernambuco na comitiva de Duarte Coelho (c.1485-1554), primeiro donatário da capitania, com quem sua irmã, Brites de Albuquerque, era casada. Jerônimo de Albuquerque era conhecido pela alcunha de “O Torto” por ter perdido um dos olhos, atingido por uma flecha em batalha contra os índios Tabajaras. Capturado, foi salvo da morte por intervenção da índia Muyrá-Ubi (Arco Verde), com quem se casaria posteriormente. Muyrá-Ubi se converteu ao catolicismo e recebeu o nome de Maria do Espírito Santo Arcoverde. Da união nasceram vários filhos. Nas diferentes gerações dos descendentes do casal alguns nomes se repetem com frequência, especialmente Jerônimo e Mathias.

O primogênito foi batizado Jerônimo de Albuquerque (1548-1618). Foi um destacado soldado nas batalhas contra os invasores franceses no Nordeste. Combateu a primeira delas na reconquista da Capitania do Rio Grande, fundando a cidade de Natal em 1599, atual capital do estado do Rio Grande do Norte. Sua participação foi decisiva também na campanha que expulsou as tropas francesas do Maranhão, onde havia um enclave no território brasileiro conhecido como “França Equinocial”. Pelo mérito da vitória na Batalha de Guaxenduba (1614) recebeu do Rei Felipe II o direito de usar o topônimo “Maranhão”, que foi adotado como seu segundo sobrenome. Os dois filhos de Jerônimo de Albuquerque Maranhão com Catarina Pinheiro Feijó (ou Feyo) foram Antônio e Mathias de Albuquerque Maranhão. Em 1604, eles receberam, por doação do pai, uma sesmaria de cinco mil braças quadradas na Várzea do Cunhaú, onde foi erguido o

Engenho do Cunhaú, que em 1614 já estava em atividade.²

Mário Tavares descende da linhagem de Mathias de Albuquerque Maranhão, que residiu no Rio de Janeiro entre 1643 e 1656, onde se casou com Isabel da Câmara. Faleceu em 1685. O quinto filho do casal foi Afonso de Albuquerque Maranhão, segundo senhor do Engenho do Cunhaú. Sua primeira esposa já era viúva e se chamava Isabel Barros Pacheco, com quem teve cinco filhos, entre eles Afonso de Albuquerque Maranhão II, senhor do Engenho do Diamante de Goyana e mestre de campo do 3º regimento de auxiliares da Capitania de Itamaracá.³

Afonso de Albuquerque Maranhão II faleceu em 1730, deixando viúva Adriana Vieira de Sá, com quem teve dois filhos, Jerônimo e Mathias de Albuquerque Maranhão. Do primeiro matrimônio de Jerônimo de Albuquerque Maranhão II, com Luiza Margarida do Sacramento Pacheco, nasceu um único filho, batizado como José Jerônimo Pacheco de Albuquerque Maranhão, que foi senhor do Engenho Cassiculé, em Nazaré da Mata, no Estado de Pernambuco.⁴

A geração seguinte é representada pelos filhos de José Jerônimo com Anna Francisca de Araújo, onde encontramos Isabel Cândida de Albuquerque Maranhão casada com Pedro Velho do Rêgo Barreto, pais de Amaro Barreto de Albuquerque Maranhão (1825-1890), pernambucano da cidade de Nazaré da Mata. Amaro Barreto casou-se com Feliciano Maria da Silva Pedrosa (1832-1893), paraibana, filha de Luíza Pedrosa e Fabrício Gomes Pedrosa, um próspero comerciante, dono de engenho, da cidade de Guararapes. Vários dos 14 filhos do casal tiveram destacada atuação política. O mais conhecido foi Augusto Severo de Albuquerque Maranhão (1864-1902), nascido na cidade de Macaíba no Rio Grande no Norte.

Augusto Severo, que dá nome a uma rua no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, foi professor de matemática do Ginásio Norte Riograndense, de propriedade de seu irmão, Pedro Velho de Albuquerque Maranhão (1856-1907). Em 1892,

2 Cascudo, 2008, p.58.

3 Fonseca, 1935, p.15 e 16.

4 Podemos visualizar alguns membros da família Albuquerque Maranhão na Coleção Francisco Rodrigues do acervo da Fundação Joaquim Nabuco, no link: http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/busca/listar_projeto.php?cod=30&from=2805

foi eleito deputado constituinte para a assembleia legislativa do estado do Rio Grande do Norte e, no ano seguinte, ocupou a vaga de deputado federal após seu irmão Pedro Velho assumir o governo do estado. Augusto Severo foi um pioneiro da aeronáutica brasileira e autor de vários projetos de dirigíveis. Em dezembro de 1892, desenvolveu e construiu, em Paris, o *Bartholomeu de Gusmão*, que trouxe para o Brasil no ano seguinte, quando realizou os primeiros voos. A paixão pela aeronáutica seria responsável por sua morte na capital francesa no ano de 1902, após a explosão, em pleno voo, do dirigível *Pax*.

Pedro Velho foi médico e jornalista. Seu nome também batiza uma rua na cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Cosme Velho, e um município de seu Estado natal. Atuante politicamente participou da campanha abolicionista e fundou, em janeiro de 1889, o Partido Republicano no Rio Grande do Norte. Em julho do mesmo ano fundou o jornal *A República*, que circulou até 1997. Foi deputado federal, senador e governador do Rio Grande do Norte.

Podemos destacar ainda Alberto Frederico de Albuquerque Maranhão (1872-1944). Formado em direito, foi procurador do estado e secretário na administração de seu irmão, Pedro Velho. Foi também governador do estado em dois mandatos e deputado federal entre 1927 e 1929. O mais tradicional teatro de Natal, construído em 1898, teve seu nome trocado em 1957, de Teatro Carlos Gomes para Teatro Alberto Maranhão, por decreto do então prefeito da cidade, Djalma Maranhão.

Por fim, temos Amaro Barreto de Albuquerque Maranhão Filho (1854-1922), cantor e pianista formado em Paris que, ao regressar ao Brasil, se estabeleceu no Rio de Janeiro, onde foi professor do Gymnásio Nacional, atual Colégio Pedro II, e do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ.

Entre as filhas de Amaro Barreto e Feliciano Maria estava a avó paterna de Mário Tavares, Amélia Augusta Barreto de Albuquerque Maranhão (1871-1959), que se casou com o militar Olympio Tavares Pessoa de Araújo. O casal teve vários filhos, dentre eles Jorge Tavares.



Imagem 01

Família Albuquerque Maranhão, filhos de Amaro Barreto e Feliciano Maria.
AMT.

Mário Tavares nasceu em 18 de abril de 1928, na casa da família na Rua Jundiá 380, em Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, filho de Jorge Tavares e de Júlia Palma Tavares (1904-1962). O casal teve três filhos, sendo Mário o mais novo. Seus irmãos foram Túllio e Carlos Tavares.⁵

Foi a avó Amélia Augusta quem presenteou Mário Tavares, então com oito anos, com um violoncelo tamanho $\frac{3}{4}$. Como seus outros netos, Túllio e Carlos, tocavam respectivamente piano e violino, a intenção ao presentear o mais novo com o instrumento foi de formar um trio. Em depoimento na série *Trajetórias* da Academia Brasileira de Música, em 11 de novembro de 1999, Mário Tavares revelou que a avó Amélia vinha de Natal para o Rio de Janeiro para assistir óperas e que ao voltar “ficava cantando as principais árias em francês e italiano”. Era também a pessoa que incentivava, cobrava o estudo de música e verificava “o nível de adiantamento nos instrumentos”.⁶

5 Referências e fotos dos ascendentes de Mário Tavares são encontrados no site de genealogia GENI, a partir do seguinte link: <https://www.geni.com/people/M%C3%A1rio-Tavares/6000000032260010055>

6 Tavares, *Trajetórias*, 1999.



Imagem 02

Trio dos irmãos Tavares com Mário ao violoncelo, Túllio ao piano e Carlos ao violino.
AMT.

Foi o tio-avô de Mário Tavares, Alberto Maranhão, quem mandou contratar professores italianos com o objetivo de desenvolver o ensino da música no Rio Grande do Norte. Entre eles estava o violoncelista Thomaz Babini (1885-1951), nascido na cidade de Faenza e aluno de Francesco Serato no Conservatório de Bologna. Babini já se encontrava no Brasil ao ser convidado para se estabelecer em Natal. Havia atuado em concertos em Belém e no Rio de Janeiro. Na capital da república, Babini conheceu Villa-Lobos e com ele dividiu a estante em orquestra, como relata Ítalo Simões Babini, seu filho brasileiro, nascido em 1928, que, após tocar na OSB e OSTM no Rio de Janeiro e estudar na Europa, se fixou nos Estados Unidos, onde foi, durante décadas, violoncelista da Sinfônica de Detroit:

Quanto à razão que ele teve para visitar o Brasil, acredito ter sido motivada pelo espírito de aventura. Ele tocava em um trio de cordas e dava concertos para financiar as viagens. Em uma dessas viagens, ele foi ao Rio de Janeiro, e veio a conhecer o Villa-Lobos. Na época, o compositor era o primeiro violoncelista da orquestra sinfônica da cidade. Os dois construíram uma sólida amizade e meu pai ficou tocando na orquestra como o assistente do Villa. Reconhecendo a superioridade de meu pai como violoncelista, o Villa-Lobos falou com o maestro para colocar o Thomaz na cadeira de primeiro violoncelo da Orquestra, ficando o compositor como assistente dele. A temporada de concertos da orquestra era pequena e meu pai continuou a tocar com seu Trio, visitando Belém, Fortaleza, Recife e, quando chegou a Natal, ficou encantando com a cidade e o clima da mesma. Apesar da cidade não possuir um violoncelista, eram muitos os natalenses que possuíam um considerável conhecimento e gosto pela música clássica, e essas pessoas o convenceram a ficar morando em Natal. Para criar uma escola de violoncelistas, o Professor Severino Bezerra, diretor de um Ginásio, o ajudou muito na sua realocação. Meu pai aos poucos se transformou em uma atração no mundo musical de Natal; ele era também um bom pianista (...).⁷

Em 1909, o *Diário do Natal* informava a nomeação de Babini para o Conservatório da cidade. Tal fato não deixou de ser criticado com ironia pela imprensa da época:

Final, o Dr. Alberto Maranhão depois de ter telegraphado para o Rio, para a República Argentina, para Portugal, Itália, África e outros pontos do globo a procura de um maestro pianista, para as exhibições musicas de seu palácio, encontrou um que aceitou seus offerecimentos. Informounos hontem o orgam official que S. Exa. resolvera nomear o professor Babini Tomaso para reger a 4ª cadeira do Conservatório. Está, pois, o St. Tomaso *ipso facto* fazendo parte da real troupe de palácio. A entrada para ali é pelo Conservatório. Regozigem-se todos, inclusive os flagellados pela sêcca, o nosso benemérito governador, o nosso santo Alberto, encontrou o pianista que precisava para o completo êxito de suas serenatas musicas. Ahi vem, de onde não sabemos, o illustre Sr. Tomaso. A orchestra de palácio está completa! O que mais nos falta? Haja música, haja canto, reine a alegria! Os gritos, os gemidos, as lamentações dos famintos, das victimas do flagello que vae devastando o Estado,

⁷ Presgrave, 2013, p.269.

serão abafados com os acordes harmoniosos, tirados do violino e do piano por maestros exímios... Contra os efeitos da sêcca, a música, o canto. Eis como resolveu o problema o eminente estadista que coube por sorte ao Rio Grande do Norte para governal-o. E dahi a sua canonização em vida – Santo Alberto do Monte. Terra feliz, a nossa!⁸

Babini foi casado com Ângela Simões Babini, mãe de Aldo Simões Parisot (1918-2018), que se tornou seu enteado e aluno de violoncelo.⁹ Por mais de trinta anos Babini deu aulas de violoncelo na capital potiguar. Foi professor de música da Escola Doméstica, da Escola Normal e regente do coro do Grupo Escolar Augusto Severo.¹⁰ Atuou também como bibliotecário da Sociedade de Cultura Musical e regente na Sociedade Artístico Musical de Natal.¹¹ Dentre os concertos que realizou podemos mencionar aquele em homenagem ao centenário de Carlos Gomes, quando, no teatro que levava o nome do compositor, regeu o Hino Nacional Brasileiro de Francisco Manoel da Silva, o Hino do Rio Grande do Norte, de autoria de Nicolino Milano, o Hino à Bandeira e *Marionettes* de Francisco Braga, além de uma fantasia sobre *Il Guarany*, Marcha Nupcial e um trecho não identificado do *Condor* de Carlos Gomes.¹² Thomaz Babini foi professor de alguns dos mais destacados violoncelistas nordestinos como Aldo Parisot, Ana Maria Bezerra de Melo (1925-1995)¹³ e Ítalo Babini.

Mário Tavares iniciou os estudos de violoncelo com Babini em 1939, aos 11 anos, no Conservatório de Música do Rio Grande do Norte, onde também estudou teoria e solfejo com Dulce Wanderley e história da música com Câmara Cascudo (1898-1986). No Colégio Marista, além de cantar no coro dirigido pelo professor Valdemar de Almeida, participou de eventos como as “Festas do Centenário do Venerável Pe. Marcelino Champagnat”, fundador da Ordem dos Maristas.¹⁴

Com poucos meses de estudo já se apresentava em público. Um dos primeiros registros na imprensa potiguar de uma apresentação de Mário Tavares ao violon-

8 *Diário do Natal*, 22/09/1909, capa.

9 *Diário de Pernambuco*, 08/03/1951, p.12.

10 *A Ordem*, 12/03/1936, p.02.

11 *Diário de Pernambuco*, 22/01/1936, p.04 – Notícia dos Estados.

12 *A Ordem*, 07/07/1936, capa.

13 Nome de solteira de Ana Maria Devos, conhecida como Nany.

14 *A Ordem*, 07/06/1940, capa.

celo se deu em 07 de setembro de 1939, quando executou *Träumerei*, de Schumann, acompanhado por Iara Bezerra ao piano, em concerto “promovido pelo Ateneu Norte Riograndense, Instituto de Música e Curso Valdemar de Almeida, em colaboração com a Força Pública do Estado” no Teatro Carlos Gomes em homenagem ao “Dia da Pátria”.¹⁵

O professor Babini, no entanto, deixaria a capital potiguar em 1941, passando a residir em Olinda e a trabalhar no Recife. Em depoimento a Valdinha Barbosa, a violoncelista Ana Maria Devos atribui a um desentendimento com Valdemar de Almeida o motivo da saída de Babini de Natal: “Valdemar começou a ter ciúmes de Babini, por causa da orquestra. E tanto fez que conseguiu que Babini se chateasse e se transferisse para Recife”.¹⁶ Mário Tavares passou a ser orientado então por sua colega mais adiantada, que não demoraria também a deixar Natal para dar continuidade aos estudos com Babini na capital de Pernambuco. Aos 12 anos, sendo o “único na cidade capaz de tocar alguma coisinha”, Mário Tavares iniciou sua vida profissional.¹⁷

O jovem violoncelista conseguiu seu primeiro emprego como músico na orquestra da Rádio Educadora de Natal, ZYB-5, além de tocar em eventos e orquestras de operetas. Um dos eventos de que participou foi promovido pela Confederação Católica, em 11 de julho de 1943, quando executou o Estudo nº8 de Friedrich Grützmacher (1832-1903), novamente acompanhado ao piano por Iara Bezerra.¹⁸ Outra participação como violoncelista se deu no evento comemorativo ao primeiro aniversário da Legião Brasileira de Assistência no Rio Grande do Norte, no qual se apresentou tocando uma das *Canzonettas* de Alfredo D’Ambrosio (1871-1914), acompanhado pela pianista Ligia Bezerra.¹⁹

Ainda morando em Natal, Tavares formou um segundo trio, com o pianista Garibaldi Romano e o violinista José Monteiro Galvão, o professor de violino de seu irmão Carlos. O trio foi contratado pelo United Services Organization, do governo dos EUA, para tocar para os militares na sala de leitura da Base Aérea de

15 *A Ordem*, 07/09/1939, capa.

16 Barbosa, 2000, p.47.

17 Barbosa, 2000, p.58.

18 *A Ordem*, 10/07/1943, capa. Na matéria, o nome do compositor aparece como Gruzwachner.

19 *A Ordem*, 02/10/1943, capa.

Parnamirim, um importante ponto de apoio para as tropas americanas durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Tavares, os militares “faziam solicitações de obras cabeludas” que não possuíam no repertório e tinham que apresentar.²⁰

Em 1944, após concluir o curso no Colégio Marista, foi a vez de Mário Tavares deixar Natal para continuar estudando com o professor Babini, que no Recife integrava o corpo docente do Conservatório Pernambucano de Música²¹ e o naipe de violoncelos da Orquestra Sinfônica de Pernambuco.²²



Imagem 03

Classe de Thomaz Babini no Recife. Da esquerda para a direita: Mário Tavares, Eliza Rotmann, Babini, Eva Metzler e Alberto Johnson. Sentados: Juarez Johnson, T. Metzler e Sylvio Coelho. AMT.

20 Tavares, *Trajetórias*, 1999. Ver também: Barbosa, 2000, p.59.

21 *Diário de Pernambuco*, 28/05/1941, p.05. A coluna *Artes & Artistas* anuncia: “Acaba de ser inaugurado o curso de violoncelo do Conservatório Pernambucano de Música, sob a regência do professor Tomaso Babini”.

22 *Diário de Pernambuco*, 08/03/1951, p.12. A Orquestra Sinfônica de Pernambuco foi criada pelo Ato nº1493 de 22 de outubro de 1941 do então interventor federal do estado Agamenon Magalhães, sendo nomeado na mesma ocasião o maestro Vicente Fittipaldi como regente titular (*Diário Oficial do Estado de Pernambuco* nº211 de 23/10/1941). A orquestra foi transferida para a Prefeitura Municipal do Recife pelo Decreto nº64 de 17/03/1949, editado pelo governador Alexandre José Barbosa Lima Sobrinho (*Diário Oficial do Estado de Pernambuco* nº62 de 18/03/1949). Pelo Decreto nº90 de 05/04/1949, editado pelo prefeito Manoel César de Moraes Rêgo (*Diário Oficial* de 08/04/1949), passou a ser denominada Orquestra Sinfônica do Recife.

A transferência de Mário Tavares foi noticiada na imprensa Potiguar, conforme podemos ver em recorte colado em caderno pessoal de anotações:

Segue hoje, pelo horário da Great Western, com destino à capital pernambucana, o nosso jovem e inteligente violoncelista Mario Tavares, recentemente contratado para ingressar na Orquestra de Salão da PRA-8, que obedece à direção do Maestro Caparós. Mario Tavares foi aluno do prof. Tomazzo Babini, no Instituto de Música do Rio Grande do Norte, devendo prosseguir no Recife os seus estudos de violoncelo com o mesmo competente professor.²³

Ao chegar ao Recife, Tavares instalou-se inicialmente em uma pensão no centro da cidade. Pouco depois foi residir em Olinda com a família de seu professor:

(...) um dia, Babini olhou para mim e disse: eu tenho uma garagem lá em casa. Você não quer ir morar com a gente? Claro, era muito melhor. A mulher dele, dona Anginha, fazia cada macarrão... Eu acabava o trabalho lá na Rádio Clube de Pernambuco, pegava o bonde e ia para Olinda. Eles tomavam conta de mim como se eu fosse um filho (...).²⁴



Imagem 04

Orquestra da Rádio Clube de Pernambuco dirigida pelo maestro Felipe Caparrós com Mário Tavares ao centro tocando violoncelo.

AMT.

A PRA-8 era a Rádio Clube de Pernambuco, cuja orquestra era dirigida pelo maestro Felipe Caparrós.²⁵

²³ AMT, Diário, 1944, p.01. Periódico não identificado.

²⁴ Barbosa, 2000, p.60.

²⁵ Pianista e compositor espanhol (catalão), Felipe Caparrós Rosain era filho de Petra Caparrós e casado com o soprano Júlia Caparrós. Faleceu em março de 1959. Em Recife atuou nas rádios Clube de Pernambuco e Tamandaré.

No mesmo ano, a partir de 1º de maio, Mário Tavares passou a integrar também a Orquestra Sinfônica de Pernambuco, dirigida na ocasião pelo maestro gaúcho Vicente Fittipaldi (1900-1985).²⁶ Dentre os concertos de sua primeira temporada no Recife podemos destacar o de 16 de novembro, em benefício da filial da Cruz Vermelha. No programa a *Quinta Sinfonia* de Beethoven e o *Concerto para piano* do compositor americano Edward MacDowell (1860-1908), com Ofélia Nascimento como solista.²⁷ Tavares havia composto até então algumas poucas obras, como a *Balada* para violoncelo e piano, o *Prelúdio em Fá sustenido* para violino e piano e uma *Valsa em Ré menor* para piano. Foi pelas mãos do maestro Fittipaldi que Mário Tavares estreou publicamente como compositor, executando com a Sinfônica de Pernambuco o solo de seu *Noturno* para violoncelo e orquestra, peça chamada originalmente de *Legenda*.²⁸



Imagem 05

Orquestra Sinfônica de Pernambuco em 20/08/1945 no Teatro Santa Isabel com Mário Tavares ao centro no naipe de violoncelos.

Alberto Johnson (vlc. solo) e Vicente Fittipaldi (reg.) executando o Concerto nº2 de Romberg.²⁹

AMT.

²⁶ Vicente Fittipaldi nasceu em 23/05/1900 na cidade de Uruguaiana (RS). Violinista e regente dirigiu, dentre outras, a OSTM, a OSB e a OSN. Foi Chefe da Seção de Música da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco. Faleceu no Recife em 13/02/1985.

²⁷ *Diário de Pernambuco*, 12/11/1944, p.12.

²⁸ *Diário de Pernambuco*, 01/09/1946, p.08.

²⁹ A foto registra provavelmente uma das últimas atuações como solista do violoncelista Alberto Johnson, falecido aos 19 anos, em 1946 (*Jornal Pequeno*, 20/08/1945, p.03). Seu pai, Jones Johnson, mandou publicar uma nota na imprensa onde fez um agradecimento público aos professores de seu filho, em especial a Babini, “o grande mestre que ensinou e orientou o meu filho desde o seu princípio de vida artística” (*Diário de Pernambuco*, 09/07/1946).

Nos três anos e meio que viveu em Recife, iniciou os estudos de harmonia com Horácio Vilela³⁰ e de orquestração com Nelson Ferreira (1902-1976)³¹, que o apresentaram aos tratados de harmonia e contraponto de Émile Durand (1830-1903) e Théodore Dubois (1837-1924). O estudo dos compêndios certamente contribuiu para o estabelecimento de sua linguagem composicional nas primeiras obras. Assim como outros compositores brasileiros nas primeiras décadas do século XX, incluindo o próprio Villa-Lobos, o impressionismo foi a referência inicial, como explica o compositor em depoimento ao jornalista Clóvis Marques:

Este *Noturno*, a primeira que considero como obra escrita para orquestra, denota uma certa influência impressionista, mas não deixa de ter um resquíciozinho de brasilidade. São também desta época a *Balada para cello ou viola*, minha primeira composição, um *Prélúdio em fá susenido para violino*, que depois orquestrarei, a *Valsa em ré* para piano, uma peça para quinteto de arcos chamada *Duas impressões* – a própria palavra diz um pouco do impressionismo com o qual estávamos tomando contato.³²

Em seus anos de juventude no Recife não faltaram os amores, correspondidos e não correspondidos: “Ivonete, a filha mais velha do Babini, era uma lourinha, linda de morrer. E quando eu ia me declarar, ela dizia: Você é besta! Mas eu tive um romance com uma violoncelista judia, aluna de Babini. A gente escondia o namoro, mas ele sabia tudo e perguntava mil coisas. Era um velho extraordinário”.³³ Foi no Recife em 1945, aos 17 anos, que Tavares conheceu sua futura esposa, Gláucia Moura Maranhão, também nascida em 1928, na cidade de Nazaré da Mata e sua prima em 4º grau.³⁴ Gláucia é filha de Laura Moura Carneiro da Cunha e José Ageu de Albuquerque Maranhão, este filho do major Afonso de Holanda de Albuquerque Maranhão.

30 Horácio Vilela foi professor do Conservatório Pernambucano de Música e arquivista da Sinfônica do Recife. Foi também regente atuante, especialmente no repertório sacro em diversas igrejas da cidade. Faleceu em 14/09/1959 (*Diário de Pernambuco*, 17/09/1959, p.13).

31 Pianista e compositor de fregos e música popular, atuante na Rádio Clube de Pernambuco com o grupo Jazz PRA-8 e a Orquestra de Swing. Liderou também o Sexteto Boite. Nome referencial no Carnaval pernambucano, onde atuou por décadas, apresentou-se com sua orquestra também em Maceió e Salvador e deixou vários discos gravados (*Diário de Pernambuco*, 22/12/1976, p.A6).

32 Marques, 2001, p.21.

33 Barbosa, 2000, p.60.

34 Tavares, 2011, p.21.

2

PROFISSIONAL NO RIO DE JANEIRO: O VIOLONCELO E A COMPOSIÇÃO

A transferência de Mário Tavares para o Rio de Janeiro contou com o auxílio do compositor paraibano José Siqueira (1907-1985), que havia fundado, em 1940, com um grupo de professores da então Escola Nacional de Música, a Orquestra Sinfônica Brasileira. Em 1946, Siqueira foi ao Recife para dirigir um concerto com a sinfônica local, ocasião na qual conheceu o jovem violoncelista, que ensaiava os primeiros passos na composição. Siqueira nos deixou um relato de seu primeiro encontro com Tavares:

É que o jovem nordestino de então, na ânsia incontida de vencer, procurou-me antes do meu regresso ao Rio e pediu-me para que o ajudasse a vir estudar composição da capital da República. Dizia-me ele que sentia grande inclinação para a carreira. Pedi-lhe que mostrasse algo que pudesse comprovar sua afirmação. Na mesma ocasião mostrou-me uma pequena obra para orquestra, fortemente influenciada pela música francesa contemporânea, notadamente pela de Debussy e Ravel. Foi, porém, o bastante para que eu pudesse avaliar suas aptidões e prometer-lhe que tudo faria para ajudá-lo. Regressando ao Rio chamei o tesoureiro da Orquestra Sinfônica Brasileira e perguntei-lhe quais as nossas possibilidades financeiras. Apesar da situação não ser das melhores resolvi criar mais um lugar de violoncelo na orquestra, paguei a passagem de avião e mandei que embarcasse. Logo que aqui chegou o jovem músico, ofereci-me, gratuitamente, para prepará-lo para o exame final de Teoria e Solfejo a ser realizado no ano seguinte na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Durante um ano Mário comparecia à minha residência antes dos ensaios da orquestra e assim preparou-se para o exame feito com brilhantismo na oportunidade.³⁵

Mário Tavares encerrou seu contrato com a Sinfônica de Pernambuco em 30 de novembro de 1946 e rumou para o Rio de Janeiro.³⁶ O ingresso na OSB se deu através de uma audição. Na banca examinadora estavam o maestro Eugen Szenkar (1891-1977) e os violoncelistas Iberê Gomes Grosso (1905-1983) e Nydia Soledade Otero. Com o contrato assinado em abril de 1947, iniciou nova

³⁵ *Leitura*, ano XVIII n°31, janeiro de 1960, p.61.

³⁶ AMT – Processo n°E03/10641/87 – Averbação de tempo de serviço.



Imagem 06

“Recife, 07/01/1949 – Voltava de Natal, onde dei meu primeiro e último concerto de violoncelo no Teatro Carlos Gomes”.

AMT.

bos, *Peça em forma de habanera* de Ravel, *Melodia árabe* de Glazunov, *Elegia* de Henrique Oswald, *Lamento indiano* op.100 de Dvorak e a “Gavota” da *Sinfonia Clássica* de Prokofiev. O crítico de *A Ordem*, Brandão Vilar, destacou que “Mário Tavares toca com muita alma, belíssima sonoridade e arcadas firmes possui o jovem e talentoso violoncelista”. Embora tenha reprovado o que chamou de “mímica forçada”, ressaltou “a magia de seu toque”, afirmando que “ele irá muito longe se continuar a estudar com afinco”.³⁸

fase em sua carreira profissional. A noiva, Gláucia Moura Maranhão, permaneceu no Recife. Tavares não deixou de retornar ao Nordeste, não só para visitar a noiva como também para realizar concertos.

Em 02 de janeiro de 1949 apresentou-se com a pianista Ligia Bezerra no Teatro Carlos Gomes de Natal, em promoção da Sociedade de Cultura Musical. No mês anterior, o jornal *A Ordem* já chamava atenção para o “violoncelista primoroso à altura da responsabilidade que lhe foi conferida de inaugurar a temporada musical do próximo ano”, sendo o concerto “um justo prêmio aos seus méritos de virtuoso do instrumento de sua predileção”.³⁷ O repertório revela o desenvolvimento de Mário Tavares como violoncelista: “Adagio” da *Tocata em Dó maior* e “Prelúdio” da *Suíte em Sol Maior* de Bach, *Sonata* op.38 de Brahms, *O canto do cisne negro* de Villa-Lobos,

³⁷ *A Ordem*, 22/12/1948.

³⁸ *A Ordem*, 04/01/1949.

Em janeiro de 1951, após quatro anos de trabalho na capital da República, Tavares retornou ao Recife para contrair matrimônio. A cerimônia religiosa foi celebrada por seu tio Rômulo Tavares, monge beneditino da Abadia do Rio de Janeiro, conhecido por Dom Domingos de Silos Tavares.³⁹ Ainda em 1951, chegaram os primeiros filhos, os gêmeos Jorge e Marina. Em 1958 nasceria Rosana. Aos poucos a família Tavares foi deixando o Rio Grande do Norte. Seu irmão Túllio, casado com Maria Celi Neiva Tavares, fixou-se em São Paulo. Já Carlos, casado com Anecy Santos Tavares, transferiu-se para o Rio Grande do Sul. Para o Rio de Janeiro, a partir de 1955, vieram a avó Amélia e sua mãe Júlia, cidade onde faleceram respectivamente em 1959 e 1962.

Nos treze anos em que permaneceu como violoncelista da Orquestra Sinfônica Brasileira, boa parte deles como *concertino*, Mário Tavares teve oportunidade de ouvir e tocar com solistas como os pianistas Arthur Rubinstein, Wilhelm Backhaus, Marguerite Long, Wilhelm Kempf, Walter Gieseking e Lili Krauss, os violinistas Christian Ferras e Ruggiero Ricci e os violoncelistas Eberhard Fiske e Pierre Fournier. Tocou também sob a batuta de compositores como Carlos Chaves, Paul Hindemith, Lukas Foss, Aaron Copland, Virgil Thompson e Leonard Bernstein, além de inúmeros maestros internacionais como Sergei Koussevitzky, William Steinberg, Jascha Horenstein, Erich Kleiber, Malcom Sargent, Igor Markevitch, Hans Swarowsky, Charles Munch, Edouard Van Beinum, Jean Martinon, Lamberto Baldi, Vladimir Golschmann e Victor Tevah. Os dois últimos tiveram importância decisiva na carreira de Mário Tavares.

³⁹ Dom Domingos de Silos Tavares organizou, com Dom Gerardo Martins, o Mosteiro de São Bento da cidade de Garanhuns.



Imagem 07

OSB com Eleazar de Carvalho em 1958.
Mário Tavares na primeira estante de violoncelos.
AMT.

Na temporada de 1953 da OSB, o então maestro titular, Eleazar de Carvalho (1912-1996), incluiu, no programa de 30 de maio no Teatro Municipal, a *Introdução e Dança brasileira nº 1*, que Tavares acabara de compor. A obra foi repetida no programa de 28 de junho do mesmo ano, na série *Concertos para a Juventude*, no Cinema Rex. Sobre a *Introdução e Dança brasileira nº 1*, o crítico R.B. do jornal *A Noite* assim se manifestou:

Mário Tavares reafirmou agora seu marcado pendor para a composição. Tanto na escolha dos temas como na obtenção dos efeitos orquestrais demonstrou esplêndido discernimento estético e uma rítmica segura. Considerando sua peça de agora “apenas como uma tentativa despreziosa” é injusto para consigo mesmo, pois raramente um compositor iniciante terá conseguido deixar impressão mais nítida de suas qualidades positivas. A revelação de sua musicalidade ressalta em cada compasso, contagiando o ouvinte. Por isso, teve de sair do modesto enfileiramento, entre os violoncelistas, para se tornar alvo das aclamações vibrantes, partidas de todos os setores do recinto.⁴⁰

40 *A Noite*, 06/06/1953, p. 08.

Outro crítico importante de periódico do Rio de Janeiro a se manifestar sobre as qualidades da primeira obra sinfônica de Mário Tavares foi Andrade Muricy, no *Jornal do Comércio*. Em sua coluna *Pelo Mundo da Música* Muricy disse que:

Uma 1ª audição de obra de autor brasileiro é fato sempre auspicioso. Coube a vez à Introdução e Dança Brasileira de Mário Tavares, violoncelista da OSB. Apresentou-se esse compositor demonstrando feliz e atenta experiência do *métier* orquestral. A sua orquestra soa bem e substanciosa e de boa pasta. O ambiente harmônico em que se desenvolvem as suas páginas está condicionado pela caracterização nacionalista, aliás discreta e de bom gosto. A Introdução é uma página meditativa, de lirismo comunicativo e delicado. Para a Dança Brasileira serviu de paradigma o “batuque”, segundo a fórmula de Alberto Nepomuceno por duas vezes adotada por Lorenzo Fernandez. Ocorrem na partitura análogos efeitos modulatórios inesperados, renovando o interesse que a monotonia natural do ritmo poderia adormentar. Discreta variedade de colorido, de matizamento, valorizam essas páginas dignas de atenção.⁴¹

Vladimir Golschmann (1893-1972) era o regente titular da Orquestra Sinfônica de Saint Louis, nos EUA, e se encontrava no Rio de Janeiro para dirigir três concertos com a OSB, em 06, 13 e 26 de junho. Ele teve oportunidade de ouvir a obra de Tavares e a programou em dois concertos de sua orquestra nos EUA, em 24 e 25 de outubro de 1953. Foi a primeira execução de uma obra de Mário Tavares no exterior, tendo uma boa repercussão na imprensa americana. O *St. Louis Globe Democrat* de 25 de outubro do mesmo ano disse que a *Introdução e Dança brasileira nº 1*, “refletindo sua integração com o folclore brasileiro”, apresentava “uma orquestração brilhante, sendo a segunda parte repleta de um ritmo irresistível e um colorido provocador”. Já o crítico do *Missouri Post* considerou que “a maneira com que [Tavares] sabe utilizar a orquestra é deveras impressionante”.⁴²

Poucos dias depois da execução por Golschmann nos EUA, a peça voltaria a ser tocada no Brasil, em 28 de outubro, pela Orquestra da Rádio Nacional, nos Festivais G.E. (*General Electric*). A execução, direto do estúdio da rádio, foi regida pelo próprio compositor, que atuou também mais uma vez como solista de seu

⁴¹ *Jornal do Comércio*, 03/06/1953.

⁴² Tavares, 2011, p.84.

Noturno para violoncelo e orquestra.⁴³ No ano seguinte a *Introdução e Dança brasileira nº1* fez parte do repertório da OSB em sua excursão pelo nordeste, sendo executada em Recife, Fortaleza e São Luiz, sob a regência do próprio compositor. Segundo a diretoria da OSB, tais apresentações faziam parte de uma iniciativa para “apresentação dos valores novos, tirados do próprio corpo da orquestra”.⁴⁴

Golschmann voltaria a reger a obra de Tavares no Brasil, em concerto com a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 22 de maio de 1964. Héstia Barroso, na coluna de música de *A Noite*, disse que a *Introdução e Dança brasileira nº1* é uma “página bem representativa das possibilidades desse nosso patricio, no campo da composição sinfônica”. Mencionou ainda o “entusiasmo demonstrado pelos aplausos e pedidos de bis, muito insistentes, quando soaram os últimos compassos da produção de Mário Tavares”.⁴⁵

Já o chileno Victor Tevah Telias (1912-1988) foi o responsável pelo aperfeiçoamento de Tavares na regência. Ao se estabelecer no Rio de Janeiro, Mário Tavares ingressou na Escola Nacional de Música. Concluiu o curso de violoncelo em 18 de abril de 1955 e os de composição e regência em 02 de fevereiro de 1956. Dedicou-se também aos grupos de câmara, formando em 1950, na classe do professor Orlando Frederico, dois conjuntos: um trio com o violinista Santino Parpinelli e a pianista Luiza Goltsman e um quarteto de cordas, tendo nos violinos Arão Berezowsky e Jacques Nirenberg e Izoel Morelenbaum na viola.⁴⁶ No concurso de trios e quartetos promovidos pela Sociedade de Música de Câmara em 27 de outubro de 1950, Mário Tavares foi duplamente premiado como camerista, pois tanto o trio quanto o quarteto obtiveram o primeiro lugar.⁴⁷

Seu principal professor de composição e regência foi Francisco Mignone, tendo estudado também com Newton Pádua (harmonia) e Paulo Silva (contraponto e fuga). Tavares já atuava profissionalmente como regente, inclusive da própria OSB, como vimos anteriormente. Na temporada de 1958, figurava na progra-

43 *A Noite*, 28/10/1953, p.12.

44 *Diário Carioca*, 20/07/1954, p.06.

45 *A Noite*, 03/06/1964, p.04.

46 Izoel Morelenbaum nasceu na cidade de Lagów na Polônia em 05/09/1931 e chegou ao Brasil em 1935. Por ocasião de sua naturalização seu nome foi traduzido para Saul Herz Morelenbaum. Em sua carreira como músico e regente adotou o nome artístico de Henrique Morelenbaum.

47 *Diário de Notícias*, 12/12/1950, p.03.

mação da orquestra o maestro Victor Tevah, que dirigiu seu primeiro concerto em 30 de agosto daquele ano. Mário Tavares deixou um relato de seu encontro com Tevah:

Eu me lembro que no primeiro ensaio em que ele estava fazendo um Brahms, e ele gostava muito de fazer Brahms, eu disse: esse é o homem que eu estava procurando para estudar regência. Fomos ao Hotel Glória tomar uma cerveja, que ele adorava por causa do calor, e aí foi uma amizade que durou até a morte dele.⁴⁸

De fato, no primeiro programa de Tevah com a OSB em 1958 constava a *Sinfonia nº4* em Mi menor op.98 de Brahms, além da *Sinfonia nº92* de Haydn, do *Concerto nº1 para piano* de Liszt, com Nilze Kruse como solista, e a *Moda e Rasqueado* para cordas de Guerra-Peixe.⁴⁹ Um segundo concerto de Tevah com a OSB, em 06 de setembro, apresentou outra obra de Brahms, o *Concerto nº2 para piano* tendo Yara Bernette (1920-2002) como solista, além da *Suite Ma mère l'oye* de Ravel e a *Sinfonia nº2* de Bohuslav Martinú (1890-1959). A peça de Guerra-Peixe foi reprisada. O crítico Renzo Massarani elogiou a atuação de Tevah, dizendo que durante todo o programa “confirmou inteiramente suas excepcionais qualidades de regente sério e preparado, sem cabotinismos nem estúpidas vaidades, seguro concertador do conjunto e musicalíssimo intérprete de obras tão diferentes”.⁵⁰ Segundo Correa, o maestro Victor Tevah executava “um repertório extraordinariamente plural” e era “um preparador de orquestra *hors concours*”.⁵¹ O repertório eclético e a capacidade de preparação das orquestras foram, certamente, características de Tevah que Tavares absorveu como seu aluno.

O primeiro concerto regido por Mário Tavares com a OSB, após o contato inicial com Tevah, ocorreu dias depois, em 13 de setembro de 1958, quando regeu sua *Introdução e Dança brasileira nº1* e a *Abertura folclórica*, que compusera em 1954, apresentada ao público pela primeira vez.

Vitor Tevah retornou para a temporada seguinte e novamente trouxe Brahms no repertório. Em 1959, foi a *Sinfonia nº1* em Dó menor op.68, apresentada no

48 Tavares, *Trajetórias*, 1999.

49 Chaves Jr., 1971, p.599.

50 *Jornal do Brasil*, 09/09/1958, p.08.

51 Correa, 2004, p.65 e 135.

concerto de 27 de junho. Tevah permaneceu no Rio de Janeiro, trabalhando com a OSB, por cerca de um mês e regeu mais três concertos. Foi o período no qual Mário Tavares realizou estudos mais regulares e aprofundados com o maestro chileno, aproveitando sua estada na cidade. Suas aulas foram registradas por escrito em um texto intitulado “Princípios de direção orquestral – Aulas particulares do M^o Victor Tevah”. A primeira aula ocorreu em 25 de junho de 1959, quando abordou as “normas básicas para um bom diretor de orquestra”. Na segunda aula, iniciaram o estudo prático do repertório, com a *Sinfonia n^o 2* de Brahms, quando registra um elogio do professor: “Hoje disse-me que tinha feito progressos incríveis, que a mão esquerda estava muito melhor”.⁵² Nas aulas, Tevah abordou obras de diferentes períodos e estilos, como: *Sinfonia n^o 2* de Beethoven, *Sinfonia n^o 85* “La Reine” e *Sinfonia n^o 104* “Londres” de Haydn, *Concerto Grosso op.3 n^o 2* de Vivaldi, Abertura de *Os mestres cantores de Nuremberg* de Wagner, *Sinfonia n^o 38* “Praga” de Mozart, *Sinfonia n^o 3* “Escocesa” de Mendelssohn, *Petite Suite e Prélude a l’après midi d’un faune* de Debussy, *Sinfonia n^o 3* de Brahms, *Danças de Maroszek* de Kodaly e *Abertura para o Fausto criollo* de Ginastera. O resultado das aulas ministradas por Tevah certamente se refletiu no concerto regido por Tavares com a OSB em 31 de outubro de 1959, quando apresentou a *Sinfonia n^o 101* de Haydn, a *Petite Suite* de Debussy, o *Ponteio n^o 38* para cordas de Camargo Guarnieri, o *Uirapuru* de Villa-Lobos e a *Abertura Ruy Blas* de Mendelssohn. Em 1963, Vitor Tevah realizou mais um concerto com a OSB. Na ocasião foi entrevistado pelo *Jornal do Commercio* e deixou um depoimento sobre Mário Tavares:

Um brasileiro de talento. Vitor Tevah considerou importante, na entrevista, fazer registrar a sua admiração pelo talento de Mário Tavares: ele trabalhou comigo e é evidente que possui um grande talento, tanto para a composição como para a regência, e deveriam dar-lhe melhores oportunidades.⁵³

Outra experiência importante de Mário Tavares, que complementou seus estudos musicais como violoncelista e regente, foi sua participação no V Seminário Internacional de Música de Câmara na cidade de Zikhon Ya’acov, em Israel, no período de 16 de julho a 06 de agosto de 1961. Na ocasião estudou regência com Gary Bertini e Georg Singer, música de câmara com Emmily Houser e Adele Marcus, ambos da *Julliard School* de Nova York, além de Oedoen Partos. Em

52 Tavares, 1959, p.01.

53 *Jornal do Commercio*, 07 e 08/12/1963.

entrevista ao crítico Carlos Dantas, do *Correio da Manhã*, Tavares declarou:

(...) foi uma experiência fascinante que me fez despertar novo entusiasmo nas minhas atividades de músico, muito aproveitando, sobretudo dos cursos de música de câmara e regência de orquestra, nos quais me detive, especialmente. (...) Quero sublinhar meu agradecimento ao Itamarati, à Rádio Nacional e à Ordem dos Músicos, pelo interesse que revelaram em facilitar o meu comparecimento ao V Seminário Internacional de Música de Câmara em Israel.⁵⁴

Além das atividades musicais, Mário Tavares participou de organismos de classe e comissões representativas. Na OSB fez parte da comissão de músicos e, em 1956, envolveu-se na criação da Ordem dos Músicos do Brasil. Integrou a delegação de profissionais que foi recebida pelo então presidente da república Juscelino Kubitschek (1902-1976). Do encontro resultou a Lei Federal nº 3.857, de 22/12/1960, que regulamentou a profissão de músico no país. Posteriormente fez parte do Conselho Federal da OMB. Em foto podemos ver Mário Tavares ao lado de Pixinguinha, com o compositor Edino Krieger logo atrás, e o presidente Juscelino Kubitschek ao centro com o grupo de fundadores da OMB.



Imagem 08

Fundadores da Ordem dos Músicos do Brasil e o presidente Juscelino Kubitschek em 12 de setembro de 1956 (Imagens, 1997, p.29).

⁵⁴ *Correio da Manhã*, 20/08/1961, p. 8.

3

NA RÁDIO MEC: A REGÊNCIA E A MÚSICA BRASILEIRA

Na década de 1950, além de violoncelista da OSB e compositor em início de carreira, Tavares mantinha uma diversificada atividade musical como instrumentista e regente. Foi violoncelista da orquestra da Rádio Jornal do Brasil, dirigida pelo violinista Carlos de Almeida (1906-1990). Trabalhou também com Alceo Bocchino na Rádio Clube do Brasil, posteriormente chamada de Rádio Mundial, fazendo arranjos e dirigindo a orquestra em programas transmitidos ao vivo.



Imagem 09

Mário Tavares regendo a Orquestra da Rádio Mundial observado por Alceo Bocchino.
AMT.

De seu período na Rádio Mundial, entre 1950 e 1956, sobreviveram vários arranjos escritos para artistas como Waldir Azevedo, Dilermando Reis, Elizete Cardoso e Alaíde Costa. Na partitura do arranjo orquestral para o samba canção “Se o tempo entendesse”, de Marino Pinto e Mário Rossi, escrito para Elizete Cardoso (1920-1990), vem escrito: “1ª. audição Mundial S/A, 14/08/56, já col/aviso-prévio!”. Em setembro do mesmo ano ingressou como violoncelista na Rá-

dio Nacional, primeiro “em regime de cachet fixo”, sendo efetivado em 1º de março de 1962. Na emissora trabalhou com Radamés Gnattali e Leo Perachi, lá permanecendo até 31 de março de 1964.⁵⁵ De Perachi herdou uma grande coleção de partituras de bolso de repertório sinfônico.

Mas foi na Rádio Ministério da Educação e Cultura, antiga PRA-2, a partir de 1957, que desenvolveu sua atividade mais importante, como violoncelista e regente. A Rádio MEC viveu seu auge entre o final da década de 1940, com a primeira gestão do médico e jornalista Fernando Tude de Souza, até o início da década de 1960, período em que foi dirigida por nomes como o do escritor e político mineiro Celso Teixeira Brant (1920-2004), pelo musicólogo Mozart Araújo (1904-1988) e pelo escritor Murilo Mendes (1901-1975). Foi um período áureo em que a rádio contava em seus quadros de produtores e apresentadores com figuras do porte de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Fernando Sabino, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Dinah Silveira de Queiroz, Paulo Autran e Fernanda Montenegro, além de músicos como Francisco Mignone, Claudio Santoro (1919-1989), Guerra-Peixe, Alceo Bocchino e Edino Krieger. Foi o período no qual foi construído e inaugurado o estúdio sinfônico (1948).⁵⁶ Foram criados também os grupos estáveis, “com o objetivo de dotar a emissora oficial de conjuntos musicais permanentes, para atender às suas necessidades de programação e particularmente o repertório da música brasileira”.⁵⁷

Em 1953, foi criada a Orquestra de Câmara da Rádio MEC, grupo que “existiu durante alguns meses, dirigido pelo maestro Lionello Forzanti, e depois sucumbiu por falta de recursos para prosseguir”. Em 1956, foi criado o Quarteto de Cordas e em 1958 o Trio.⁵⁸ Em 1957, o compositor Claudio Santoro assumiu a direção musical da Rádio e “a orquestra foi ressuscitada”.⁵⁹ Em documento do acervo da Rádio estão expostos os objetivos da OCRM, dentre eles apresentar

55 AMT – Contagem de tempo de serviço – 02/06/1962; AMT – Afastamento definitivo – 31/03/1964.

56 Milanez, 2007, p.36.

57 Encarte, 1996, p.13.

58 A primeira formação do Quarteto de Cordas da Rádio MEC tinha Santino Parpinelli e Marcelo Pompeu nos violinos, Jacques Nirenberg na viola e Eugen Ranevsky no violoncelo. O Trio contava com Alceo Bocchino no piano, Anselmo Zlatopolsky no violino e Iberê Gomes Grosso no violoncelo.

59 *Jornal do Brasil*, 22/09/1957, p.15.

(...) ao lado das obras mestras do repertório clássico universal, inúmeras primeiras audições de autores antigos e modernos do Brasil e de outros países. Constitui ainda uma de suas finalidades precípua propiciar o aparecimento de novas obras de autores nacionais, de modo a enriquecer o repertório brasileiro de música para orquestra de câmara – gênero ainda pouco explorado por nossos compositores.⁶⁰

Em sua coluna *Rádio e Televisão* no *Jornal do Brasil*, Maurício Quadrio saudou a criação da OCRM dizendo que os conjuntos da Rádio MEC

(...) vêm anular a situação mais anacrônica da radiofonia de um país: a de fazer rádio de verdade com discos, apenas com discos, eliminando assim qualquer possibilidade de se apresentar obras sinfônicas de autores brasileiros, pois nenhuma gravadora estrangeira vai se incomodar com isso e tanto menos as nacionais.⁶¹

Tavares integrou o primeiro grupo de instrumentistas na nova formação, ocupando o posto de *concertino*, sentando ao lado do líder, Iberê Gomes Grosso. Na segunda estante, Ítalo Babini, filho de seu primeiro professor. Maurício Quadrio informa os nomes dos músicos fundadores:

ORQUESTRA DE CÂMARA DA RÁDIO MEC Músicos fundadores em 1957	
Violinos	Anselmo Zlatopolsky Francisco Corujo Célio Nogueira Giancarlo Pareschi Olympia Bonder Harry Schroeter Nandor Vicel

60 *Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação*. História da Rádio MEC, Pasta I. Rio de Janeiro: Setor de Pesquisa. Rádio MEC, 1958. Apud D'Oliveira, 2013, p.66.

61 *Jornal do Brasil*, 31/01/1957, p.08.

Violas	Lionello Forzanti Affonso Henriques Garcia Marcos Nissenson
Violoncelos	Iberê Gomes Grosso Mário Tavares Ítalo Babini
Contrabaixo	Wasył Jeremejiw

Segundo Tavares, a OCRM era composta por “basicamente dezenove cordas que eram a nata dos instrumentistas de arco daquela época”.⁶² Referia-se, certamente, ao número que constituiu o conjunto em sua maior formação, encontrado no biênio 1961/62. Já no segundo ano de existência a OCRM mudou seu efetivo com a nomeação de Mário Tavares para o posto de regente e a saída de Ítalo Babini, que se transferiu para os EUA. O quadro a seguir mostra os nomes dos músicos não fundadores que integraram a OCRM entre 1957 e 1964, extraídos dos relatórios produzidos por Tavares para a direção da Rádio, inclusive os eventuais instrumentistas de sopro:

ORQUESTRA DE CÂMARA DA RÁDIO MEC Músicos participantes entre 1957 e 1964	
Violinos	Salomão Rabinovitz Jorge Faini Guido Mansuino Roberto Arnaud Fritz de Yong Wilhelm Martin Yuri Michelew Alfredo Vidal

62 Azevedo, 2000, p.08.

Violas	Jeremias Washitz Germano Lucano George Kiszely Henrique Nirenberg Arlindo Penteado Francisco Corujo
Violoncelos	Ana Bezerra Devos Ramon Bataller Eldo Perachi Peter Dauelsberg
Contrabaixos	Pedro Vidal Ramos Agostino Paglia
Cravo	Arcy Krieger
Flauta	Moacyr Liserra
Oboé	Hans Breitinger
Clarineta	Jayoleno dos Santos
Fagote	Noel Devos
Trompas	João Geronimo Meneses Jayro Ribeiro Ari P. da Silva
Trompete	Nelson Rangel da Silva
Trombone	Eugênio R. Zanata
Tímpanos	Luciano Perrone Ângelo R. da Silva
Percussão	José Cláudio das Neves

O primeiro concerto de Tavares como regente da OCRM se deu em 21 de julho de 1957, em programa com obras de Corelli, Durante, Händel, Nepomuceno e Mignone. No *Jornal do Brasil*, Edino Krieger chamou atenção para Mário Tavares, dizendo ser “um dos valores moços que vem encontrar na Orquestra de Câmara da PRA-2 uma possibilidade de desenvolver sua carreira, de adquirir o ‘metier’ que só a prática pode dar”.⁶³ No ano seguinte, durante a gestão de Mozart Araújo, assumiu a regência titular do grupo.

⁶³ *Jornal do Brasil*, 21/09/1957, p.15.



Imagem 10

Mário Tavares regendo o Coro e OCRM na Cantata BWV 105 de J.S.Bach, em 14/03/1963.

Músicos identificados: Iuri Michelev, Giancarlo Pareschi, Anselmo Zlatopolski, Salomão Rabinowitz, Hans Breitinger (vlnos), Jandovi Almeida, Germano Lucano e Jeremias Washitz (vlas). No Coro, o compositor Marlos Nobre (1º da esquerda para direita) e a compositora Esther Scliar (2ª na fila intermediária).

AMT.

Ao ingressar na Rádio MEC, Mário Tavares pôde conviver e trabalhar com um grupo excepcional de artistas e intelectuais. Com a orquestra abordou o repertório tradicional desde o período barroco, mas especialmente as obras de compositores brasileiros, incluindo os jovens. Em artigo para o extinto jornal *O Nacional*, Edino Krieger apoiou a iniciativa de Tavares de incentivar o repertório brasileiro para orquestra de cordas:

Uma das preocupações desse jovem regente brasileiro, em sua série recente de concertos, foi a de reunir num programa as obras de autores brasileiros escritas para orquestra de cordas e disponíveis para pronta execução. Num esforço louvável, que revela uma preocupação – tão rara – para com a produção musical de nossos composi-

tores, Mário Tavares conseguiu, não sem esforço, reunir uma série de partituras dedicadas ao conjunto, ainda em manuscrito, muitas obtendo a primeira leitura, e dedicar-lhes alguns ensaios indispensáveis para uma apresentação senão perfeita – que o tempo de preparação não o permitiria – pelo menos plenamente satisfatória, garantida pela qualidade do conjunto e a segurança de sua direção. Seu concerto de encerramento da série sob sua direção envolveu-se, assim, de uma significação especial, de interesse por um gênero tão pouco cultivado pelos autores brasileiros e de estímulo a que novas partituras venham agora enriquecer o seu recém-nascido repertório de música brasileira para cordas. O programa apresentado incluía a Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno, à maneira barroca de Vivaldi e Haendel; 2 Ponteios de Francisco Mignone, de cativante simplicidade; a Toada de Siqueira; um Adágio de Guerra Vicente; um movimento da Suíte do autor destas linhas; o Ponteio de Claudio Santoro, que juntamente com duas peças breves de Guerra-Peixe e as Variações do próprio Mário Tavares, constituíram os melhores momentos do programa.⁶⁴

Krieger, no mesmo artigo, comenta ainda que o repertório brasileiro para cordas reunido por Tavares estava sendo gravado e que o LP seria adicionado “à série iniciada pelos 10 LPs gravados por Santoro para a Rádio Ministério da Educação, no plano de difusão elaborado em combinação com a Sinter e o Itamarati”. Infelizmente, após a gravação, o LP jamais foi lançado. O incentivo não só aos compositores, mas também aos intérpretes brasileiros, especialmente os jovens, foi comentado pelo próprio maestro em depoimento à pesquisadora Cláudia Azevedo:

Fiz, de Camargo, a Serenata para piano e orquestra de cordas, estreando Laís de Souza Brasil. Toda essa gente era muito juvenzinha naquela época. Eu dava oportunidades... O que me interessa é a divulgação das obras! Quem vai reger? Não me interessa! Eu chamava vários que começaram a dirigir gravando um programinha na rádio, com a orquestra de câmara... Armando Albuquerque, Bruno Kiefer – tudo gente que começou pela minha mão! Breno Blauth, de São Paulo, Oswaldo Lacerda... O que eles tinham de música de câmara, eles me mandavam. Era realmente, um ambiente muito simpático. E ali começaram a atuar regentes jovens. Começaram a despontar, como é o caso de Schnorrenberg.⁶⁵

64 *O Nacional* nº9, 1957, p.08. A obra de Mário Tavares mencionada por Krieger é *Juparanã* – Variações sobre um tema dos índios Jurunas.

65 Azevedo, 2000, p.08.

Entre os jovens solistas que tocaram sob a regência de Mário Tavares podemos destacar o pianista Nelson Freire. Aos 12 anos Freire havia surpreendido o júri do Concurso Internacional de Piano do Rio de Janeiro, formado por Guiomar Novaes, Marguerite Long e Lili Kraus, ao interpretar o *Concerto nº5* “Imperador” de Beethoven. O desempenho valeu ao jovem pianista uma bolsa de estudos, concedida pelo presidente Juscelino Kubitschek, para estudar em Viena. Em 30 de maio de 1959, aos 15 anos, Nelson Freire foi solista, com o trompetista Nelson Rangel, do *Concerto nº1 para piano e trompete* de Shostakovich em concerto com a OSB no Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música da UFRJ, sob a regência de Mário Tavares. No programa constavam ainda *An Outdoor Overture* de Aaron Copland, o *Ponteio* para cordas de Claudio Santoro e a *Sinfonia nº9* “Novo Mundo” de Dvorak.⁶⁶

Em 12 de janeiro de 1961 foi criada a Orquestra Sinfônica Nacional, conjunto da rádio com o qual Mário Tavares também trabalhou com frequência.⁶⁷ Muitas obras foram executadas em primeira audição e gravadas, fazendo parte hoje do acervo histórico da Rádio MEC. Em seu depoimento para a ABM, Tavares informou que contabilizou um total de 174 obras gravadas nos onze anos em que permaneceu na Rádio MEC, tendo lamentado o fato de muitas terem sido apagadas “para registrar em cima o discurso de um capitão ou coronel”.⁶⁸ Era idéia corrente entre os profissionais que lá trabalharam que a emissora não estava preservando seu acervo. A perda dos registros foi o que motivou Edino Krieger a criar na FUNARTE a coleção de LPs *Documentos da Música Brasileira* usando fonogramas da Rádio MEC: “eu sabia que tinha muita fita sendo apagada, se perdendo”. Tal situação também foi abordada por Raul D’Oliveira. Atendo-se exclusivamente aos registros da OSN, D’Oliveira constatou que vinte fitas “não mais existem no acervo da Rádio”. O montante representa pelo menos 15% daquelas com registros exclusivos da OSN, que “não são mais localizáveis em seu acervo”.⁶⁹

É possível constatar também o desaparecimento de gravações dos demais conjuntos estáveis da Rádio MEC. Cláudia Azevedo, a partir de levantamento realizado

66 *Diário de Notícias*, 29/05/1959, p.03.

67 Decreto nº 49.913, pelo presidente Juscelino Kubitschek.

68 Tavares, *Trajetórias*, 1999.

69 D’Oliveira, 2013, p.102.

nas antigas fichas de gravação da Rádio MEC, constatou que lá se encontram apenas 10 com Mário Tavares como regente à frente da Orquestra de Câmara. Ainda segundo a mesma pesquisadora restaram três composições de Tavares gravadas pela OSN: *Introdução e Dança brasileira nº 1*, *Abertura folclórica* e *Rio, a epopeia do morro*.⁷⁰ As duas primeiras estão registradas como gravadas em 1960, com regência do próprio compositor. A OSN, entretanto, só seria criada em janeiro de 1961. Na verdade, de acordo com os registros da própria Rádio MEC, são gravações realizadas ao vivo com a OSB no TMRJ em 11 de outubro de 1963. A terceira foi gravada em 1969 no dia da estréia, sob a regência de Alceo Bocchino. Execuções e gravações efetivamente realizadas e levadas ao ar de obras como o *Quarteto de cordas* e *Juparanã* de Mário Tavares não mais existem. Encontramos gravações realizadas pela Rádio MEC no acervo pessoal do compositor. Com a OSB temos a *Introdução e Dança brasileira nº 1* e a *Abertura folclórica*, muito provavelmente gravadas ao vivo no concerto de 13 de setembro de 1958 no TMRJ.



Imagem 11

Disco da SER/MEC: *Introdução e Dança brasileira nº 1* e *Abertura folclórica*.
AMT.

Com a OCRM foram registradas em estúdio, em novembro de 1958, as *Duas Impressões* e *Potiguara – Dança brasileira nº 2*, ambas para orquestra de cordas.

⁷⁰ Azevedo, 2000, p.11.

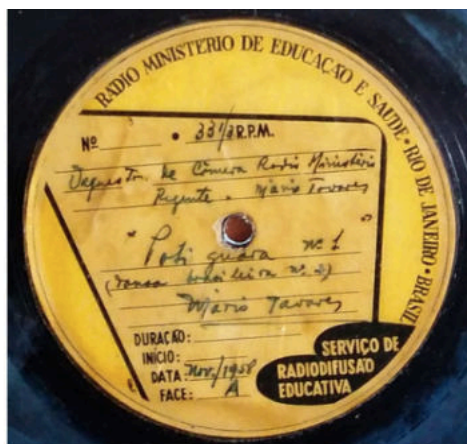


Imagem 12

Disco da SER/MEC: Duas Impressões e Potiguará.
AMT.

Além das obras citadas, Tavares gravou também, como já mencionado, *Juparanã* – Tema e Variações para orquestra de cordas, conforme consta em relatório apresentado à direção da Rádio MEC em 1962. O registro foi realizado em 15 de novembro de 1957 para aquele que seria o primeiro LP da orquestra, para o selo SINTER, que, no entanto, não foi lançado. Junto com *Juparanã* foram gravadas as *Dois peças brasileiras* de Francisco Mignone, a *Toada* de José Siqueira, *Modinha* de Alceo Bocchino, *Moda e Rasqueado* de Guerra-Peixe, *Andante* para cordas de Edino Krieger e o *Ponteio* de Claudio Santoro.⁷¹

Dentre as gravações mais importantes deixadas por Tavares com os conjuntos da Rádio MEC, podemos destacar três LPs. O primeiro, lançado pelo selo Colúmbia (60.042), trazia a *Ciranda das sete notas* para fagote e cordas de Villa-Lobos, com Noel Devos como solista, a *Brasileira* para viola e cordas de Edino Krieger, com George Kizely como solista e o *Concerto nº 3* para violão, flauta, tímpanos e orquestra de cordas de Radamés Gnattali com solo de José Menezes. Em sua coluna *Discos clássicos* no jornal *O Globo*, o crítico Zito Baptista Filho se referiu ao lançamento como “magnificamente bem gravado”, destacando “a colaboração segura, de alto nível profissional, da Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação e Cultura”, se referindo a Mário Tavares como “jovem musicista de

⁷¹ AMT – “Histórico para publicidade da Orquestra de Câmara da Rádio MEC – 1962”.

carreira francamente ascensional”.⁷² O LP ganhou o Prêmio Nacional do Disco de 1963. O segundo, realizado com a OSN e lançado pelo selo Odeon (MOFB 3346), contém o bailado *Salamanca do Jarau* do compositor gaúcho Luiz Cosme (1908-1965). Por fim, temos a gravação oficial dos hinos brasileiros, com o Coral da Rádio MEC e a OSN, disco lançado com a chancela do selo Deutsche Grammophon em 1974.⁷³

De acordo com os relatórios produzidos por Tavares podemos conhecer a produção da OCRM nos primeiros anos de sua existência, de acordo com o quadro abaixo:

ORQUESTRA DE CÂMARA DA RÁDIO MEC			
ANO	CONCERTOS	REGENTES (18)	SOLISTAS (32)
1957	06	Mário Tavares Alceo Bocchino	Pno: Jacques Klein, Alceo Bocchino, Dina Gombarg, Adelmana Torreão, Norma Bojunga, Lucy Salles e M. Balarini; Cravo: Irma Roggel (EUA); Vln: Oscar Borgerth, Anselmo Zlatopolsky, Célio Nogueira e Salomão Rabinovitz; Vla: Geza Kiszely, Lionello Forzanti e Jeremias Washitz; Vlc: Iberê Gomes Grosso e Renzo Brancaleon; Cbx: Vasył Jeremeiew; Fl: Moacir Liserra; Ob: José Cocarelli e Hans Breitinger; Cl: José Botelho e Paulo Moura; Fg: Noel Devos; Tpa: João Gerônimo Meneses; Tpt: J. Pinto e Nelson Rangel; Vlão: José Menezes; Canto: Maria de Lourdes Cruz Lopes; Lia Salgado; Olga Maria Schroetter e Camilo Michalka.
1958	18	Camargo Guarnieri Claudio Santoro	
1959	26	Diogo Pacheco Edino Krieger	
1960	24	Edoardo Guarnieri Henrique Morelenbaum	
1961	17	Isaac Karabtchevsky Ivo Cruz (PT) Jacques Pernoo (FR)	
1962	15	José Siqueira Lionello Forzanti	
1963	05	Mário Bruno Nelson Hack	
Total	111	Olivier Toni Roberto Schnorrenberg Sérgio Magnani	

⁷² *O Globo*, 23/07/1962, p.12.

⁷³ Além dos hinos Nacional Brasileiro, da Independência, da República e da Bandeira, o LP traz o Hino da Carta Constitucional, de D. Pedro I, o Hino Acadêmico, de Carlos Gomes, e a Invocação em Defesa da Pátria, de Villa-Lobos (LP DG 2530 506).

Uma análise do quadro acima mostra uma decrescente produção da OCRM a partir de 1960. A razão para tal decréscimo é inusitada: a criação da Orquestra Sinfônica Nacional, em 1961. Os músicos da OCRM eram contratados para uma temporada de março a dezembro a partir de uma programação proposta, à qual correspondiam um determinado número de funções e um orçamento. Com a criação da OSN boa parte dos músicos foi absorvida pela nova orquestra oficial, causando problemas para a estabilidade do conjunto de câmara. Segundo Raul D'Oliveira, “definido o primeiro núcleo da OSN, formado pelos músicos provenientes da R[ádio] N[acional] selecionados pela banca, o próximo passo seria, naturalmente, convidar os músicos que já integravam os conjuntos da R[ádio] MEC, começando pela Orquestra de Câmara”. Segundo o mesmo autor, nove músicos da OCRM foram absorvidos pela OSN.⁷⁴ Nany Devos confirma a transferência de músicos entre os dois conjuntos radiofônicos: “nessa orquestra, a gente começou fazendo cachê: eram três ensaios e um concerto. Depois, como já éramos da Orquestra de Câmara, Murilo Miranda nomeou todo mundo funcionário. Passamos a ser Técnicos em Assuntos Culturais”.⁷⁵

A fase mais crítica do período de Mário Tavares na Rádio MEC se deu durante a gestão de Eremildo Luiz Viana, um professor da Faculdade Nacional de Filosofia e apoiador do regime militar que, em abril de 1964, havia invadido o prédio da Rádio com um grupo armado e deposto do cargo a então diretora, a historiadora Maria Yeda Linhares (1921-2011). Já em 09 de maio de 1964, Tavares encaminhou um documento ao Chefe do Setor de Música Sinfônica da Rádio, o maestro Alceo Bocchino, onde revela a inatividade da orquestra de câmara e solicita sua intervenção junto ao novo diretor da emissora:

Como regente responsável da Orquestra de Câmara da RMEC, e desejando dar prosseguimento aos trabalhos e programas desta orquestra – a pioneira do gênero no país e o conjunto mais antigo desta emissora – cuja atuação foi interrompida há muitos meses pela situação funcional dos seus componentes, muitos fundadores, e a não concordância da Direção da Rádio no que tange a despesas extraordinárias, venho por este meio solicitar a V.S. [que] seja nosso intermediário junto ao Sr. Diretor do SRE e o portador de nossa preocupação e do nosso constrangimento, vendo extinguir-se,

74 D'Oliveira, 2013, p.66 e 67.

75 Barbosa, 2000, p.137.

aos poucos, uma iniciativa tão louvável e nascida sob o impulso de tão nobre ideal, qual seja, o de dotar a radiodifusão oficial de um “ensemble” de câmara de alto nível. Essa a missão que vinha desempenhando até pouco tempo atrás a nossa OCRMEC. Se músicos foram enquadrados por serem também integrantes da nossa orquestra de câmara, esta é uma razão a mais para que não seja ela absorvida pela Orquestra Sinfônica Nacional, fundada bem posteriormente, em prejuízo das atividades normais deste e dos demais conjuntos de câmara da Radio. Objetivando uma reunião que venha equacionar e solucionar definitivamente esta questão, agradeço de antemão a atenção de V.S. a este apelo e sirvo-me da oportunidade para apresentar-lhe os meus protestos de estima, apreço e consideração.⁷⁶

No ano seguinte, ao prosseguir nos esforços para manter o conjunto ativo, Mário Tavares apresentou um “Estudo e plano de trabalho para a reorganização da Orquestra de Câmara Rádio Ministério da Educação”, datado de 06 de março. No documento o maestro propunha uma constituição de 20 instrumentistas (seis vln. I, cinco vln. II, quatro vla., três vlc. e dois cbx.), uma temporada com 16 concertos de março a dezembro e uma previsão orçamentária de 12 a 13 milhões de cruzeiros, que incluía 10 solistas e oito regentes convidados. Em 21 de março, um novo apelo foi encaminhado, dessa vez diretamente ao diretor da Rádio MEC:

A Orquestra de Câmara Rádio Ministério da Educação, organizada em 1957 no Serviço de Radiodifusão Educativa e considerada como um dos “conjuntos estáveis” daquela Emissora oficial teve suas atividades sempre reconhecidas – de fato – pelas várias direções que se sucederam na PRA-2 desde aquela data. Realizando concertos públicos ou em gravações, “tournées” por diferentes Estados, em universidades ou estações de TV, discos com obras de câmara de autores brasileiros, alcançou nos últimos anos, graças ao idealismo, compreensão e interesse de seus integrantes, um alto grau de aprimoramento e rendimento artístico em suas apresentações, sempre louvadas pelo público e a crítica especializada, que nela aplaudiam a coesão, a sonoridade, a fidelidade estilística e seriedade de suas realizações. De 1963 a esta data, após a vigência da lei que enquadrou como funcionários todos os que, de diferentes formas, percebiam cachês ou remunerações fixas dos cofres públicos, sob qualquer modalidade, bem como após ter sido dinamizada

76 AMT – Rio de Janeiro, 09 de maio de 1964.

a atividade da Orquestra Sinfônica Nacional que absorveu quase a totalidade dos antigos fundadores da Orquestra de Câmara em seu quadro, como servidores federais, viu-se o conjunto de Câmara oficial e pioneiro do gênero no país restringir, paradoxalmente, sua atividade artística cada vez menor, até chegar à atual fase de estagnação. Já em 1959 com um repertório superior a perto de 200 obras de autores do preclassicismo até os contemporâneos, vê-se hoje a Orquestra de Câmara relegada a um inexplicável ostracismo, servindo apenas, esporadicamente, a apresentações arranjadas por pessoas ou grupos que vêem-na como orquestra “reserva”, de mais simples locomoção e menos onerosa, mais condizente aos fins de autopromoção de alguns, embora não condizente com os altos propósitos artísticos que presidiram e nortearam a sua formação e sua trajetória tão significativa neste nosso deserto musical.⁷⁷

Outro documento que revela os esforços de Mário Tavares na tentativa de garantir a continuidade do trabalho da OCRM foi endereçado ao presidente da Ordem dos Músicos do Brasil. Na cópia sem data, escrita em seu próprio nome e “no daqueles profissionais que constituem a Orquestra de Câmara da Rádio Ministério”, Tavares solicita “que a Ordem dos Músicos do Brasil promova a assinatura de um decreto dando vida legal à nossa Orquestra de Câmara”, assim como “a regulamentação da citada orquestra, por portaria do Ministro da Educação e Cultura”. Como alternativa, “no caso de falharem as duas proposições acima”, sugeriu que “a Ordem dos Músicos do Brasil examine a possibilidade desta Orquestra ser mantida pela própria instituição, que a utilizará em concertos públicos ou gravações de acordo com planos anuais orientados e elaborados com a supervisão deste Egregio Conselho Federal”.⁷⁸

Apesar de trabalhar com frequência com a Orquestra Sinfônica Nacional, Mário Tavares entendia que a forma como foi constituída e a estrutura de trabalho colocada à disposição do conjunto foram responsáveis pelas muitas dificuldades enfrentadas pela nova orquestra. Em 01 de outubro de 1967, declarou ao jornal *Correio da Manhã* que o Rio de Janeiro não oferecia estrutura para o funcionamento de três orquestras:

77 AMT – Rio de Janeiro, 21 de março de 1965.

78 AMT – Documento ao Presidente da Ordem dos Músicos do Brasil – s.d.

A Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio Ministério da Educação não tem vida própria. São os músicos da orquestra do Teatro que tocam lá e ela não possui os instrumentos grandes, como percussão e harpas. Tudo isto vai emprestado do Teatro. A existência da OSN nestas circunstâncias em que nos encontramos é um exagero.⁷⁹

As declarações de Tavares e sua movimentação em busca de apoio para a OCRM causaram incômodos. Muito provavelmente desagradaram Eremildo Viana. Em 10 de outubro precisou responder ao Chefe do Setor Musical, maestro Alceo Bocchino, sobre suas declarações:

As idéias e conceitos emitidos na referida enquête do Correio da Manhã, na qualidade de Maestro responsável pela Orquestra do Teatro Municipal, são de minha inteira responsabilidade. Não concordo, entretanto, que possam ser considerados desairosos a Orquestra Sinfônica Nacional ou à atual administração deste Serviço, por não ser de sua responsabilidade a iniciativa da criação e organização daquela Orquestra.⁸⁰

O diretor da Rádio MEC era conhecido por ser autoritário, tomando decisões de forma autocrática. O ambiente de trabalho na emissora oficial pode ser avaliado através de dois artigos publicados, também em 1967, pelo fagotista Airton Barbosa, na coluna *Música na Rádio MEC* do jornal *O Sol*. No primeiro deles, de 20 de outubro, intitulado “Furiosa”, afirmou que “a desorganização da Orquestra Sinfônica Nacional é um reflexo direto do caos que reina na administração atual da Rádio Ministério da Educação”, concluindo que “a situação da OSN se complicou com a entrada de Eremildo Viana na Rádio MEC”.⁸¹ No segundo, na edição do dia seguinte, as críticas são ainda mais contundentes. Afirma que Eremildo extinguiu “toda e qualquer função especializada de execução da programação da Rádio e dos conjuntos instrumentais” ao colocar de lado os orientadores musicais, dentre eles Francisco Mignone e Mário Tavares. O diretor extinguiu também a Comissão Artística, da qual faziam parte, dentre outros, Eleazar de Carvalho, Edino Krieger e Isaac Karabtchevsky. Pelo artigo de Barbosa podemos saber que a quase totalidade dos componentes do coro e da orquestra estava

79 *Correio da Manhã*, 01/10/1967, p.10.

80 AMT – Ao senhor Chefe do Setor Musical – 10/10/1967.

81 *O Sol*, 20/10/1967, p.7A.

registrada como colaboradores, mas que “de acordo com a lei que cria a OSN, os seus integrantes seriam efetivos ou contratados”. Na segunda modalidade os contratos deveriam ser de um a cinco anos e “feitos dentro das leis trabalhistas”, o que não ocorria na gestão de Eremildo, gerando não só grandes distorções entre os valores pagos a efetivos e colaboradores, como também atrasos de até seis meses nos pagamentos. Barbosa questionou o atraso e revelou existir “uma verba da Campanha de Radiodifusão Educativa, criada na gestão de Mozart Araújo” que tinha “como finalidade principal evitar os atrasos de pagamento, inclusive de cachês”. Por fim indaga: “com vigência de cinco anos, não se entende hoje o que é feita da verba do CRE”.⁸²

Mário Tavares se considerava “uma vítima daquela fase”, tendo deixado a Rádio MEC no período de maior repressão do regime militar, como veremos mais à frente, após 11 anos de trabalho “por causa da perseguição” promovida por Eremildo Luiz Viana.⁸³

82 *O Sol*, 21/10/1967, p.7A.

83 Tavares, *Trajetórias*, 1999.

4

A AFIRMAÇÃO COMO COMPOSITOR

Embora as atividades como violoncelista e regente na OSB e na Rádio MEC ocupassem boa parte de seu trabalho profissional, a década de 1950 e primeiros anos da década seguinte foram decisivos para o desenvolvimento de Mário Tavares como compositor e pode ser considerado o período mais produtivo de sua carreira. O compositor Claudio Santoro foi figura fundamental e, segundo Tavares, exerceu uma “forte influência”. Santoro havia sido membro fundador da OSB, integrante do naipe de violinos. Ao ingressar na orquestra em 1947, Tavares estabeleceu com ele forte vínculo de amizade e passou a auxiliá-lo nas orquestrações das trilhas sonoras para filmes e discos infantis.

Para o musicólogo Vasco Mariz, em artigo intitulado “Três jovens compositores”, escrito para o jornal *Correio da Manhã*, os anos de trabalho de Tavares com Santoro, entre 1951 e 1954, foram fundamentais para o “desenvolvimento de seu idioma musical”. Segundo Mariz, “antes de aperfeiçoar-se com Santoro, apresentava sensível influência francesa e, a partir de 1951, iniciou um período de buscas no folclore nacional, na mesma direção do novo estilo do compositor amazonense”.⁸⁴ Referia-se Mariz ao fato de Claudio Santoro ter aderido ao nacionalismo musical após abandonar o Grupo Música Viva, de orientação expressionista. No mesmo período, Tavares realizou um trabalho no Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, que resultou em um pequeno caderno intitulado “Material folclórico colhido por Mário Tavares entre fev.1953 – 1954 (junho)”. Em uma das páginas o compositor destacou um tema que indica como sendo “para final da Sonata”.

Podemos compreender claramente o que afirma Vasco Mariz ao compararmos a *Introdução e Dança brasileira nº1* de Tavares com o *Ponteio* para cordas de Santoro, ambas de 1953. A comparação nos faz perceber como eram comuns os princípios estéticos e a linguagem composicional.

⁸⁴ *Correio da Manhã*, 17/12/1955, p.11.

Madeiras

f Cordas

46

Imagem 13
 Mário Tavares – *Introdução e Dança brasileira nº 1.*
 Compassos 43 a 48.

Vln. I e II

ff
 Vla., Vlc. e Cbx.

37

Imagem 14
 Claudio Santoro – *Ponteio* para cordas.
 Compassos 34 a 39.

Ainda na *Introdução e Dança brasileira nº 1* podemos identificar uma espécie de intertextualidade com o *Bolero* de Maurice Ravel, compositor que constava como um dos mais admirados por Tavares, especialmente no terreno da orquestração. A Dança é estruturada a partir de um ostinato rítmico com harmonias entre tônica e dominante. O solo apresentado pelo fagote solista guarda semelhanças com o famoso tema do *Bolero*, que a diferença métrica, ternária em Ravel e binária em Tavares, não oculta. Nas duas melodias se destaca a nota Si bemol. Ambas se desenvolvem em movimento descendente, com pontos de apoio no Sol e no Mi (natural em Ravel e bemol em Tavares). Na frase seguinte, o movimento ascendente conduz ao Ré bemol, insistentemente repetido, com maior ênfase na obra de Ravel, concluindo por novo movimento descendente que alcança a nota Mi, com a variante do glissando até o Sol em Tavares.

The image shows a musical score for Maurice Ravel's *Bolero*, measures 37 to 44. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a solo for Flute (Fg.) and a piano accompaniment for Violin (Vla.) and Violoncello (Vlc.). The flute part consists of a descending melodic line with a trill and a glissando. The piano accompaniment features a rhythmic ostinato in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand.

Imagem 15

Maurice Ravel – *Bolero*.
Compassos 37 a 44.

Imagem 16
 Mário Tavares – *Introdução e Dança brasileira nº 1*.
 Compassos 09 a 20.

A aproximação de Tavares com a música de Claudio Santoro se faz sentir também entre sua *Abertura folclórica*, de 1954, e a *Sinfonia nº 4* “Da paz” do amazonense, composta no ano anterior, obras nas quais os temas de abertura se apresentam na forma de uma frase em uníssono, bastante enérgica e acentuada, articulada em semicolcheias.

Imagem 17
 Claudio Santoro – *Sinfonia nº 4*.
 Primeiro movimento - Compassos 01 a 06.

Allegro comodo

The image shows a piano score for the first ten measures of 'Abertura folclórica'. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro comodo'. The score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 10. Both systems feature a strong, energetic accompaniment in the bass clef, marked with a forte 'f' dynamic and the word 'enérgico'. The treble clef part has a more melodic and rhythmic character, with various note values and rests.

Imagem 18

Mário Tavares – *Abertura folclórica*.
Compassos 01 a 10.

Procedimento correlato, o tema enérgico em semicolcheias apresentado em uníssono, é encontrado em *Potiguara – Dança brasileira nº2* para cordas.

The image shows a string score for the first nine measures of 'Potiguara – Dança brasileira nº2'. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is for Violins I and II, Viola, and Violoncello and Contrabasso (Vcl. e Cbx.). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 9. The string parts are characterized by a strong, energetic accompaniment in the lower register, marked with a fortissimo 'ff' dynamic. The upper register parts feature a melodic line with triplets and various note values.

Imagem 19

Mário Tavares – *Potiguara – Dança brasileira nº2*.
Compassos 01 a 09.

No artigo anteriormente mencionado, Mariz identificava Tavares também como “aluno predileto de Mignone” e autor de “algumas obras de significação, dignas de todo o apreço e incentivo”, destacando seu *métier* na orquestração. Na conclusão do artigo, de certa forma, Vasco Mariz previra a afirmação futura de Mário Tavares como compositor, que se confirmaria a partir de 1959:

Como vemos, o conjunto da obra de Mário Tavares ainda não é muito imponente, nem demasiado numeroso, mas estamos perante um músico consciente das suas responsabilidades, que vai avançando sem pressa, seguro de seus passos, e não faltará muito para que a sua obra seja debatida e apreciada pelo grande público.⁸⁵

No período de estudos com Claudio Santoro e Francisco Mignone surgiram obras francamente nacionalistas. Além das já mencionadas *Abertura folclórica* (1954) e *Potiguara* (1958) para cordas, produziu as duas versões de *Juparanã*, para piano (1953) e para cordas (1957) e a *Moda e Ponteio* para harpa, celesta e cordas (1955). No terreno da música de câmara compôs a canção *Estrela de espumas* (1954), sobre texto de José Mauro de Vasconcelos, que Ronaldo Miranda considerou ser peça de “uma encantadora simplicidade e delicada textura pianística” (Encarte), a *Sonata nº1* para violoncelo e piano (1954) e o *Quarteto de cordas* (1956). Pouco depois de compostas, as duas últimas foram gravadas pela Rádio MEC para o Programa *Música e Músicos do Brasil*. Do *Quarteto*, há registros de que foi levado ao ar pelo conjunto da Rádio MEC, formado por Francisco Corujo e Alfredo Vidal (violinos), Lionello Forzani (viola) e Giorgio Bariola (violoncelo).⁸⁶

A *Sonata nº1* foi registrada em 28 de dezembro de 1959 por Iberê Gomes Grosso e Ilara Gomes Grosso. Na coluna do programa no *Jornal do Comércio* podemos ler que “esta sonata está realizada sobre características brasileiras. Nela há clima, fórmulas acentuadas pelos ritmos, em que sentimos cor, ambientação, caráter próprios, emprestando-lhe cunho especial e inconfundível no panorama musical contemporâneo”.⁸⁷ No encarte do LP lançado em 1979 pela FUNARTE, com a gravação original da Rádio MEC, o próprio compositor assim se manifestou sobre a obra:

85 *Correio da Manhã*, 17/12/1955, p.11.

86 *Jornal do Comércio*, 01/01/1961, Segundo Caderno p.04.

87 *Jornal do Comércio*, 29/10/1961 Segundo Caderno p.04.

A primeira sonata para violoncelo e piano poderia chamar-se “a pernambucana”, pois reflete dívida que tinha com relação ao folclore de Pernambuco. Ela está inserida na fase em que estudava com Santoro. É obra de caráter nacionalista nos moldes tradicionais da sonata romântica. No 1º tempo, depois de uma curta introdução lenta, em que se prenunciam as duas idéias que constituem o movimento *allegro deciso*, nota-se uma constante que prevalecerá em todos os três movimentos. Isto é, à primeira idéia recolhida do folclore regional, segue-se um segundo motivo, de iniciativa própria (o primeiro é baseado em uma conhecida melodia dos carnavais de Pernambuco), já agora dissipado e elaborado. O *andante* reflete a tristeza e meditação de um canto característico da zona canavieira. O *final* é todo ele construído a partir de um famoso frevo, cuja transfiguração, pelo modo como o tema é aqui harmonizado, torna-se às vezes quase irreconhecível. A seguir, reminiscências do *andante* são encontradas na parte central deste movimento, tudo conduzido – após uma série de modulações – a uma curta coda final extraída da introdução, dando assim um sentido cíclico ao trabalho, que conclui com bastante ímpeto e vigor.⁸⁸

O trabalho de Mário Tavares como compositor, entretanto, só ganharia repercussão com a sequência de premiações em concursos de composição. O primeiro deles foi o I Concurso para Compositores Jovens do Brasil, do programa *Música e Músicos do Brasil* da Rádio MEC, em 1959, no qual ficou em 2º lugar com o *Concertino para flauta, fagote e orquestra de cordas*. No concurso inscreveu-se sob o pseudônimo de Pedro Velho, o nome de seu tio-avô, ex-governador do Rio Grande do Norte. O primeiro prêmio foi concedido a Edino Krieger pelo *Divertimento* para orquestra de cordas. O *Concertino* é uma das melhores obras de Mário Tavares. Nele se destacam a inspiração melódica, a invenção, harmonias muito bem concebidas e conduzidas, além de uma parte generosa para os dois solistas, que trabalham até mesmo polifonicamente, como no cânone do movimento lento.

88 Documentos da Música Brasileira – vol.10, 1979.

The image displays a musical score for Flute and Bassoon. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It shows a dialogue between the Flute and Bassoon, with various musical notations including trills (tr), accents (>), and slurs. The measures are numbered 52, 54, and 56.

Imagem 20

Mário Tavares – *Concertino para fl. e fg.*
Segundo movimento – Compassos 49 a 57.

Sobre o *Concertino* assim se manifestou o crítico Andrade Muricy:

Sentiu-se desde logo a mão de um profissional destre, cheio de recursos de orquestrador, de escrita desembaraçada, capaz de efeitos pitorescos de boa qualidade, como no breve diálogo da flauta com o fagote, que lembra a expressividade sintética dos Choros n.2 ou das Bachianas Brasileiras n.6 de Villa-Lobos, linguagem tão representativa da nossa música instrumental popular (mesmo tendo-se em conta que o fagote substitue em tais casos outros instrumentos de sopro). O *Concertino*, ficou já subentendido, soa muito bem, é amplamente sonoro, dum brilho espetacular que o aproxima dos padrões de Francisco Mignone. Brasilidade fluente e saborosa.⁸⁹

Outro crítico que bem se impressionou com o *Concertino* foi Renzo Massarani. Em sua coluna no *Jornal do Brasil* destacou também a “mão segura e musical” do compositor, “que aproveita os efeitos – ora grotescos, ora pastorais – que podem

⁸⁹ *Jornal do Commercio*, 02/12/1959, p.06

ser tirados dos dois instrumentos”, tendo chamado atenção ainda para os “diálogos saborosos e sabidos sobre o fundo macio das cordas”. Sobre cada movimento teceu os seguintes comentários:

O allegro inicial é equilibrado e brilhante; o moderato repousa com uma doce melodia que passa da flauta para o fagote, para os violinos, se desenvolve em algumas variações e conclui nos baixos. O *Finale* corre endiabrado e lógico, em ritmo de dança, interessante e vivo até o compasso final: ‘bom até a última gota!’. Autor dessa obra de alto relêvo resultou ser Mário Tavares.⁹⁰

Já Alceo Bocchino, na coluna que reproduzia no *Jornal do Comércio* os comentários escritos para o programa *Música e Músicos do Brasil* da Rádio MEC, abordou a obra levada ao ar a 13 de novembro de 1961, na gravação de Moacyr Lissera e Noel Devos como solistas da Orquestra de Câmara da Rádio MEC sob a regência de Roberto Schnorremberg. Com o título “Compositores jovens: obras para instrumentos de sopro”, Bocchino assim se manifestou:

O Concertino para flauta, fagote e orquestra de cordas de Mário Tavares, compõe-se de Allegro, Moderato e Finale. O Allegro começa por uma breve introdução. O fagote apresenta o primeiro tema, simples, gracioso, construído sobre um modo frígio. Depois cabe à flauta e logo a seguir, aos dois solistas, uma nova apresentação do primeiro tema. Em seguida, uma segunda idéia é confiada às cordas, expressiva e ondulante que é ouvida, logo após, no fagote, retornando às cordas. Um desenvolvimento desta segunda idéia conduz a um ligeiro divertimento a duo dos solistas. Segue-se *un poco piu mosso*, em bom tratamento instrumental que, como se fora um curto episódio, leva à reexposição, e após, à Coda final. O segundo movimento, Moderato, é, antes de mais nada, uma Seresta. Uma idéia principal alterna-se com um refrão e com três estrofes. Há que apontar o tema decorado por uma variação e, ainda, um cânone realizado pela flauta e pelo fagote. Depois a coda final e um curto lembrete, reminiscente, do 1º tema. O terceiro tempo, Finale, possui uma rítmica saltitante, viva. O 1º tema foi composto sobre uma escala nordestina, com alteração ascendente do 4º grau da escala maior e supressão da sensível. Ao fagote cabe a apresentação da segunda idéia, logo imitado pela flauta. Repete-se a exposição e surge o desenvolvimento com arabescos virtuosísticos dos sopros e fragmentos temáticos. Logo após, um pequeno

90 *Jornal do Brasil*, 26/11/1959, p.06.

episódio para o mesmo duo de sopros solistas é lançado num *un poco meno mosso*. A reexposição aparece com pequenas variantes na orquestração. Também torna-se evidente nova alteração nordestina na melodia: o sétimo grau abaixado. Para concluir surge um inciso do tema por aumentação e são ouvidas, por movimento contrário, duas escalas realizadas pelos solistas.⁹¹

Também em 1959, Tavares conquistou o primeiro lugar no Concurso de Composição do Cinquentenário do Teatro Municipal com a obra coral sinfônica *Ganguzama*, sobre texto do professor Álvaro Neiva (1905-1976), autor com o qual Mário Tavares estabeleceria parceria em diversas composições.⁹² Em 1959, Álvaro Neiva forneceu também o texto da *Canção do Presépio*, uma pequena obra coral sinfônica que Mário Tavares escreveu e estreou com a OSB no *Natal sinfônico no Maracanãzinho*, concerto promovido pelo jornal *O Globo* em 12 de dezembro daquele ano, com a participação da Associação de Canto Coral.

Ganguzama é, sem dúvida, a obra mais importante de Mário Tavares, aquela que consolidou sua reputação como compositor. Francisco Mignone, que participou da banca examinadora, a ele se referiu em termos superlativos em entrevista ao jornal *Diário de Notícias*:

Após acurado exame das peças apresentadas, a comissão julgadora, composta por mim e pelos maestros José Siqueira e Alceu Bochino, decidiu-se pelo poema sinfônico *Ganguzama*, inegavelmente de excelente concepção artística e na unânime opinião do júri uma das mais nacionais que se escreveram no Brasil, até hoje. Provavelmente, depois da obra de Villa-Lobos, o poema premiado é a concepção brasileira mais genialmente composta. (...) Não tenho a menor dúvida em afirmar que a Mário Tavares está reservado um grande e certo futuro. É um musicista de talento comprovado e suas criações evidenciam que é ele uma autêntica honra para a atual geração de artistas brasileiros. (...) Reafirmo, por fim, mais uma vez, que Mário Tavares pode ser apontado como um legítimo sucessor de Villa-Lobos.⁹³

91 *Jornal do Commercio*, 10/12/1961, 2º caderno, p.03.

92 Álvaro Moitinho Neiva nasceu no Rio de Janeiro e formou-se em Direito em 1927. Transferiu-se para a cidade de Cruzeiro, no estado de São Paulo, onde fundou o Instituto Cruzeiro em 1932. Ao voltar para o Rio de Janeiro tornou-se catedrático de Didática Geral e Especial da Faculdade de Filosofia da Universidade da Guanabara e professor do Colégio Salesiano Santa Rosa, de Niterói. Colaborou também em assuntos técnicos com o Instituto Rio Branco, do Ministério das Relações Exteriores (*Jornal do Brasil*, 21/11/1967, p.15). Publicou livros sobre educação, como “Educação cívica e as instituições extraclasse”. Pela José Olympio publicou, em 1972, artigo na coletânea “Educação para o desenvolvimento”, ao lado de Octávio Gouveia de Bulhões, Roberto Campos e Mário Henrique Simonsen. Era pai de Maria Celi Neiva Tavares, esposa de Tullio Tavares.

93 *Diário de Notícias*, 13/12/1959, p.03.

Todo jovem compositor, sem dúvida, gostaria de ouvir tais palavras de incentivo, ainda mais vindas de uma autoridade como Francisco Mignone, um dos mais importantes compositores brasileiros. Mas são também palavras que poderiam provocar insegurança, diante da enorme responsabilidade de não frustrar as expectativas.

Ganguzama, contudo, encontrou algumas objeções por parte do crítico Eurico Nogueira França, para quem “a partitura visa a efeitos de massa, cuja insistência, a despeito dos méritos que reveste, faz perder algo da sua força na medida em que se repetem e se tornam a repetir os crescendos e fortísimos retumbantes”. Na crítica escrita para o *Correio da Manhã*, publicada em 17 de novembro de 1963, após a estréia da obra no I Festival do Compositor Brasileiro, promovido pela OMB, reciclou um texto escrito em 05 de janeiro de 1960, logo após a premiação da obra no concurso. Nogueira França afirmou que o nacionalismo musical já estava sendo ultrapassado e que “o nacionalismo, em si mesmo, não é meta a que se proponha um artista” e que o objetivo de um criador deveria ser adquirir “uma técnica ampla, avançada, atualizada, que lhe permita exprimir-se com meios que sejam próprios do nosso tempo”. Nogueira França conclui que:

O compositor não sentiu a necessidade de que a sua música se afirmasse veemente ou pujante pela modernidade ou imprevisto da escritura. Preferiu, na sua altissonância não raro descomedida, fazê-la, singela, transparente, bem ordenada.⁹⁴

Ganguzama segue a linha das obras escritas por Francisco Mignone na década de 1930, com temática afro-brasileira, especialmente o *Maracatu do Chico-Rei*, de 1933. Mas na obra de Tavares podemos identificar material musical mais diversificado. O elemento religioso ou eclesiástico é representado pelos enunciados modais de caráter gregoriano que abrem o primeiro quadro. Seguem referências à modinha e ao fado lusitano. O hibridismo se acentua com os “elementos rítmico-melódicos de inspiração andina: é o Brasil visto de fora”. A harmonia se movimenta entre o modal, o tonal e o politonal. O coro e um grande *tutti* orquestral garantem o final apoteótico.

No trecho intitulado “Holocausto” Tavares utiliza um berimbau de barriga, que pela primeira vez na história aparece em uma obra sinfônica, em duo com o baixo solista.

⁹⁴ *Correio da Manhã*, 17/11/1963, p.03.

The image shows a musical score for the Berimbau and vocal parts. The top staff is for the Berimbau, marked with a double bar line and a common time signature. The second staff is for the vocal soloist, marked 'Bx. solo' and 'mf', with lyrics: 'Nê-go vêi-o ta-va lá, Gan-gu-zam-mae-ra Zum - bi,'. The third and fourth staves are for the piano accompaniment, marked 'Coro bocca chiusa' and 'Vlc. e Cbx.', with a 'ppp' dynamic marking. The score is divided into two systems, with a measure rest of 5 measures at the beginning of the second system. The lyrics for the second system are: 'e Zum-bi pu-lô pra mor-te, Ne-go vêi-o vai con - tá.'

Imagem 21

Mário Tavares – *Ganguzama* – VII- Holocausto.
Solo de berimbau – Compassos 01 a 08.

A utilização do berimbau em *Ganguzama* mereceu um estudo por Eric Galm.⁹⁵ Em seu livro o pesquisador revela que, por ocasião da estréia, o primeiro intérprete do instrumento era um músico popular, que não sabia ler música. Sem conseguir se localizar na obra, o músico foi auxiliado pelo percussionista da OSTM, Edgard Nunes Rocca, conhecido por Bituca, que lhe puxava a casaca no momento em que deveria iniciar e novamente quando deveria parar. A parte de berimbau teria sido, portanto, improvisada. Em apresentações subseqüentes, em 1979

⁹⁵ Galm, 2010, p.126.

e 1999, ambas sob a direção do compositor, o berimbau foi deslocado do naipe de percussão para um estrado atrás dos segundos violinos, ganhando em destaque como um segundo solista junto ao baixo vocal, sendo tocado pelo professor Luiz D’Anuniação. Segundo Galm, a introdução do berimbau em *Ganguzama* resultou no desenvolvimento por D’Anuniação de uma notação específica para o instrumento, hoje internacionalizada.⁹⁶

Mário Tavares reiterou a confiança nele depositada por Mignone com a premiação em mais dois concursos de composição. Em 1963, foi duplamente premiado no concurso promovido pela Secretaria de Estado de Cultura da Guanabara para o Teatro Municipal. Ficou com o primeiro lugar com o balé *Praiana* e recebeu menção honrosa na mesma categoria com o balé *Dualismo*, que continua inédito.

O balé *Praiana*, com coreografia de Helba Nogueira, foi encenado na temporada de 1965 do Teatro Municipal. Em declaração ao jornal *O Globo* o próprio compositor comentou a obra:

A história se passa numa colônia de pesca de praia nordestina onde um pescador, indo ao mar com sua jangada para pescar, não mais regressa. Sua mulher, na expectativa de sua volta, todos os dias vai esperá-lo na praia, e vê em cada jangada que regressa a imagem do marido, até que se deixa desvanecer na praia ao confirmar a dura realidade. Em “Praiana” observa-se uma série de detalhes interessantes não só na música, como também na dança, como a realização de um autêntico côco (bambelô) de praia.⁹⁷

A montagem, entretanto, foi um tanto tumultuada. Segundo o crítico Carlos Dantas “esse bailado teve sua montagem praticamente sem ensaios”. Ainda segundo o mesmo crítico, apesar das condições adversas, “o espetáculo correu fluente, levando a plateia a ovações inflamadas”. Continuando com sua análise, Carlos Dantas disse que “todos sentiram o impacto dessa música elaborada por mão de mestre, sobretudo no Andante seresteiro, cuja temática nostálgica é seguida de cantos de pássaros, brisa marinha, madrugada estrelada de céu nordestino” e que a partir do roteiro de Aloísio T. de Carvalho “foi construída uma ambientação sonora de viva autenticidade, submetida a um tratamento orquestral revelador

⁹⁶ Galm, 2010, p. 130.

⁹⁷ *O Globo*, 14/05/1965, p.07.

de inequívoca mestria”.⁹⁸ Já Renzo Massarani no *Jornal do Brasil* manifestou-se da seguinte forma:

Praiana de Mário Tavares, coreografia de Helba Nogueira, é um bonito bailado, mesmo se sua música – muito bem orquestrada – alterna partes decididamente popularescas (as melhores) a outras de um romantismo um pouco enfático, o mesmo se o contraste repete-se conseqüentemente nas danças, que só em alguns momentos procuram aproveitar os passos de nosso povo. A nova obra foi muito aplaudida concorrendo para isso a atuação de Cecília Wainstock, Aldo Lotufo e Mariene Barroso.⁹⁹

Um ciclo de canções pode ter sido também encaminhado para um concurso de composição, a primeira série das *Três Líricas* de Francisco Palma. Escrita em 1961, a partir de poemas escritos por seu avô materno, é formada pelas canções *Sem mãe*, *Confissão de amor* e *Miséria*. A última delas foi estreada pelo baixo Bruno Wyzuj, que a apresentou em recitais na Europa.¹⁰⁰ Na descrição da última canção, em documento de 1964, o compositor assina com o pseudônimo Jacatiá, o que parece revelar a intenção de inscrevê-la ou a efetiva inscrição em concurso. Sobre *Sem mãe* o compositor escreveu:

A harmonização e o acompanhamento procuram apenas fazer ressaltar a dor e a expressividade contidas nos versos, ambientados do espírito da modinha imperial. A parte A abrange os primeiros 22 compassos; do “pochíssimo piu mosso” a ideia B e eventual transição evoca uma melodia como que de pregão ou aboio do nordeste – com seu modalismo característico – preparando o retorno a A’ (pag.4), cuja ideia principal apresenta-se, desta vez, em diálogo entre o canto e o piano. Mais própria para tenor, podendo ser cantada também por soprano.¹⁰¹

Para a segunda canção, *Confissão de amor*, Tavares escreveu o comentário que segue abaixo:

98 *Diário Carioca*, 18/07/1965.

99 *Jornal do Brasil*, 18/07/1965, Caderno B, p.09.

100 Nascido na Polônia em 1926, Bruno Wyzuj estudou no Conservatório Real de Bruxelas e obteve o 1º. lugar no Concurso Internacional de Canto de Vervieres (1947). Veio para o Brasil na década de 1950, onde atuou como cantor, regente e *regisseur*. Foi professor na Academia Lorenzo Fernandez, do Seminário Internacional de Música de Salvador e dos Cursos Internacionais de Férias de Teresópolis. Integrou o Grupo de Ópera de Câmara do Rio de Janeiro e o Quarteto Vocal da Rádio MEC. Em São Luiz, integrou a Academia de Música do Estado do Maranhão, onde fundou e dirigiu o Coral do Maranhão (1962). Foi ainda regente do Coral Jovem do Estado de SP (1979).

101 AMT – *Sem mãe*, s.d.

Uma singela e terna “declaração de amor” cuja melodia apenas emoldura a pureza e o encanto que emanam dos versos deste soneto, por si mesmo tão sonoro e expressivo. Demonstra uma filiação ao espírito e caracter das nossas canções do início deste século, modinhas até hoje vivas no cancionário de nossas vilas e cidades do interior. Um lied A B A' que segue as palavras do texto; pequenas dissonâncias aparecem no segundo quarteto (comp.18 e seguintes), apenas ressaltando a tensão, uma ansiosa expectativa: “Vamos, amas-me? Fala, oh virginal poesia! Para este amor é que na vida estamos...”. O piano retoma a melodia principal (A') comp.28, entrecortada pelo canto que apenas sublinha as terminações das frases. Quando, na repetição do segundo motivo, a idéia melódica está no piano, o canto – alternando os desenhos. Notar a preparação harmônica (letra C) até a “reprise” do motivo B no piano. Por fim ressalta a conclusão, nos 5 últimos compassos, quando as três letras juntas (re re e do oitavadas) do poema que estão no cromatismo expressivo do piano, antecedem a nota final do canto (optativo – Re ou a antecipação da quinta do acorde de tônica). Igualmente para clave de soprano ou tenor, sendo mais própria a letra para voz masculina.¹⁰²

Por fim, comentou a última canção da série, *Miséria*:

Esta canção, de feitiço monotemático, é escrita para a clave de baixo e retrata o ambiente sombrio e realista do poema, apoiando com intensa tristeza e dramaticidade, a evocação do quadro pungente da seca nordestina – com todo o seu cortejo de penúria, desespero e... miséria! A idéia temática, com base harmônica de 10a. (ou 3as. que lembram o “pinho” da serenata!) se desenvolve numa trama modulante até prevalecer o dó suspenso menor final em longo penal conclusivo, sem o canto (comp.59 pag.3).. “e o mundo é o mundo desigual, mesquinho..” que antecede a cadência e coda finais. A música é aqui apenas o reforço da expressão triste e do[lo]rida das palavras deste soneto, dando a atmosfera modal das cantigas brasileiras do nordeste.¹⁰³

O último concurso no qual Mário Tavares sagrou-se vencedor foi o do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, promovido pelo Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação e Cultura, assinando a obra sob o pseudônimo de F. Camarão, o indígena potiguar que combateu os holandeses e se

102 AMT – *Confissão de amor*, s.d.

103 AMT – *Miséria*, 1964.

destacou na Batalha dos Guararapes. A obra premiada foi *Rio, a epopeia do morro*, uma peça coral sinfônica com texto mais uma vez de Álvaro Neiva, apresentado sob o pseudônimo de Japiáçu.

É importante aqui abordar também as questões políticas que envolveram a criação de *Rio, a epopeia do morro* e a opção de Mário Tavares por uma aparente e deliberada simplificação de recursos composicionais. O musicólogo José Maria Neves (1943-2002) ao mencionar a obra de Mário Tavares em seu livro *Música contemporânea brasileira* assim se manifestou:

Sua obra não é especialmente grande e segue duas direções: de um lado o nacionalismo essencial, de refinada construção neoclássica (quarteto, trio de cordas, os balés *Praiana* e *Dualismos*, o Concertino para flauta, fagote e cordas); do outro, obras francamente populistas, com emprego direto de temática popular (o poema coral sinfônico *Ganguzama*, a *Abertura folclórica* para coro e orquestra, a *Introdução e dança brasileira* para orquestra e o poema sinfônico *Rio – epopeia do morro*).¹⁰⁴

Ainda que a proposição de José Maria Neves tenha sido balizada por análises das obras, não é possível classificar a *Abertura folclórica* e o balé *Dualismo* em direções distintas. *Dualismo* é, na verdade, uma versão ampliada da *Abertura folclórica*, ou seja, é a mesma obra com duas versões. Não podem, portanto, representar vertentes composicionais distintas. Sobre o balé *Praiana* temos ainda a contrastar com a opinião de Neves a crítica de Massarani, que menciona as partes “decisivamente popularescas” da obra.

No caso específico de *Rio, a epopeia do morro*, ainda que sejam observações pertinentes, aquilo que Neves chama de populismo, mais acentuadamente na parte final da obra, foi uma atitude política deliberada, como nos revela uma nota manuscrita do próprio compositor, escrita no regulamento do concurso. Em 1965, o Brasil vivia o segundo ano do governo militar. Eremildo Luiz Viana já havia assumido pela força a direção da Rádio MEC, dando início a um conturbado período na emissora. Tavares optou por escrever uma obra de apelo popular e de fácil compreensão, como revela em sua nota manuscrita:

104 Neves, 2008, p.218.

Com este regulamento de 16/5/1965 na mão e com fé inaudita e a ideia de glória (sic) as otoridades culturais do momento (E[remildo] L[uiz] V[ianna], de triste memória), concorri. Fui de coral polifônico a 6 (seis partes), caindo, caindo, até a 3ª caipira (ou melhor, ao Rancho, a terra carioca, tudo em uníssono MESMO... p'eles entenderem!!). Deu certo e ganhei o prêmio IV Cent. do Rio (a Epopeia do Morro, de 1965). Este “caso” é histórico em minha vida, pois o f. da p. até 69 não quis levar a obra... pressionou minha demissão da Rádio MEC – em dezº 68. Hoje continua um M...¹⁰⁵

Precisamos, no entanto, entender a atitude de Mário Tavares não do ponto de vista ideológico, como se suas dificuldades com o diretor da Rádio MEC fossem decorrentes somente de antagonismos políticos. A decisão de Tavares de participar do concurso com obra de forte apelo popular teve por objetivo firmar sua posição na Rádio MEC no momento em que se via desprestigiado por alguém que considerava desqualificado para exercer a direção de importante organismo cultural federal, que prejudicava seu trabalho como orientador musical e regente da orquestra de câmara da emissora.

Em sua trajetória artística podemos ver Mário Tavares, já como regente titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, regendo o “Espetáculo comemorativo do 6º aniversário da Revolução de 1964”, em 31 de março de 1970.¹⁰⁶ Podemos considerar, no entanto, que a regência de um espetáculo em homenagem ao regime que instalou mais uma ditadura no Brasil não poderia ter sido recusada, em razão de sua condição de servidor do estado do Rio de Janeiro e funcionário do Teatro Municipal. Por outro lado, revela-se seu posicionamento frente às pressões do governo militar quanto à denúncia de colegas considerados subversivos. Em 29 de abril de 1964, menos de um mês após a tomada do poder pelos militares, Mário Tavares, como regente da OSTM, recebeu ofício do Diretor da Divisão de Administração da Secretaria de Educação e Cultura do então estado da Guanabara, no qual solicita respostas ao Edital nº1 de 27 de abril de 1964, que determinava o encaminhamento de nomes de servidores e dos “elementos indiciários da prática, por subordinados seus, dos atos capitulados no §1º do Art. 7º do Ato Institucional (atentatórios à Segurança do País, do regime democrático e à probidade da administração pública)”. Enquanto alguns, por diferentes razões,

105 AMT – Regulamento, 1965.

106 *Jornal do Brasil*, 31/03/1970, p.05.

denunciaram colegas ao regime, Mário Tavares se posicionou claramente em 11 de maio de 1964:

Em atendimento ao memorandu nº25 de 8/5/64, cumpre-me informar que nos setores subordinados a minha chefia não existem elementos subversivos, bem como algum que tenha praticado atos atentatórios à Segurança do País, do regime democrático e à probidade da administração pública, previstas no ato Institucional.¹⁰⁷

A vitória no concurso de composição do IV Centenário em 1965 com *Rio, a epopeia do morro* pode ter prolongado a permanência de Mário Tavares na Rádio MEC, mas não evitou sua demissão em dezembro de 1968, mesmo mês em que foi baixado o Ato Institucional nº5 (AI-5), instrumento através do qual o governo militar suspendeu as garantias constitucionais, fechou o Congresso Nacional, cassou mandatos de parlamentares, demitiu e aposentou compulsoriamente servidores públicos contrários ao regime, incluindo vários professores universitários, dentre eles o compositor José Siqueira, docente da Escola de Música da UFRJ. Em duas notas manuscritas encontramos os motivos da exoneração de Mário Tavares. Em recorte de jornal do artigo de Airton Barbosa de 20 de outubro de 1967, escreveu: “Com ele [Eremildo], perdi meu emprego federal nível 21-A, por acumulação ilícita, eu que havia sido enquadrado por duas leis de 1962 e 1963”. Já no manuscrito da partitura da transcrição da *Sonata* op.9 nº3 de Leclair, realizada em 1957, o maestro anotou anos depois: “Pa. O. Câmara Rádio MEC, da qual fui regente fundador, responsável de 1957 até 1968 – quando Escremildo (sic) Luiz Vianna, me expulsou, excluiu, dedurou às otoridades e fui exonerado pelo AI-5 em dezº/68 no D.O. da União”.

Sabemos que alguns músicos da OCRM e da OSN eram também instrumentistas da OSTM, ou seja, servidores públicos que acumulavam matrículas federais e estaduais. Em sua dissertação de mestrado, o contrabaixista Raul D’Oliveira apontou 30 músicos da primeira formação da OSN que também eram instrumentistas da OSTM.¹⁰⁸ No momento da fundação da OSN apenas os músicos oriundos da Rádio Nacional eram funcionários estáveis da Rádio MEC. Os de-

107 AMT – Teatro Municipal, 1964.

108 D’Oliveira, 2013, p.161 a 164.

mais, não só da orquestra, como também dos conjuntos de câmara, eram contratados pela CLT. O enquadramento mencionado por Tavares dizia respeito à Lei nº4.054, de 02 de abril de 1962, que dispunha sobre a efetivação de servidores interinos. Segundo Edino Krieger

Através de uma Lei de incorporação, os funcionários terceirizados [contratados] da Rádio, puderam ser nomeados funcionários públicos. Todo mundo que fazia alguma coisa na Rádio, o Murilo listou e transformou em funcionário público. Devemos isso ao Murilo Miranda. Foi ele quem conseguiu incorporar esses músicos e conjuntos ao patrimônio da Rádio.¹⁰⁹

Tal iniciativa, contudo, não resolvia do ponto de vista legal, o acúmulo de cargos públicos para aqueles que já fossem servidores, por exemplo, do Teatro Municipal. O artigo 185 da Constituição Federal de 1946, vigente naquele momento, vedava a acumulação de quaisquer cargos, exceto para “dois cargos de magistério ou a de um destes com outro técnico ou científico, contanto que haja correlação de matérias e compatibilidade de horário”. Segundo Raul D’Oliveira, era possível para um músico, pela compatibilidade de horários, ser instrumentista de mais de uma orquestra, “uma vez que a OSRN, assim como a OSN, não ensaiava e nem se apresentava na parte da manhã, horário utilizado para ensaios da OSB e OSTM”.¹¹⁰ O horário distinto de ensaios, no entanto, não deveria evitar eventuais choques de agendas em concertos, especialmente por ocasião de *tournées* e participação em eventos oficiais. Como músico no serviço público é um cargo técnico, a acumulação tornava-se legalmente impossível. Mário Tavares se recusou em 1964 a denunciar seus colegas que acumulavam cargos. Eremildo Viana, por sua vez, não teve dúvidas em excluir o maestro dos quadros da Rádio MEC. Motivações de ordem pessoal podem ter contribuído para tal atitude, uma vez que outros tantos músicos encontravam-se na mesma situação. No entanto, em documento de 18 de agosto de 1967 do gabinete do diretor do Teatro Municipal, é revelada uma intervenção de um diretor da Rádio MEC e o auxílio do jornalista Roberto Marinho (1904-2003) em favor dos maestros da emissora:

109 Krieger *apud* D’Oliveira, 2013, p.113.

110 D’Oliveira, 2013, p.41.

Não me consta que os maestros tenham outro emprego, além da colaboração que dão a orquestra da Rádio Ministério da Educação. Uma vez quis impedir essa colaboração, exigindo exclusividade mas o dr. Roberto Marinho, a pedido do diretor daquela Rádio, fez sentir a V.Excia. os prejuízos que nossa exigência poderia causar a programas de educação musical da juventude do mais alto teor.¹¹¹

O documento não deixa claro, no entanto, quando teria se dado tal fato e se o diretor mencionado seria Eremildo Viana, mas registra o interesse que a direção da Rádio MEC tinha em manter a colaboração de seus maestros e músicos.

Rio, a epopeia do morro só teria sua primeira audição em 14 de outubro de 1969, nos últimos meses da gestão de Eremildo Viana na Rádio MEC, que seria substituído em dezembro por Avelino Henrique dos Santos. O concerto ocorreu no Teatro Municipal do RJ com o Coro da Rádio MEC, Orquestra Sinfônica Nacional e a regência de Alceo Bocchino. No programa constaram ainda a *Brasiliiana* de Camargo Guarnieri e a Suíte IV do *Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos. Sobre a obra de Tavares assim se manifestou o crítico Eurico Nogueira França:

Esse concerto demonstra, novamente, que Mário Tavares, músico versátil, atinge no campo da composição nacionalista um plano bastante elevado (...). Verifica-se, entretanto, que Mário Tavares a despeito da solidez do seu *métier*, está mais voltado, pela sensibilidade para a música popular, e sua figura se projetou ainda agora como regente do Festival da Canção. Essa circunstância o leva a transpor para a orquestra e o coro a atmosfera da música do povo. No mesmo caso de alguns outros compositores nacionalistas, encontramos assim diante de um impasse de natureza estética, porque esse tipo de nacionalismo essencialmente popular ou folclórico, sem aquela espécie de transmutação operada por Villa-Lobos, está decididamente superado. (...) Desigual como interesse, merecendo ser remanipulada, a partitura de Mário Tavares cresce muito, no final, com a bela marcha de rancho e a apoteose do hino. Como as outras constantes no programa, que vieram antes de Villa-Lobos, especialmente a de Camargo Guarnieri, a partitura soa, via de regra, de maneira agradável, bem amparada pela execução e a regência de Bocchino.¹¹²

111 AMT – Documento ao Exmo. Sr. Dr. Francisco Negrão de Lima, Governador do Estado da Guanabara, 18/08/1967.

112 *Correio da Manhã*, 17/10/1969, 2º Caderno, p.03.

Podemos aqui fazer uma rápida reflexão sobre o texto de Nogueira França em comparação aos de Francisco Mignone e José Maria Neves, já anteriormente citados, e ainda relacioná-lo com uma crítica de Renzo Massarani de 1958 e outra de Carlos Dantas de 1965.

Em 13 de setembro de 1958 a OSB promoveu um concerto, já anteriormente citado, no qual jovens compositores regeram suas próprias obras. Alceo Bocchino regeu uma *Suíte Miniatura* e Osvaldo Lacerda suas *Variações sobre Mulher rendeira* e uma *Toada* para orquestra. Mário Tavares encerrou o concerto regendo a *Introdução e Dança brasileira nº 1* e a *Abertura folclórica*, obra que havia escrito em 1954 e que foi ouvida pela primeira vez naquela noite. No *Jornal do Brasil*, o crítico Renzo Massarani louvou a iniciativa da OSB, mas considerou os três jovens compositores “sérios demais” e que esperava “uma mais ousada juventude de ideias”. Massarani elogiou Tavares dizendo que nele “o *métier* é seguro, rico de experiência, sabido, amadurecido” e que como compositor “pensa sinfonicamente, constrói com equilíbrio, domina a matéria musical com mão firme e segura, raciocina com clareza”. Lamentou, no entanto, que o compositor tenha ficado “inexoravelmente preso aos dogmas tradicionais e estereotipados dos folcloristas”.¹¹³

A opção de Mário Tavares pelo nacionalismo musical foi mencionada por Carlos Dantas em sua crítica sobre o bailado *Praiana*, em 1965. Dantas inclusive deu a entender discordar daqueles que acreditavam estar o nacionalismo musical superado, como Massarani e Nogueira França.

Mário Tavares (...) é compositor de raro talento e norteia sua tarefa criadora para o aproveitamento da vivência nordestina, cuja riqueza conhece a fundo, como filho que é da região. De sólida formação profissional, permanece indiferente aos que tem por ultrapassado o nacionalismo na música. Mais que isso, acentua esse comportamento criador fixando-se em uma zona única, da qual extrai os elementos inspiradores de sua obra, plena de expressividade, inscrita já no melhor da produção brasileira.¹¹⁴

113 *Jornal do Brasil*, 16/09/1958, p.08.

114 *Diário Carioca*, 18/07/1965.

Mais de uma década depois do posicionamento de Massarani, o crítico Eurico Nogueira França no *Correio da Manhã* também reconheceu o talento e a capacidade de Mário Tavares como compositor, mas em sua análise chamou atenção para o “impasse de natureza estética” que deveria ser superado pelos compositores brasileiros após a morte de Villa-Lobos. Quais caminhos deveriam seguir? Para o crítico não poderia ser o que chamou de “nacionalismo popular ou folclórico”, que considerava superado e onde podemos situar, além de Tavares, compositores de diferentes gerações como José Siqueira, Radamés Gnattali e Osvaldo Lacerda. Como Tavares poderia assumir a condição de “legítimo sucessor de Villa-Lobos”, como afirmara Mignone, optando por um nacionalismo que não superava a herança villalobiana? Seria, por um lado, optando pelo nacionalismo essencial de construção neoclássica, como mencionado por José Maria Neves, por outro buscando correntes de vanguarda, que já se faziam presentes na música brasileira, na linha seguida, por exemplo, por Claudio Santoro. Mário Tavares revelou sua fidelidade ao nacionalismo popular, inclusive com referência aos postulados de Mário de Andrade, em entrevista ao *Jornal do Comércio* em 1962, ao comentar a importância do Movimento Musical Renovador, que havia sido lançado pelos compositores Breno Blauth e Dieter Lazarus. Acreditava Mário Tavares que

Depois de Villa-Lobos e da geração que o sucedeu, com os nomes de Mignone, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Luiz Cosme, Santoro, Gnattali (para citar somente alguns) cabe à atual representação dos jovens autores brasileiros imensa responsabilidade na fase de afirmação nacional por que atravessa a Nação. [...] A reformulação ou renovação pretendida tem que partir mesmo da consciência do destino que nos aguarda como Povo e como Civilização.¹¹⁵

Pouco mais de um ano depois, Mário Tavares reafirmaria sua opção pelo nacionalismo. Perguntado pelo jornalista Triton Júnior sobre “qual a escola musical ou corrente estética que mais se coaduna com as aspirações de afirmação cultural de nosso povo”, não teve dúvidas em afirmar: “Acho que o nacionalismo na música é assunto pacífico”.¹¹⁶ Temos também um artigo do compositor escrito para o primeiro número do jornal *Arrastão*, em 1965, onde ele diz acreditar na arte musical que “reflete uma realidade nacional”:

115 *Jornal do Comércio*, 28/01/1962.

116 *Diário de Pernambuco*, 28/07/1963, p.09.

Entendemos como arte musical, aquela que impescinde do fator humano, observada a perspectiva histórica, social e política (os três aspectos se interdependem). Um país ainda em estágio de desenvolvimento como o nosso não terá certamente cultura musical evoluída, que possa impor-se universalmente. Não aceitamos como arte musical fórmulas estereotipadas, produtos de especulações de grupos de iniciados, e sim, aquela que reflete uma realidade nacional, e caminha pari-passu aos objetivos de traduzir essa realidade, para, afirmando sua personalidade e sensibilidade próprias, conquistar pelo conteúdo de sua mensagem, uma posição definida e definitiva no conceito dos povos civilizados.¹¹⁷

Por fim, em julho de 1972, Tavares confirmaria sua opção estética em entrevista ao jornalista Sérgio Fonta: “Fui sempre tido como um nacionalista e penso de maneira nacionalista em criação musical e enriquecimento da vida musical de um país. Somente através desse caminho é que ela um dia poderá se universalizar”.¹¹⁸

Refletindo tais convicções em *Rio, a epopeia do morro*, Mário Tavares incluiu na parte final uma marcha rancho cantada em uníssono pelo coro, de forte apelo popular, trecho que aponta, mais explicitamente, para aquilo que José Maria Neves qualificou como populismo musical, que podemos entender também através da crítica de Antônio Rangel Bandeira:

Seu lugar adequado de estreia deveria ter sido no Festival da Canção. Depois de uma introdução orquestral bem lançada, pela riqueza de sua fatura instrumental, a lembrar o processo de Richard Strauss, a obra pretendeu fixar alguns aspectos da música popular (samba, marcha-de-rancho, etc), mas de uma maneira eminentemente popularesca, tanto que, por momentos, o regente se absteve de reger, de orientar o coro que, com galhardia, parecia desfilar na Avenida Presidente Vargas durante o Carnaval. E era uma música linda, gostosa de cantar e de ouvir, que nos dava vontade também de cantar, transformando o velho teatro num Maracanãzinho engravatado.¹¹⁹

Apesar do caráter popular, populista ou popularesco, *Rio, a epopeia do morro* é, na verdade, uma obra de difícil execução, que exige um coro profissional de grandes

117 *Arrastão* – agosto de 1965.

118 *Jornal de Ipanema*, Julho de 1972, p.09.

119 *Tribuna da Imprensa*, 22/10/1969, p.09.

dimensões. Certamente, ao escrever a obra, o compositor tinha como referência o Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A escrita coral de Tavares explora os limites de dinâmica e tessitura das vozes e oscila entre as harmonias e saltos melódicos complexos e grandes uníssonos em forma de canção popular.

Tempo de Marcha lenta ("Rancho carioca")

SOPRANO ALTO

TENOR BAIXO

Ri - o, a can-ção que te fiz, ao pé do mar, le - va to-daa sei-va do

chão - ea luz do céu. Ne - la, o teu so-nho de mor - roé es-sa voz!

Imagem 22

Mário Tavares – *Rio, a epopeia do morro*.
Tempo de Marcha lenta.

No texto do encarte do CD, onde a gravação realizada na noite de estreia foi incluída, Edino Krieger diz que:

Musicalmente, a obra acentua o contexto dramático da vida do morro carioca, através de uma temática vigorosa que se anuncia desde a introdução orquestral e que assume coloridos melancólicos e pungentes nas linhas expressivas do coro, acentuados pela cadência da marcha-rancho e pelos contracantos de caráter seresteiro. O canto adquire gradativamente uma conotação heroica, conduzindo a obra a um final triunfante, como a significar a vitória do homem sobre as agruras de sua própria vida. As qualidades de excelente orquestrador de Mário Tavares se revelam na riqueza dos coloridos orquestrais que emolduram e complementam a vigorosa e expressiva textura coral da obra.¹²⁰

¹²⁰ Krieger, 2002, p.07.

Destaca-se de praticamente todas as críticas e citações às obras escritas por Mário Tavares até 1965 sua habilidade na orquestração, aquilo que diferentes comentaristas chamam de *métier*, ou seja, o domínio que um profissional tem de seu ofício de compositor, sendo a orquestração um dos parâmetros fundamentais. O próprio compositor, em depoimento ao programa *Música e Músicos do Brasil*, da Rádio MEC, disse considerar suas obras “estudos de orquestração”, o que é um reducionismo que não se aplica ao conjunto de sua produção para orquestra, mas que mostra o seu gosto pela arte de orquestrar. A avaliação da linguagem orquestral de Mário Tavares demandaria uma análise mais aprofundada das obras, não sendo objetivo do presente trabalho. Destacamos aqui, no entanto, uma passagem de um texto por ele escrito sobre o compositor Guerra-Peixe, que revela um dos aspectos de seu pensamento orquestral:

Uma das coisas que, a meu ver identifica um grande compositor, é a seção dos metais. Quer conhecer um grande compositor? Ouça os metais, se são equilibrados, o compositor domina a orquestra.¹²¹

Mário Tavares, na verdade, mesmo com todos os requisitos para se tornar um dos mais importantes e produtivos compositores brasileiros de sua geração, não cumpriria o vaticínio de Francisco Mignone e sua carreira de compositor foi ofuscada pela de regente, especialmente após assumir a titularidade da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, fato que marcou uma nova fase em sua vida profissional.

121 Tavares, 2007, p.202.

5 NO TEATRO MUNICIPAL E NA MÚSICA POPULAR

O resultado do concurso que premiou *Ganguzama* foi divulgado alguns dias após a morte de Villa-Lobos, ocorrida em 17 de novembro de 1959. A declaração de Mignone em 13 de dezembro, indicando Tavares como legítimo sucessor do maior compositor brasileiro de todos os tempos, certamente aumentou seu prestígio. Houve ainda, em janeiro de 1960, a divulgação dos agraciados com o prêmio “Os Maiores de 1959” da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, no qual Tavares recebeu a menção honrosa como “Revelação da Música”, na categoria compositor.¹²²

Tudo isso o colocou em situação privilegiada para assumir um dos mais importantes postos para um regente no Brasil: a direção da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele próprio reconheceria que a sequência de acontecimentos favoreceu sua posição:

Mignone, que fora meu mestre na Escola, gostava de provocação e depois daria gargalhadas comigo por causa desse comentário. Mas o fato é que eu parecia estar sendo ajudado pela fatalidade. Mindinha era muito minha amiga e o resultado do concurso saiu dias depois da morte do Villa-Lobos. Eu queria o lugar no Theatro e isso ajudou muito.¹²³

Mário Tavares assumiu a direção da OSTM sucedendo a Henrique Spedini (1892-1973), violinista da primeira formação da orquestra, em 1931, e que assumira o posto de titular em 1934. Tavares foi nomeado maestro assistente pelo prefeito do Distrito Federal, José de Sá Freire Alvim, através do decreto nº375 de 11 de abril de 1960. Sendo também, naquele momento, regente da Orquestra de Câmara da Rádio MEC, Mário Tavares era, no início da década de 1960, um dos maestros brasileiros de maior prestígio, acumulando a direção de duas orquestras estáveis de alto nível profissional.

122 *Diário Carioca*, 28/01/1960, p.06.

123 Marques, 2001, p.37. Mindinha era Arminda Neves de Almeida (1912-1985), violinista formada pela Escola Nacional de Música. Arminda conheceu Heitor Villa-Lobos em 1932, ao frequentar o curso de pedagogia da música no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Em 1936, Villa-Lobos rompeu seu casamento com Lucília Guimarães e assumiu o relacionamento com Arminda, a quem dedicou inúmeras obras. Após a morte do compositor, Mindinha criou e dirigiu o Museu Villa-Lobos e os festivais e concursos anuais em torno da obra do compositor.

A situação da OSTM naquele momento não era das mais confortáveis. O pianista Arnaldo Estrella, que exercia a crítica musical no jornal *Última Hora*, publicou nota dizendo que a OSTM se achava “desfalcada de elementos imprescindíveis e, pois, incapacitada de cumprir as tarefas que lhe incumbem como elemento básico de qualquer atividade daquela casa de espetáculo”. Referiu-se a Tavares como “um regente jovem, honesto e trabalhador” e dele cobrou “a palavra para explicar as razões da situação anômala que está alarmando a todos que se interessam pelos problemas musicais da Guanabara”.¹²⁴ Devidamente autorizado pela direção do Teatro Municipal, Mário Tavares encaminhou uma resposta ao jornal, que foi publicada por Estrella na coluna de 01 de dezembro, sob o título “O colapso do Teatro Municipal”:

Sr. Prof. Arnaldo Estrella: Tomando conhecimento, nesta data, de nota inserta em sua coluna MÚSICA desse conceituado jornal, apressome a agradecer-lhe a simpática referência pessoal e a informá-lo dos problemas angustiantes que afetam atualmente a nossa querida Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal – a mais antiga instituição do gênero no País – esteio de todas as realizações artísticas programadas em nosso principal Teatro e vítima da maior incompreensão e abandono. Como sabe, a Lei 14/60, de outubro daquele ano, classificou como cargos extintos todas as funções técnicas e artísticas do Municipal, a proporção que se vaguem, a partir de então. Quanto ao preenchimento dos claros por contratados, vê-se o T.M. impossibilitado de o fazer, como é notório, pela redução em 90 por cento das verbas ao mesmo consignadas para o corrente ano. De outro lado, a espantosa ignorância no trato e análise dos problemas de natureza artística permite que os interesses político-partidários frequentemente se sobreponham às ponderações e solicitações de ordem técnica, criando quase sempre situações as mais vexatórias e humilhantes. A Orquestra Sinfônica Municipal, no momento, poderia ser melhor definida como uma “pequena orquestra de cordas com fanfarra, tímpano e piatti”. Para um efetivo de 82 figuras, como determina a Lei 361/49, dispomos atualmente de 55 professores em exercício, 19 ou 20 vagas e 8 licenciados. Como vê, sem 1/3 de seu quadro normal (27 claros) muito pouco mesmo se pode esperar, como rendimento artístico desse organismo “sinfônico” assim mutilado e desestimulado. Desde o ano passado quando fui nomeado para o cargo de Maestro da Orquestra Municipal, não tenho negligenciado, ora apontando

124 *Última Hora*, 25/10/1961.

falhas, ora propondo sugestões e ainda pedindo providências de há muito urgentes. A simples menção da Lei 14/60 explica o desinteresse na condução desse problema tão grave para a música sinfônica e lírica entre nós.¹²⁵

Estrella considerou “do maior interesse a divulgação dos fatos expostos nessa carta, que deixa a nú a grave situação administrativa do nosso principal teatro”. Importante frisar que em 1960 o Rio de Janeiro deixou de ser a capital do país, transferida para Brasília. O antigo Distrito Federal foi transformado em estado da Guanabara, de acordo com o previsto nas disposições transitórias da Constituição de 1946 e na Lei nº3.752 de 14 de abril de 1960. A lei mencionada por Tavares foi decorrente da organização administrativa do novo Estado, levada a cabo durante o brevíssimo governo de José Sette Câmara Filho (1920-2002), go-



Imagem 23

Mário Tavares em 1961.
Foto oficial como regente da OSTM.
AMT.

vernador nomeado que exerceu mandato entre 21 de abril e 05 de dezembro de 1960, quando foi sucedido por Carlos Lacerda (1914-1977). Foi no governo de Lacerda que Tavares assumiu a função de “Chefe da Orquestra”, através do decreto nº173 de 27 de janeiro de 1964, função que correspondia a de maestro titular.

Curiosamente Tavares tornou-se maestro da orquestra do principal teatro lírico brasileiro sendo essencialmente um regente de repertório sinfônico. Não havia, até aquela data, dirigido óperas ou balés. Sua experiência com o repertório lírico era pequena e basicamente como instrumentista. Talvez tal fato justifique sua opção por aquilo que Clóvis

125 Azevedo, 2000, p.08.

Marques chamou de “temporadas fora do fosso”, com a organização de “dez a doze concertos sinfônicos, promovendo séries inteiras de sinfonias de Brahms, Dvorak, Schubert ou Schumann, percorrendo o repertório da música moderna e especialmente dando primeiras audições de obras contemporâneas”.¹²⁶

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro passaria, a partir de então, a ser a principal referência artística de Mário Tavares. Ao assumir o posto, deixou a Orquestra Sinfônica Brasileira. O violoncelo foi sendo paulatinamente aposentado e retomado apenas eventualmente em alguma gravação. Como camerista, atuou ainda em dois trios, o primeiro em 1962, com o violinista Francisco Corujo e o pianista Heitor Alimonda, pela Sociedade Brasileira de Música de Câmara, e o segundo em 1966 com Alberto Jaffé (violino) e Daysi de Lucca (piano), durante o Curso Internacional de Férias de Teresópolis. Em orquestra retomou o instrumento em 08 de dezembro de 1964, quando se juntou ao naipe de violoncelos da OSTM para gravar a trilha sonora do filme *Um dia qualquer*, de Libero Luxardo (1908-1980). Uma nota na imprensa dizia que “Pixinguinha vira maestro para gravar” e que enquanto o autor da música “conduzia a orquestra, o titular, maestro Mário Tavares, tocava violoncelo”.¹²⁷

Outra passagem interessante da atuação tardia de Mário Tavares como violoncelista nos foi contada pelos também violoncelistas Márcio Mallard e Gustavo Tavares, referente aos bastidores da gravação do LP “Luiz Eça, piano e cordas – vol. II” (1970), no qual Tavares encontrava-se regendo o conjunto que acompanhava o pianista e arranjador no antigo estúdio da Polygram, na Av. Rio Branco, no Rio de Janeiro. Para a faixa *3 minutos para um aviso importante*, de Eça em parceria com o baixista Novelli, o arranjo previa um solo de violoncelo. No intervalo da gravação, sem os demais músicos, Tavares tomou um instrumento emprestado e gravou o solo apenas com Eça e o técnico de gravação presentes. É o que podemos ouvir na segunda faixa do lado A do LP.

O trabalho nos estúdios passava também pela popularização do repertório clássico, como no disco “Romance das Cordas”, gravado em 1959. Obras consagradas, como *O cisne* de Saint Sæens, a *Rêverie* de Schumann e a *Humoresque* de Dvorak,

126 Marques, 2001, p.38.

127 *Jornal do Brasil*, 09/12/1964, p.08.

ganharam de Tavares arranjos para orquestra de cordas. Há também uma *Homenagem a Tchaikovsky*, de sua autoria, a partir do tema principal do poema sinfônico *Romeu e Julieta* do compositor russo. A colunista Maria Teresa Dal Moro considerou que o LP “surpreende pela beleza e sobriedade da interpretação, a riqueza de sons, moderação nos arranjos, harmonia nas cordas, merecendo, por isso, toda a atenção do discófilo exigente”.¹²⁸

Outro exemplo está no LP “Cordas Mágicas”, onde Mário Tavares dirigiu o grupo “Violinistas de Copacabana” em arranjos mais radicalmente populares de Gustavo de Carvalho, conhecido por “Guaraná”, e Leal Brito, o “Britinho”. A *Meditação* de Thaís de Massenet, a *Melodia em Fá* de Rubinstein, a modinha *Quem sabe!* de Carlos Gomes e temas populares como *Os barqueiros do Volga* foram gravados em ritmo de samba e bolero. O colunista Alberto Rego defendeu o que chamou de “música erudita posta em andamento de fácil agrado (...) valorizadas por bonito e suave arranjo” reprimendo os “classistas” que “não apreciam a popularização de temas musicais consagrados”, afirmando, por fim, que “tal liberdade muito contribue para a boa e acessível divulgação das músicas preciosas”.¹²⁹

Os arranjos sinfônicos para música popular também fizeram parte da vida profissional de Mário Tavares, especialmente no período conhecido como a “Era dos Festivais”, a partir de meados da década de 1960. Sua primeira participação remonta ao ano de 1965, quando atuou como um dos arranjadores do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, ao lado de Radamés Gnattali e Severino Filho.¹³⁰ Mas seu nome ligou-se definitivamente aos festivais quando assumiu a direção musical do Festival Internacional da Canção Popular, da TV Globo, dirigindo a orquestra da emissora nas diversas edições entre 1967 e 1972. O FIC, como ficou conhecido, foi criado em 1966 pelo produtor Augusto Marzagão (1929-2017), na extinta TV Rio, que tinha como diretor musical o maestro Erlon Chaves (1933-1974). A partir da segunda edição, em 1967, foi assumido pela TV Globo, com Mário Tavares como um dos arranjadores e principal regente da orquestra de 75 músicos, junto com Erlon Chaves e Astor Silva.¹³¹

128 *Diário Carioca*, 17/05/1959, p.06.

129 *Diário Carioca*, 25/09/1960, p.06.

130 Mello, 2003, p.61.

131 Mello, 2003, p.235.

Mário Tavares considerava “o arranjo tão importante quanto a autoria da música”. Dizia ele o seguinte sobre o assunto:

O arranjo deve estar em função da música. O arranjador é um co-autor. O ideal seria que os próprios compositores fizessem seus arranjos. Mas a maioria dos compositores populares não conhece música. Entregam suas canções para serem orquestradas por maestros e nem sempre ficam satisfeitos com o trabalho. Um bom arranjo deve estar ajustado às palavras e ao ritmo da melodia. Assim a dinâmica de uma orquestra estará realizada. Para que se consiga este resultado não basta o talento, mas também muita experiência e vivência musical.¹³²



Imagem 24

Mário Tavares ensaiando para o II FIC, em 1967. No centro, de óculos escuros ao lado do maestro, o compositor Edino Krieger. Foto publicada pela Revista Fatos & Fotos. AMT.

Como arranjador e principal regente dos festivais da canção, Mário Tavares testemunhou e participou de momentos antológicos da história da música popular brasileira. Um dos mais emblemáticos ocorreu na final da fase nacional do III FIC quando as canções *Para não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré e *Sabiá* de Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim disputaram a preferência

¹³² *Jornal do Brasil* – 01/10/1969, p.34.

do público. O ano de 1968 foi marcante na história do Século XX. No Brasil, o recrudescimento do regime militar levou o povo às ruas na famosa Passeata dos Cem Mil. Em Paris, houve a explosão das revoltas estudantis no movimento que ficou conhecido como “Maio de 68”. Na Tchecoslováquia, as reformas implementadas pelo governo de Dubcek, na chamada Primavera de Praga, foram dizimadas pelas tropas e tanques da antiga União Soviética. Nos Estados Unidos, o assassinato do pastor Martin Luther King calou uma das vozes mais poderosas em defesa dos direitos civis, enquanto a Guerra do Vietnã prosseguia sem trégua.

A canção de Vandré, com sua letra engajada e de fortíssimo conteúdo político, conseguiu reverberar as aspirações de liberdade que naquele momento uniam jovens do mundo inteiro e tornou-se a favorita do público. O anúncio da canção de Vandré como segunda colocada, ficando de fora, portanto, da fase internacional do festival, foi responsável por uma das maiores vaias já vistas em eventos do gênero. A vaia e os gritos de “marmelada, marmelada” aumentaram com o anúncio de *Sabiá* como vencedora. Segundo o pesquisador Zuza Homem de Mello “foi uma vaia retumbante, prolongada, maciça, quase raivosa” e as duas intérpretes, Cynara e Cybele (1940-2014), do Quarteto em Cy, “entram vaiadas, cantam vaiadas, não ouvem a orquestra, o maestro não as ouve, as lágrimas escorrem”.¹³³ A fase nacional do III FIC premiou ainda *Andança* de Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós com o terceiro lugar e *Passacalha* de Edino Krieger com a quarta colocação. Rogério Duprat recebeu o prêmio de melhor arranjador.¹³⁴

Sabiá, uma canção muito mais rica e sofisticada que a de Vandré, acabaria por se tornar também a vencedora da fase internacional do festival. É possível ver na internet os vídeos originais da época onde o apresentador Hilton Gomes anuncia *Sabiá* na interpretação de Cynara e Cybele em arranjo de Eumir Deodato, tendo Radamés Gnattali ao piano e Mário Tavares como regente, assim como sua reapresentação após o anúncio como vencedora.¹³⁵

133 Mello, 2003, p.293.

134 *O Globo*, 30/09/1968, p.11. III Festival Internacional da Canção Popular (FIC). 20 canções finalistas (29/09/1968). Digitalizado pelo Instituto do Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TD2J4xvOA8>

135 Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=PR5o8xjvFRc&list=RDZhxu55PRHI> / <https://www.youtube.com/watch?v=Zhxu55PRHI>

No ano seguinte, o jornal *O Globo* de 25/09/1969 dedicou uma grande matéria ao maestro Mário Tavares e seu trabalho no IV FIC, onde é dito que ele era “um dos responsáveis pelo sucesso do Festival da Canção, o grande ‘quebra-galhos’ dos compositores”, aquele por cujas mãos “passam todos os arranjos, tanto nacionais quanto internacionais, pois ele tem que fazer a primeira leitura da música com a orquestra”. Na quarta edição do FIC das 22 músicas concorrentes Mário Tavares regeu 20 dos arranjos com orquestra. Na mesma edição os organizadores prestaram uma homenagem a Tavares dando seu nome ao troféu para o melhor compositor. O crítico Carlos Dantas destacou o mérito da homenagem dizendo que Tavares foi “a grande figura da parte musical do IV FIC”.¹³⁶

(...) Já é a terceira vez que Mário Tavares participa do FIC e seu trabalho sempre provou nortear-se por um alto sentido profissional. Inclusive estabelecendo verdadeira integração de equipe junto aos diversos núcleos que compõem o certame. Arranjadores, intérpretes, os demais maestros e até mesmo os locutores que conduzem a apresentação das músicas no Maracanzinho, enfim, a todos Mário Tavares tem prestado colaboração incessante, dedicada, própria de um legítimo talento. Nunca se limitou portanto à sua tarefa de reger a orquestra. Nunca se restringiu a extrair dos músicos o melhor rendimento numa verdadeira maratona como é um Festival do gênero. Em perfeita harmonia com a direção do setor musical da TV Globo e com a direção executiva do FIC o maestro Tavares, não há dúvida, tem sabido marcar uma presença valiosa. Daí a justiça, o mérito da homenagem a seu nome. É uma homenagem a um profissional com ampla visão do *métier* e a um artista de forte personalidade formada numa dupla vivência de conhecimentos eruditos e larga sensibilidade à criação popular.¹³⁷

O trabalho com a Orquestra da TV Globo diferia em muito daquele desenvolvido com a OSTM. Nos festivais da canção os arranjos eram produzidos por diferentes arranjadores. Como era uma competição internacional, os arranjos para as canções estrangeiras vinham do exterior e muitas vezes os músicos recebiam suas partes no momento do primeiro ensaio, sem preparação prévia. A habilidade da leitura à primeira vista era essencial não só para o músico, mas também para os maestros. Mário Tavares não só regia boa parte dos arranjos como também

136 *Correio da Manhã*, 26/09/1969, 2º Caderno, p.03.

137 *Correio da Manhã*, 17/09/1969, 2º Caderno, p.03.

ensaiava previamente aqueles que chegavam com antecedência. Temos um relato da atuação da Orquestra da TV Globo durante o VI FIC de 1971:

Quando terminou o espetáculo final da fase nacional, na madrugada de ontem, um dos diretores da TV Globo, Boni, abraçou chorando o maestro João Pinheiro e lhe pediu que agradecesse à orquestra e ao Maestro Mário Tavares pelo sucesso do espetáculo. (...) Foi um elogio mais do que merecido. E ontem diante de maestros e intérpretes estrangeiros a orquestra da Rede Globo provou merecer mais do que o agradecimento – o aplauso de nomes como Samantha Jones e maestro Bryan Fahey, diretor artístico de Shirley Bassey. Foi a orquestra o grande destaque deste primeiro ensaio, porque os arranjos de todas as músicas ensaiadas, com exceção das dos Estados Unidos e Alemanha Ocidental, estavam chegando naquele momento às mãos do maestro Pinheiro e bastou uma leitura para que toda a orquestra se entrosasse perfeitamente bem.¹³⁸

A habilidade dos músicos e maestros, no entanto, nem sempre era suficiente para evitar os desencontros, fato comum quando se acompanha cantores populares, muitos deles sem o domínio dos elementos básicos da linguagem musical e que se orientam de forma intuitiva. É o que nos dá a entender uma matéria sobre o FIC publicada no jornal *Luta Democrática*:

Não foi mole a tarefa da grande orquestra da TV Globo. Os músicos, excelentes, cortaram um dobrado com alguns cantores. A perseguição foi atroz e exaustiva. Apesar dos ingentes esforços dos maestros, a orquestra perdeu sempre para os cantores, que se apresentaram com as canelas enebadas e os ouvidos tapados. O maestro Mário Tavares, informou-nos, vai pedir férias.¹³⁹

Mário Tavares permaneceu como regente da Orquestra da TV Globo até 1975. O trabalho na emissora não se limitou aos festivais. Tavares regia e gravava os arranjos sinfônicos necessários para a programação. Participava também regendo em programas como *Concertos para a Juventude*, uma atração semanal que foi ao ar entre outubro de 1965 e dezembro de 1984, que em suas diferentes fases apresentou concertos ao vivo ou gravados e concursos para jovens solistas. Em 17 de abril de 1971, por exemplo, Tavares dirigiu a Orquestra Sinfônica Nacional

138 *O Globo*, 28/09/1971, p.10.

139 *Luta Democrática*, 05/10/1971, p.05.

em transmissão ao vivo, às 10 horas, com o pianista João Carlos Martins interpretando o *Concerto em Ré menor* de Bach, o *Concerto Breve* de Marlos Nobre e a *Sinfonia Popular nº3* de Radamés Gnattali. Foi uma repetição, para a televisão, do concerto realizado no Teatro Municipal dois dias antes, em 15 de abril, quando da estreia mundial da obra de Gnattali.¹⁴⁰

É impressionante constatar a importância e a inserção que a música de concerto brasileira já teve na vida cultural do país, estando presente de forma constante e corriqueira na imprensa e na grade de programação da principal rede de televisão. Mais impressionante ainda é constatar o espaço que foi perdido nos meios de comunicação e o lugar subalterno que ocupa hoje, substituída pela música comercial descartável.

A atividade intensa de Mário Tavares como regente da OSTM e da Orquestra da TV Globo certamente foi responsável pela diminuição de seu trabalho como compositor no período. Seu catálogo praticamente não registra obras de vulto no início da década de 1970. A composição se tornou uma atividade secundária em seu trabalho profissional, “uma segunda vertente” como preferia dizer.

140 Chaves Jr., 1993, p.21.

6 A REPUTAÇÃO COMO REGENTE

Após a nomeação para o Teatro Municipal a produção de Mário Tavares como compositor decresceu. Depois de *Rio, a epopeia do morro*, tornou-se esporádica, concentrando-se basicamente em obras de câmara. Em 1962, deu início ao *Quinteto de Sopros*, chamado originalmente de *Três Peças*, que só seria concluído em 1978. É sua obra mais executada, especialmente pelo Quinteto Villa-Lobos, que o registrou mais de uma vez em décadas distintas.

The image shows a musical score for the first movement of 'Quinteto para sopros' by Mário Tavares, measures 01 to 08. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It features a flute (Fl.) and oboe/clarinet (Ob. e Cl.) in the upper staves, and a bassoon (Fg.) and trumpet (Tpa.) in the lower staves. Dynamics include fortissimo (ff), forte (f), and sforzando (sfz). The flute part includes trills (tr) and accents (>).

Imagem 25

Mário Tavares – *Quinteto para sopros*.
Primeiro movimento – Compassos 01 a 08.

Clóvis Marques o considerou uma “obra vívida e de melódiosidade marcante”. Luiz Paulo Horta destacou sua “fluência e naturalidade”, apontando a “vitalidade rítmica do Nordeste transposta com muita competência para a música de concerto”.¹⁴¹ Em nota manuscrita o compositor assim se referiu sobre a obra:

¹⁴¹ Marques, 2001, p.49

Rascunhado em 1962. Guardado dezoito anos. Redescoberto e concluído em 78. Tem como espírito uma temática bem regionalista. Em alguns pontos faz lembrar alguns episódios do seu ballet PRAIANA – de 1963 – como uma preparação temática incontrolada. 1º tempo 2/4, muito rítmico. Segunda idéia na clarineta – comp.47 pg.2. 2º tempo 6/8 espécie de acalanto em cujo desenv. adquire expressão de um ‘canto antigo’ (pochissimo mosso). Uma modulação pa. Dó menor faz o quinteto soar ‘livre e amplamente’, antes da reprise. O final – côco de roda – tem sua dívida igualmente no parentesco com o final da Praiana. A 2ª idéia em Dó maior na clarineta acaba por lembrar velha canção natalense (uma reminiscência de infância) muito disfarçada e ambientada a seu modo. O último estribilho (allegremente, antes do Menos) tem o colorido vivo do mais autêntico côco ou embolada nordestina. O autor, 1978.¹⁴²

No mesmo período cresce sua reputação como regente. Em 1965, foi inaugurada a Sala Cecília Meireles, uma das mais importantes iniciativas do governo do então estado da Guanabara para as comemorações dos 400 anos de fundação da cidade do Rio de Janeiro. O governador Carlos Lacerda teve a idéia de transformar o prédio do antigo Cine Colonial, na Lapa, em sala de concertos. O maestro Henrique Morelenbaum foi convidado para dirigi-la. O espetáculo de inauguração, na noite de 02 de dezembro de 1965, foi regido por Mário Tavares à frente da OSTM acompanhando a soprano Maria Riva Mar e o pianista Nelson Freire como solistas da *Bachianas Brasileiras nº5* de Villa-Lobos e do *Concerto nº2 para piano* de Brahms, após a execução da *Abertura A consagração da casa*, de Beethoven.

Em 1967, tiveram início os Festivais Villa-Lobos, comandados por Arminda Villa-Lobos. Mário Tavares foi um dos principais regentes durante 16 anos, trazendo à luz obras inéditas, como a estreia mundial do poema sinfônico *Gênesis*, em 21 de novembro de 1969 com a OSTM¹⁴³ e da *Dança dos mosquitos*, em 23 de novembro de 1974 com a OSN. Realizou também estreias no Brasil de obras importantíssimas de Villa-Lobos até então pouco ouvidas ou executadas somente no exterior, tais como a *Sinfonia nº9*, em 01 de agosto de 1969, com a OSB, a *Sinfonia nº10* “Sumé Pater Patrium”, em 22 de novembro de 1977 com a

142 AMT – “Aos colegas músicos do Quinteto Villa-Lobos”, 1978.

143 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XRFKpnfZz9w>

144 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpNOaQxSJCc>

OSTM, o balé *Rudá*, em 13 de novembro de 1971 com a OSTM¹⁴⁴, e a *Fantasia concertante para orquestra de violoncelos*, em 26 de novembro de 1976. O crítico Antônio Hernandez qualificou a execução da *Fantasia concertante* como “um dos maiores acontecimentos das últimas temporadas cariocas”, dizendo que “Mário Tavares conseguiu um milagre”.¹⁴⁵ Mas a grande contribuição para a obra de Villa-Lobos foi, sem dúvida, a segunda audição absoluta da ópera *Yerma*, ouvida pela primeira vez no Brasil em 26 de maio de 1983, em produção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.¹⁴⁶ A crítica Maria Teresa Dal Moro destacou as atuações da OSTM e de Tavares:

(...) o primeiro destaque da ópera cabe à Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, sob a direção do maestro Mário Tavares. Saindo vitoriosa de uma crise interna, a OSTM executou a sólida partitura com a serena convicção de que realmente a estrela de *Yerma* é a música. Transparente, coesa, sob mando seguro, a OSTM evidenciou em todos os momentos que esta obra pode ser uma das interpretações mais importantes do seu repertório.¹⁴⁷

Ainda no âmbito do Festival Villa-Lobos, foi o regente do concerto no qual o governo do estado da Guanabara homenageou a cantora Bidu Sayão (1902-1999), maior nome brasileiro do canto lírico internacional, amiga e intérprete de Villa-Lobos. Sua gravação da *Floresta do Amazonas*, realizada em 1959 sob a regência do compositor, é um registro antológico. Em 16 de novembro de 1973, a obra foi executada na presença de Bidu Sayão pelo Coro e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, com solo de Maria Lúcia Godoy.

145 *O Globo*, 27/11/1976, p.13.

146 Disponível em:

Ato I - <https://www.youtube.com/watch?v=Qk-0RSk8-P0>

Ato II - <https://www.youtube.com/watch?v=REhJFjDDKiw>

Ato III - <https://www.youtube.com/watch?v=rHGjFzNMMgM>

147 *Última Hora*, 03/06/1983.



Imagem 26

Mário Tavares no MVL, com Arminda Villa-Lobos, Monsenhor Guilherme Schubert, Eurico Nogueira França (autografando), Paschoal Carlos Magno, Francisco Mignone e Edino Krieger. Novembro de 1970.

AMT.

Além do Festival Villa-Lobos, Tavares participou como regente das duas edições do Festival de Música da Guanabara, em 1969 e 1970, e, eventualmente, também como compositor, em diferentes edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, a partir de 1979. Na foto a seguir podemos ver um momento do I Festival de Música da Guanabara no qual Mário Tavares apresenta em primeira audição *A procissão das carpideiras* do compositor baiano Lindembergue Cardoso (1939-1989) em concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 01 de junho de 1969 com a soprano Maria Lúcia Godoy como solista.



Imagem 27

Maria Lúcia Godoy, Coro e Orquestra do TMRJ sob a regência de Mário Tavares durante o I Festival de Música da Guanabara em 01/06/1969 (Imagens, 1997, p.33).

Mário Tavares foi responsável pela primeira audição de obras de vários compositores brasileiros. Podemos destacar com a OSTM a estreia de duas óperas e um balé de Francisco Mignone. A ópera *O Chalaça* foi ouvida pela primeira vez em 22 de outubro de 1976 na Sala Cecília Meireles. Sobre a récita de estreia o crítico Antônio Hernandez disse que “o maestro Mário Tavares foi a principal garantia de honestidade e de musicalidade no rendimento da orquestra afinada e segura”.¹⁴⁸ Em seguida, a ópera foi apresentada no Teatro Municipal de São Paulo, entre 04 e 06 de novembro, pelos mesmos intérpretes.¹⁴⁹ Já *O sargento de milícias* estreou em 15 de dezembro de 1978 no Teatro Municipal. O balé *O caçador de esmeraldas*, cuja gravação ao vivo foi lançada em LP, teve sua estréia em 29 de outubro de 1981. Ainda no Teatro Municipal, Mário Tavares regeu, em 01 de setembro de 1983, a estréia do balé *Gabriela*, baseado na obra homônima do escritor Jorge Amado (1912-2001), com música de Edu Lobo e orquestração de Ronaldo Miranda.

148 *O Globo*, 23/10/1976, p.12. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dFuJSMvIN30>

149 Casoy, 2006, p.167.

No repertório sinfônico revelou ao público obras de compositores de diferentes gerações como Camargo Guarnieri (*Concerto nº5 para piano* com Laís de Souza Brasil), José Siqueira (*Sinfonia nº3* e *Concertino para violoncelo* com Antônio Del Claro), José Guerra-Vicente (*Sinfonia nº3 “Brasília”* e *Abertura sinfônica*), César Guerra-Peixe (*Tributo a Portinari*), Edino Krieger (*Suíte para cordas* e *Romance de Santa Cecília*), Ernst Mahle (*Concerto para contrabaixo*),¹⁵⁰ Edmundo Villani-Cortes (*A lenda do caipora*), Sérgio de Vasconcellos-Corrêa (*Concerto para piano* com Eudóxia de Barros) e Ronaldo Miranda (*Horizontes*), entre outros. De Radamés Gnattali, além da já mencionada *Sinfonia Popular nº3*, fez a primeira audição da *Brasiliana nº11*, da Cantata *Maria Jesus dos Anjos* e do *Concerto seresteiro nº3*. A interpretação de Mário Tavares para a cantata de Radamés Gnattali mereceu elogios de Edino Krieger em sua coluna no *Jornal do Brasil*: “o coro, bem preparado por Santiago Guerra, e a Orquestra do Teatro Municipal ofereceram uma apresentação perfeita da obra, sob a direção seguríssima, diligente e exata desse músico de excelente formação e perfeito domínio do seu *métier*, que é Mário Tavares”.¹⁵¹

No repertório internacional, abordou obras pouco conhecidas de compositores raramente executados no Brasil como do suíço-americano Ernest Bloch (1880-1959), do israelense Paul Ben-Haim (1897-1984), dos romenos George Enescu (1881-1955), Sigismund Toduta (1908-1991), Paul Constantinesco (1909-1963) e Ion Dumitresco (1913-1996), do espanhol Ernesto Halffter (1905-1989) e do belga Arthur De Greef (1862-1940), deste último o *Concerto para piano* com Nelson Freire.

Foram muitos os artistas com os quais trabalhou. Ao longo de sua carreira dirigiu vários espetáculos de balé e acompanhou solistas como Nora Kovach (1931-2009), Bertha Rosanova (1930-2008), Cecília Wainstock, Elizabeth Platel, Ana Botafogo, Cecília Kerche, Istvan Rabowsky, Jorge Esquivel, Aldo Lotufo (1925-2014), Richard Cragun (1944-2012), Márcia Haidée, Natália Makarova, Fernando Bujones (1955-2005), Graham Bart (1950-1988) e Jean Yves Lormeau (1954-2014) em títulos consagrados do balé clássico como *Gisele*, *Coppélia*, *Les Sylphides*, *Lago dos Cisnes*, grandes obras do século XX como *Daphnis e Chloé* de

150 Gravação da estréia do Concerto para contrabaixo de Ernst Mahle, com Antônio Arzola (cbx.), OSTM e Mário Tavares (reg.) durante a XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bSPLTGY9ra8>

151 *Jornal do Brasil*, 04/05/1967, Suplemento Dominical, p.02.

Ravel, *O pássaro de fogo* e *A sagração da primavera* de Stravinsky e *Romeu e Julieta* de Prokofiev, versões para balé de *O descobrimento do Brasil* e *Floresta Amazônica* de Villa-Lobos e o *Rythmetron* de Marlos Nobre. Entre os instrumentistas podemos destacar os violoncelistas Mstislav Rostropovich, Aldo Parisot, Iberê Gomes Grosso, Peter Dauelsberg e Antônio Meneses, violinistas Nina Beylina, Ginka Gitskova, Oscar Borgerth e Cussy de Almeida, violonistas Narciso Yepes, Laurindo Almeida, Turíbio Santos, Guillermo Fierens e Eduardo Castañera, e pianistas Marguerite Long, Felícia Blumental, Magdalena Tagliaferro, Cláudio Arrau, Gyorgy Sandor, Grant Johannnesen, Valentin Gheorghiu, Krassimira Jordan, Jacques Klein, Arnaldo Estrella, Luli Oswald, Yara Bernette, Heitor Alimonda, Ivy Improta, Lais de Souza Brasil, Maria da Penha, Arthur Moreira Lima, João Carlos Martins, Roberto Szidon, Gilberto Tinetti, Antônio Guedes Barbosa, José Carlos Cocarelli, Lícia Lucas, Linda Bustani, Cristina Ortiz, Jean Louis Steurman e Nelson Freire.



Imagem 28

Concertos para a Juventude – TV Globo – 18/06/1967.

Nina Beylina (vln.), OSN e Mário Tavares (reg.).

AMT.

Em seu currículo oficial, que podemos ler em inúmeros programas de concertos, Mário Tavares destacava a “maneira eficiente e descontraída” com a qual obtinha “em tempo recorde, o mais alto rendimento artístico das orquestras”. Tal característica era corroborada por muitos dos músicos com os quais trabalhou. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil* alguns deram depoimentos sobre os principais maestros brasileiros. O violinista João Daltro de Almeida, por muitos anos *spalla* da OSB, disse que Tavares “sabe o que quer. Quando ensaia não perde tempo. Os músicos sentem um profundo respeito por ele”. O violista Renault Pereira de Araújo considerava Tavares “o técnico capaz de resolver na hora todo e qualquer problema da orquestra”, opinião corroborada pelo clarinetista José Botelho: “seguro, eficiente, musical e artista”. O fagotista Airton Barbosa (1942-1980), por sua vez, destacou “seu ouvido privilegiado” e o conhecimento da partitura, dizendo que Tavares ouvia “os mínimos detalhes da execução”. Já o violinista Alberto Jaffé ressaltou sua “visão” e “versatilidade fora do comum”.¹⁵²

Sua reputação como regente se estendia também aos estúdios de gravação. A experiência de longa data como arranjador na música popular e a forma objetiva com a qual conduzia os ensaios faziam com que fosse requisitado para gravações onde houvesse conjuntos de maiores proporções. Tal situação fica exposta no depoimento de Egberto Gismonti para Charles Gavin no programa *O som do vinil*, sobre a participação de Tavares no disco *Academia de danças*, gravado em 1974.

O Mário Tavares, se não fosse ele a orquestra não teria tido a função que teve dentro desse disco, porque não só ele é um regente danado de bom, mas era um conhecedor de música brasileira e de orquestração. Então ele ajudou e consertou tudo que de errado estava, não como pensamento musical, mas como escrita musical.¹⁵³

As qualidades de Mário Tavares como regente foram comprovadas também com atuações em situações emergenciais, em substituição a maestros com algum impedimento de última hora. Uma delas se tornou quase lendária na vida musical carioca e até hoje é lembrada pelos músicos que a vivenciaram.

152 *Jornal do Brasil*, 03/06/1972, Caderno B, p.03.

153 Gismonti, 2015, p. 48 e 49.

Com o pianista Gyorgy Sandor (1912-2005) ocorreu, em 1970, o famoso “Caso Bartok”, quando Tavares foi chamado, com 24 horas de antecedência e apenas duas horas de ensaio, para substituir o maestro Laszlo Somogyi (1907-1988), que havia se desentendido com o solista e abandonado o pódio. Nas estantes da OSTM estavam os concertos para piano n^{os} 1 e 3 do compositor húngaro, peças de grande dificuldade, especialmente o primeiro. Os críticos cariocas foram unânimes em considerar que Tavares realizou uma “proeza”, um “feito brilhante”, um “prodígio” e que o resultado artístico do concerto foi “excepcionalmente bom”, com o maestro conseguindo “um rendimento excepcional da orquestra”. O solista, por sua vez, ao final da apresentação, se dirigiu ao público para elogiar e agradecer a Tavares, considerando seu desempenho “um milagre”.¹⁵⁴

Outro caso, curioso, ocorreu no ano anterior, na noite de 25 de outubro de 1969 e está parcialmente relatado no site oficial do jornalista Roberto Marinho, fundador da Rede Globo de Televisão. Um espetáculo ao ar livre chamado “Grande Noite do Ballet” promovido pelo jornal *O Globo* e pela Secretaria de Educação e Cultura foi realizado na Quinta da Boa Vista, em palco montado no lago em frente ao Museu Nacional, e reuniu um público estimado em quinhentas mil pessoas. Um enorme engarrafamento se formou e foi agravado por uma chuva intensa que fez com que as ruas da região ficassem intransitáveis. O maestro Henrique Morelenbaum, conhecido por seu profissionalismo e pontualidade, ficou preso no trânsito e precisou seguir a pé para a Quinta da Boa Vista. O site do jornalista Roberto Marinho informa, com algumas imprecisões, que:

Eram sete da noite e o público lotava a Quinta da Boa Vista (...). Dr. Roberto, aflitíssimo, perguntava: ‘cadê o Morelenbaum que não chega?’ (...) Ele viu o Mário Tavares, que era maestro da orquestra da TV Globo, e não conversou. Mandou ele reger a orquestra. O concerto começou com o Mário Tavares vestido com um paletó emprestado de um músico e somente no segundo ato entrou o Morelenbaum.¹⁵⁵

154 Marques, 2001, p.42 e 43.

155 Disponível em: <http://www.robortomarinho.com.br/mobile/obra/projeto-aquarius.htm>. O espetáculo, embora não tenha sido o primeiro naquele local, foi uma espécie de precursor daquilo que viria a ser o Projeto Aquarius alguns anos depois, onde espetáculos de música clássica são organizados ao ar livre para grande público.

Em comunicação pessoal o maestro Henrique Morelenbaum esclareceu o episódio, que está documentado também na página 10 da edição de 27/10/1969 do jornal *O Globo*:

Por causa da grande divulgação, do ineditismo e grandiosidade do espetáculo, houve uma gigantesca afluência de público, agravado por um temporal, que além de inundar a famosa Praça da Bandeira, onde, com mulher e três filhos no velho *Morris Oxford* fiquei impedido de seguir viagem, o trânsito literalmente parou. Tendo a Sarinha assumido o volante, eu, de casaca e com água quase até os joelhos, me meti a cumprir estoica e heroicamente minha missão, abrindo caminho a pé, da Praça da Bandeira até o lago da Quinta da Boa Vista para assumir meu dever profissional. Evidentemente, meu atraso foi consequência da total impossibilidade de vencer a distância física em meio ao caos do trânsito e no tempo disponível. A providência do Dr. Roberto Marinho, mandando que outro maestro iniciasse o espetáculo, dá a dimensão de sua responsabilidade e capacidade de liderança. Após imenso esforço consegui chegar, Deus sabe como, a tempo de assumir a direção do *Lago dos Cisnes*, recebendo do M^o Mário Tavares a batuta para concluir o espetáculo.

A titularidade da OSTM permitiu também a Tavares expandir sua carreira como regente para o exterior. Em 1964, após participar como delegado brasileiro do I Festival de Música da Espanha e América, em Madrid, foi convidado para um concerto com a Orquestra Sinfônica do Porto, em Portugal, com a qual fez um programa com compositores brasileiros e portugueses, como a “Alvorada” da ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, o “Samba” da *Suíte* de Alexandre Levy, a *Inúbia do cabocolinho* de Guerra-Peixe, *Noturno* de Joly Braga Santos e a sua *Abertura folclórica*.¹⁵⁶

156 *Diário de Pernambuco*, 15/11/1964, p.06.



Imagem 29

Mário Tavares à frente da Orquestra Sinfônica da Universidade do Chile em 1975.
AMT.

Com a Sinfônica de Porto Rico Mário Tavares realizou seu primeiro concerto na temporada de 1973, no Festival Pablo Casals. Retornou para a temporada do ano seguinte, quando realizou três concertos, em 27 e 28 de fevereiro e 03 de março de 1974. O crítico Francis Schwartz, do periódico *The San Juan Star*, disse que o concerto dirigido por Tavares “provou sua alta qualidade quanto ao programa escolhido e sob o ponto de vista da interpretação” e concluiu dizendo: “a impressão geral criada foi de uma inspirada musicalidade do maestro. Um belíssimo concerto. Nós certamente esperamos ver o maestro Mário Tavares aqui, em futuras ocasiões”.¹⁵⁷

Seu período mais longo no exterior se deu em 1975, quando foi convidado por Victor Tevah para trabalhar com a Orquestra Sinfônica da Universidade do Chile, com a qual realizou vários concertos em Santiago e cidades do Norte do país, como Arica, Iquique, Calama, Chuquicamata e Antofagasta. Nos programas, além de obras de Mozart, Cimarosa, Rossini, Dvorak, Albeniz, Prokofiev e Copland, encontramos o *Huapango* do mexicano José Pablo Moncayo (1912-1958),

¹⁵⁷ *Correio da Manhã*, 25/03/1974, p.06.

Aire chileno nº1 de Enrique Soro (1884-1954) e *Canto de invierno* de Alfonso Leng (1884-1974). Em Antofagasta, Tavares dirigiu ainda a Sinfônica Juvenil local. A temporada de Tavares no Chile foi exitosa. Mereceu inúmeras matérias e elogios na imprensa local. Mas o documento mais revelador do sucesso de seu trabalho junto aos músicos chilenos está nas “Palabras em homenaje al Maestro Mario Tavares”, de autoria de Luis Fuentes Reyes, músico fundador da orquestra falando em nome de seus colegas. No documento, o músico chileno menciona a “estima e o respeito” que Tavares conquistou de “todos os professores e também do pessoal técnico do palco” a partir do momento em que, ao se apresentar no primeiro ensaio, teria dito ser “mais que um regente convidado, um músico a mais da orquestra”. Reyes colocou Tavares no “seleto grupo de maestros” que entraram “sem esforço no coração de todos”, junto com Fritz Busch, Erich Kleiber e Victor Tevah. Após ressaltar as virtudes humanas e musicais de Tavares e a “comunhão de idéias, relações humanas e de trabalho” entre o Chile e o Brasil, Reyes anunciou que a Tavares seria oficialmente concedido, “pela primeira vez na história musical do Chile” o título de Membro Honorário e Vitalício da Orquestra Sinfônica do Chile.¹⁵⁸

Outras orquestras no exterior dirigidas por Mário Tavares foram a Filarmônica de Bogotá, na Colômbia, a Orquestra Nacional do Peru, a Stat Philharmonia Oltenia, de Craiova, na Romênia, e a Sinfônica de Bourgas, na Bulgária.

Nos Estados Unidos dirigiu no Kennedy Center em 03 de maio de 1977, a convite do governo brasileiro, concerto com a Festival Orchestra, formada por músicos da Sinfônica Nacional de Washington, durante o 8º Festival Interamericano de Música, em programa exclusivamente dedicado a Villa-Lobos. Foram apresentadas na ocasião as *Bachianas Brasileiras* nºs 1 e 5, tendo como solista a soprano Paula Seibel, o poema sinfônico *Gênesis* e a *Fantasia para violoncelo e orquestra*, com a participação do violoncelista Antonio Meneses como solista. O jornal *Washington Post* avaliou o concerto como “o mais vital e imaginativo” da temporada.¹⁵⁹

158 AMT – Palabras em homenaje al maestro Mario Tavares – Luis Fuentes Reyes, Santiago, 23/03/1975.

159 *Jornal do Brasil*, 14/05/1977, Caderno B, p.02.

No ano seguinte, dirigiu um concerto de música brasileira com a Orquestra da Beethovenhalle de Bonn, na Alemanha. No Brasil, realizou concertos com as orquestras do Teatro Municipal de São Paulo, Sinfônica da USP, Sinfônica de Piracicaba, Sinfônica de Minas Gerais, Sinfônica de Porto Alegre, Sinfônica do Paraná, Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, Sinfônica da Bahia, Sinfônica da UFBA, Sinfônica da Paraíba, de Câmara da UFPB, Sinfônica do Recife, Armorial do Recife, Sinfônica do Rio Grande do Norte e de Câmara da UFRN.

No Rio de Janeiro, trabalhou praticamente com todas as orquestras, sendo as mais frequentes a OSTM, OSN e OSB. Regeu também a Orquestra Sinfônica da Escola Nacional de Música, em 07 de novembro de 1958, em concerto que contou com a presença do presidente Juscelino Kubitchek.



Imagem 30

Programa do concerto de Mário Tavares com a OSENM da UB em 1958.

Acervo da BAN.

No programa constavam, entre outras obras, o *Ponteio* de Claudio Santoro e sua *Abertura folclórica*. O compositor Assis Republicanos, em crítica publicada no jornal *Luta Democrática*, teceu curiosos comentários sobre a obra e a regência de Mário Tavares:

O jovem Mário Tavares tem qualidades para regente de orquestra: é esperto. Notamos que constantemente pede, com a mão esquerda em gesto muito feio, para a orquestra vibrar, mesmo que não haja necessidade. Desse jovem compositor ouvimos uma Abertura Folclórica que não tem nada de abertura, antes é uma rapsódia ou um pout pourri – não há conexão entre os períodos – vai apresentando as idéias, uma por uma despreocupadamente e, no fim, apresenta novamente a sua primeira idéia musical. Isso não é Abertura.¹⁶⁰

Tavares dirigiu ainda a Orquestra Pró-Música, hoje chamada de Petrobras

160 *Luta Democrática*, 16/11/1958, p.02.

Sinfônica e a Orquestra da Rádio Nacional, que se transformou na Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC em 1961. Extintas estão a Orquestra da União dos Músicos do Brasil, a Sinfônica do Rio de Janeiro e a Orquestra de Câmara do Brasil.

Em algumas ocasiões dividiu a regência de temporadas de óperas e balés com o maestro adjunto da OSTM, Henrique Morelenbaum, com regentes convidados, ou ainda com compositores homenageados pelo Prêmio Shell, categoria concerto. A primeira edição ocorreu em 1981 com a premiação *post-mortem* de Villa-Lobos. O programa do concerto, onde Arminda Villa-Lobos recebeu o prêmio em nome do compositor, em 16 de dezembro no Teatro Municipal e integralmente dirigido por Tavares, foi composto pelo *Concerto nº1 para piano*, com Arthur Moreira Lima, a *Bachianas Brasileiras nº5*, com Maria Lúcia Godoy e o *Concerto nº2 para violoncelo*, com Antônio Meneses. Em 1982, o escolhido foi Francisco Mignone, então com 85 anos. Na noite da premiação, em 05 de novembro, também no Teatro Municipal, Mignone dirigiu com a OSTM a estreia de seu Episódio sinfônico e a “Dança de Chico Rei e da Rainha N’Ginga” do balé *Maracatu de Chico Rei*. Coube a Mário Tavares a regência do *Concerto para violino*, com o *spalla* da OSTM, Giancarlo Pareschi (1925-2016)¹⁶¹, como solista e o poema-sinfônico *Festa das Igrejas*. Radamés Gnattali foi o agraciado em 1983. Trechos do concerto de premiação, em 31 de agosto, podem ser vistos no documentário *Nosso amigo Radamés Gnattali*, de Aluisio Didier. Nele, Tavares aparece regendo a *Sinfonia Popular nº1*, o *Concerto romântico* para piano, com o próprio Gnattali como solista, e o *Concerto seresteiro nº3* em estreia mundial, com Gnattali ao piano e mais a Camerata Carioca. No ano seguinte Tavares não participou do concerto, mas fez parte da banca que premiou Camargo Guarnieri com o Prêmio Shell de 1984.¹⁶²

161 Filho do liutaio Gaetano Pareschi (1900-1987) e de Anita Gaiani Pareschi, irmão do também liutaio Renato Pareschi, o violinista Giancarlo Pareschi nasceu na cidade de Ferrara, na Itália, em 28/09/1925. Estudou no Conservatório de Música G. Frescobaldi. Na Europa, foi *spalla* da Orquestra do Teatro Nacional de Zagreb, na antiga Iugoslávia. Em 1953, imigrou para o Brasil a convite do maestro Eleazar de Carvalho, para ser *concertino* da Orquestra Sinfônica Brasileira. Foi *spalla* da Orquestra de Câmara da Rádio MEC, da Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e professor da Escola de Música Villa-Lobos. Após se aposentar, em 1995, viveu nas cidades de Petrópolis (RJ) e Curitiba (PR), onde faleceu.

162 Nos anos subsequentes o Prêmio Shell agraciou ainda os compositores Claudio Santoro (1985), César Guerra-Peixe (1986) e Edino Krieger (1987). A categoria concerto foi infelizmente extinta em 1988, sendo concedido apenas a compositores populares.

7

NOVOS CAMINHOS EM POUCAS OBRAS

A atividade de Mário Tavares como regente foi tão intensa que o início da década de 1970 registra um número muito pequeno de novas obras em seu catálogo. De 1972 são a *Ave Maria para os enfermos*, uma obra para coro *a capella* escrita em momento que enfrentou problemas de saúde, e a *Cantoadada* para violoncelo e piano, revisada em 1978.

Surgiram também algumas obras para instrumentos solo, como *Alento* para flauta (1975), o *Estudo fantasia* para violoncelo (1976), peças para piano como a *Valsa triste* (1975), posteriormente orquestrada, *Outubro de amor*, composta para o casamento de sua filha Marina e que ganhou uma versão para quarteto de cordas, a *Valsa capricho* e o *Estudo rondó*, ambas de 1978. Do mesmo ano são as canções *Marinha*, *O beija-flor* e *Paixão oculta*, que fazem parte da segunda série das *Três Líricas* de Francisco Palma. Mais significativas são algumas obras instrumentais de câmara, como a série de onze *Duos didáticos*, escrita entre 1976 e 1979 para diferentes formações e com maior “liberdade de linguagem”, o *Trio em forma de choro* para flauta, oboé e fagote, de 1976, e o *Divertimento* para conjunto de violoncelos, de 1977.¹⁶³

O *Divertimento* de Mário Tavares foi executado pela primeira vez na Sala Cecília Meireles em 16 de novembro de 1980, pelo conjunto da Associação Brasileira de Violoncelistas, uma organização da qual Tavares foi um dos fundadores, em 21 de junho 1965.¹⁶⁴ Tinha por objetivo, dentre outros, “desenvolver a cultura musical, no que diz respeito ao violoncelo, em todas as suas modalidades, promover concertos e recitais, dar oportunidades aos jovens artistas, incentivar a música brasileira para este instrumento”.¹⁶⁵

¹⁶³ Marques, 2001, p.47.

¹⁶⁴ Ver transcrição da ata de fundação da ABV em Barbosa, 2000, p.140.

¹⁶⁵ AMT – Associação Brasileira de Violoncelistas – Estatutos, p.01.



Imagem 31

Mário Tavares com a ABV na SCM em 1966. Músicos identificados: Iberê Gomes Grosso, Peter Dauelsberg, Nany Devos, José Guerra-Vicente, Rafael Janibelli, Márcio Mallard, Atelisa Sales e Watson Clis.

AMT.

O próprio Tavares deixou um relato sobre a criação da associação, que foi estimulada por Nany Devos.

A gente começou a fazer a Associação por animação de Nany. (...) Os violoncelistas, em toda parte do mundo, gostam muito de se associar. Isto é próprio do instrumento. No Brasil, nós fomos os pioneiros e colocamos o nome de Iberê como patrono. A princípio, a Associação estava a serviço de Villa-Lobos, porque era quem tinha uma literatura maior para o violoncelo. O Iberê era um filho para o Villa. Aí veio a Associação. Muitos ensaios, muito idealismo... e eu ampliei bastante o repertório, fazendo transcrições dos Prelúdios e Fugas de Bach. Fizemos coisas muito boas, durante uns dez anos.¹⁶⁶

166 Barbosa, 2005, p.206.

Já a própria Nany Devos afirmou que “a idéia surgiu com Iberê Gomes Grosso e Mário Tavares, quando 10 violoncelistas se reuniram para tocar as Bachianas”.¹⁶⁷ O concerto de estréia do grupo, sob a regência de Mário Tavares, ocorreu em novembro de 1965, no Festival Villa-Lobos, com a execução das *Bachianas Brasileiras* n^{os} 1 e 5 do compositor carioca. No ano seguinte o grupo fazia sua estréia na recém-inaugurada Sala Cecília Meireles. Em 28 de setembro de 1966, Mário Tavares regu em primeira audição a *Brasiliana n^o 11* para piano e conjunto de violoncelos de Radamés Gnattali, com o próprio compositor como solista. No mesmo concerto foi apresentada a *Sonata n^o 1* para violoncelo e piano, escrita por Tavares em 1954, tendo como intérpretes Iberê Gomes Grosso e Radamés Gnattali.¹⁶⁸ Eurico Nogueira França no *Correio da Manhã* disse que a sonata “é obra de um compositor-violoncelista que conhece a fundo o instrumento, para o qual escreve com fluente agrado”, mas enfatizou ser a obra “representativa de nossa já meio superada escola nacionalista”.¹⁶⁹

A *Sonata n^o 2* para violoncelo e piano, escrita em 1978, deu início, de acordo com o próprio autor, a uma nova fase composicional. Segundo o crítico Antonio Hernandez o compositor entrara em “nova etapa de criação, adotando um idioma harmônico mais livre e mais arejado, segundo critérios mais modernos de composição”.¹⁷⁰ O texto do programa da VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, evento no qual a obra foi estreada em 11 de novembro de 1987 pelo violoncelista Antônio Guerra-Vicente e a pianista Alda de Mattos, nos esclarece algo sobre a obra.

Elaborada na forma convencional de “sonata a duo”, está dividida em três movimentos (*allegro*, *scherzino* e *finale*), buscando explorar, numa linguagem contrapontística e linear, combinações sonoras e expressivas dos instrumentos – quase sempre baseadas em motivos ou fragmentos de escalas, que se sucedem em espontânea fantasia – e do folclore brasileiro, como acontece no terceiro movimento, onde o segundo elemento temático é derivado das “cantigas de cego” encontradas nas feiras do sertão nordestino.¹⁷¹

167 *Jornal do Brasil*, 31/07/1978, Caderno B, p. 05.

168 *O Globo*, 27/09/1966, p.07.

169 *Correio da Manhã*, 02/10/1966, p.05.

170 *O Globo*, 04/10/1985, Segundo Caderno, p.05.

171 VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, p.30.

Para as obras orquestrais é um período que viu nascer uma de suas criações mais importantes, a *Sinfonia nº 1* “Guararapes”, ouvida pela primeira e única vez em 29 de outubro de 1981 na Sala Cecília Meireles, com a OSTM regida por Tavares em concerto da IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea. A obra, gravada ao vivo, foi incluída no LP produzido pela FUNARJ comemorativo do 50º aniversário da orquestra.

A *Sinfonia nº 1*, ao contrário do que poderia sugerir o subtítulo, não é uma obra programática. Segundo o compositor, em depoimento ao programa *Música e Músicos do Brasil*, da Rádio MEC, o subtítulo é apenas uma sugestão, não procurando seguir um enredo sobre a Batalha de Guararapes. O primeiro movimento é “calcado em princípios de serialismo”. Na verdade, é construído a partir de uma série formada por intervalos de terças maiores e menores. O segundo, um Andante, é retirado do movimento lento da *Sonata nº 1* para violoncelo e piano, “uma espécie de canto de engenho do interior de Pernambuco”. O reaproveitamento de uma obra composta em 1954, ou seja, mais de duas décadas antes, torna o movimento central da sinfonia, de sonoridades villalobianas, um tanto contrastante com os demais. Já o terceiro movimento é construído a partir de sugestões de cantos de procissão e feiras nordestinas, com ideias musicais que representam a “saga do nordeste, com todo seu sofrimento e principalmente sua grande fé”, através do uso de instrumentos de percussão como a matraca, o chicote e a queixada de boi. Segundo o compositor são “reminiscências da infância” e “uma obra muito vibrante e até certo ponto revoltada”.¹⁷²

Outras duas obras orquestrais foram dedicadas a orquestras chilenas. A *Suíte Copihue*, de 1975, escrita para a Orquestra Sinfônica da Universidade do Chile, é uma peça pela qual o compositor tinha especial apreço, de caráter “popularesco” e “orquestração brilhante”. Já *Variações singelas* para cordas, de 1978, é obra escrita para a Orquestra Juvenil de Antofagasta.

Na década de 1980 predominam três obras concertantes de grande vulto: os concertos para violoncelo, de 1981, para violino, de 1987 e para viola, de 1988. Sobre o primeiro Tavares disse ser “mais moderno, quase um rompimento”. Referia-se possivelmente a um afastamento da estética nacionalista, corrente que

¹⁷² Tavares, *Música e músicos do Brasil*, 1987.

predominou em sua obra até aquele momento. O *Concerto para violoncelo*, considerada uma peça longa e difícil pelo compositor, uma “fantasia com violoncelo obligatto”, teve apenas uma audição. Foi em 10 de outubro de 1985, quando o Teatro Municipal organizou um concerto com a OSTM exclusivamente dedicado à obra de Tavares, na série “35 anos de música brasileira”. Naquela ocasião, além do *Concerto para violoncelo*, defendido por Alceo Reis, foram ouvidas também a *Moda e Ponteio* para harpa, celesta e cordas, o *Concertino para flauta, fagote e cordas* e *Rio, a epopeia do morro*.

O *Concerto para violino* Tavares considerou “mais livre como forma e com a curiosidade da intencional exclusão dos violinos da orquestração”.¹⁷³ Foi estreado em 01 de outubro de 1990 pela Orquestra do Teatro Nacional Claudio Santoro de Brasília, com Giancarlo Pareschi como solista e regência do autor. Teve uma segunda audição parcial em 08 de agosto de 1998, tendo sido executado pela violinista Ana Oliveira apenas o primeiro movimento no concerto “Homenagem ao septuagésimo aniversário do maestro Mário Tavares”, realizado pela OSB no Teatro João Caetano com a regência de Lutero Rodrigues.

O *Concerto para viola* foi o único a merecer, até o presente momento, uma segunda execução completa. Em 30 de novembro de 1995 foi estreado no Teatro Municipal durante a XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, tendo o violista Jairo Diniz como solista da OSB e regência de Roberto Duarte. No programa do evento podemos ler um texto sobre a obra, provavelmente escrito pelo próprio compositor:

O concerto para viola (1987/1988) é uma obra que tem no seu primeiro movimento, *poco allegretto*, um tema baseado em uma célula temática que nasce concebida em um ritmo de cinco tempos e desenvolve-se todo ele em linguagem bastante cromática e difusa, levando, às vezes, a algumas variações rítmicas da célula principal. A segunda ideia nasce a partir da ideia inicial em *pizzicatti* nos baixos, como fórmula de acompanhamento. Após breve parte central, volta o clima do começo seguido de uma pequena *coda*. O segundo movimento é um lied de profunda melancolia e tristeza, substituído *Canção a um pequeno órfão*, onde predomina um caráter modal. Uma *cadenza* solista conduz ao terceiro movimento, *allegro con*

173 Marques, 2001, p.47.

spirito, rítmico, de temática binária e dançante, contrastante em relação ao tempo anterior. Uma pequena série de episódios livres conduz à segunda cadenza, a qual antecede o tempo primo e a uma coda brilhante e conclusiva.¹⁷⁴

A segunda execução do *Concerto para viola* ocorreu em 11 de maio de 2008, no CineArte UFF, pelo violista Sávio Santoro, a OSN/UFF e regência de Lutero Rodrigues.

Da mesma década que os três concertos para instrumentos de cordas podemos destacar outras duas obras. A *Pavana ao sono de um mestre*, para conjunto de violoncelos, foi escrita em 1983, em homenagem ao violoncelista Iberê Gomes Grosso, falecido em 07 de fevereiro daquele ano. Criada na difícil circunstância da perda de um querido amigo, a *Pavana ao sono de um mestre* é obra pela qual Tavares tinha especial apreço, tanto que realizou transcrições para diferentes formações. Para conjunto de violoncelos há versões para quatro ou cinco vozes. Seguiram-se outras duas versões para orquestra de cordas e harpa e orquestra de cordas, harpa, três clarinetas e clarone. Tavares iniciou ainda uma transcrição para quinteto de sopros, que deixou inacabada.

Já a *Abertura “À Pátria”*, para soprano, narrador, coro e orquestra, foi escrita em 1985, em homenagem ao presidente eleito Tancredo Neves, continua inédita e será abordada mais à frente.

Um concerto programado para a abertura da IX Bienal de Música Brasileira Contemporânea seria a causa de um dos maiores desgostos artísticos de Mário Tavares, exatamente com a obra que conclui um período composicional marcado por peças instrumentais de linguagem mais universal. A *Sinfonia nº2*, finalizada em 1991, seria executada em 18 de outubro daquele ano. O concerto, entretanto, após vários ensaios, foi inviabilizado por uma greve dos funcionários da FUNARJ, incluindo os músicos da OSTM. A obra permanece inédita. Uma nota manuscrita do compositor colada na partitura revela sua frustração:

174 XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, p.25.

Teve a sorte de tudo meu: ensaiada, com a má fama de difícil, prejudicada pela greve de 17/10/1991. Não foi apresentada aos contemporâneos...nem a Abertura Solene à Pátria, nem os concertos de viola ou de violino de 1º/10/90... e por aí vai! Nasci em tempo e lugar errados, parece! Rio, 18/XI/91.

No programa havia ainda peças de Murillo Santos, Ricardo Tacuchian e a primeira audição no Brasil do *Requiem* de Claudio Santoro, cuja execução era aguardada com grande expectativa. O crítico Antônio Hernandez lamentou a decisão dos músicos dizendo que a “nova greve dos funcionários da FUNARJ, agora por tempo indeterminado, acabou por mutilar definitivamente o certame justamente na sua parte mais nobre” e que o concerto estava credenciado pela “honestidade profissional do maestro Tavares, fiel devoto da obra de Santoro”.¹⁷⁵

175 *O Globo*, 28/10/1991, Segundo Caderno, p.05.

8

OS ANOS DE CRISE NO TEATRO MUNICIPAL

No dia 04 de março de 1974, o então general-presidente Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), em um dos últimos atos de seu governo, inaugurou a Ponte Rio-Niterói. A imagem do Rolls-Royce presidencial cruzando os 14 quilômetros que ligavam a capital do estado da Guanabara à capital do estado do Rio de Janeiro ficou marcada como símbolo do processo de fusão que uniria as duas unidades da federação um ano depois. A Lei complementar nº20, de 01 de julho de 1974, já no governo de Ernesto Geisel (1907-1996), determinou a fusão, que se concretizou em 15 de março 1975, com a posse de Floriano Peixoto de Faria Lima (1917-2011) como primeiro governador. Contrariando o que deveria ser a lógica para um teatro que se chama Municipal, o mesmo não foi colocado sob a administração da cidade do Rio de Janeiro, mas do Estado, o que reforça a tese de que a fusão teria sido uma estratégia do governo Geisel, com o beneplácito de políticos locais, para esvaziar a força da oposição na Guanabara.¹⁷⁶ Para centralizar a administração dos vários teatros, foi criada a FUNTERJ (Fundação de Teatros do Estado do Rio de Janeiro), para a qual foi nomeado como diretor musical o maestro Edino Krieger. O governo de Faria Lima empreendeu uma grande reforma física e administrativa no Teatro Municipal, que ficou fechado entre 1976 e 1978. A temporada de óperas, balés e concertos foi realizada na Sala Cecília Meireles, no Teatro João Caetano e em espaços alternativos. Para estabelecer a programação, Edino Krieger criou uma comissão artística na FUNTERJ “integrada por elementos da mais alta qualificação, identificados, de longa data, com os problemas do meio musical em geral e do Teatro Municipal em particular”. Faziam parte da comissão os maestros Mário Tavares e Henrique Morelenbaum, os cantores Paulo Fortes e Zuinglio Faustini (1938-199) e o diretor artístico da FUNTERJ, Gianni Rato.¹⁷⁷

176 Para o entendimento das motivações políticas e econômicas da fusão e suas consequências, ver: FERREIRA, Marieta de Moraes. A fusão do Rio de Janeiro, a ditadura militar e a transição política. In: ABREU, A.A. (org.). *A democratização do Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006, p.163-203.

177 *Jornal do Brasil*, 22/03/1976, Caderno B, p.02.

No mesmo período, Krieger reestruturou o corpo técnico com profissionais que contratou na Argentina, especialmente no Instituto de Artes do Teatro Colón de Buenos Aires. Com eles formou uma equipe altamente qualificada, que elevou o nível das produções. Entre os profissionais argentinos estavam os *régisseurs* Oscar Figueroa e Marga Niec, o maestro Andrés Máspero, que assumiu a titularidade do Coro do Teatro Municipal, e seu assistente, Manuel Cellario.

O Teatro Municipal foi reaberto com uma *récita* de *Turandot* de Puccini, tendo a soprano búlgara Ghena Dimitrova (1941-2005) no papel principal e o maestro estoniano Neeme Jarvi na regência. Outro título de destaque foi a ópera *O sargento de milícias* de Francisco Mignone, encomendada por Edino Krieger ao octogenário compositor para a temporada de reabertura. A regência coube a Mário Tavares, com grande elenco nacional liderado pelo barítono Paulo Fortes e as sopranos Diva Pieranti e Ruth Staerke.¹⁷⁸ O profissionalismo dos espetáculos do Teatro Municipal se manteve durante o governo de Chagas Freitas (1914-1991), com o educador Arnaldo Niskier à frente da FUNARJ, órgão que substituiu a antiga FUNTERJ. Nos primeiros anos da década de 1980 o Teatro Municipal, reformado e com corpo técnico renovado, apresentou uma programação onde Mário Tavares pôde trabalhar um repertório bastante eclético, desde a Missa de Santa Cecília do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), em 21 de março de 1980, passando pelos *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler (1860-1911), com a contralto Maura Moreira, e a *Rapsódia rumena nº2* de George Enescu (1881-1955), em 15 de junho, até um Festival Stravinsky em 14 de abril de 1981, com a *Sinfonia em Dó*, a *Missa* e *Fireworks* op.4. A homenagem ao compositor russo se repetiu em 15 de abril de 1982 com as *Danças concertantes* em forma de balé.

No período compreendido entre os dois governos de Leonel Brizola (1922-2004), separados pelo de Moreira Franco, o Teatro Municipal viveu aquela que pode ser considerada uma de suas fases mais críticas.¹⁷⁹ Conflitos internos afetaram a qualidade artística. O trabalho do maestro Mário Tavares e demais profissionais da casa foi profundamente prejudicado.

178 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CuO22Ch5ew0>

179 A crise pela qual passou o Teatro Municipal nos dois governos de Leonel Brizola era considerada a mais crítica de sua história. A mesma, no entanto, foi superada pela de 2017, no governo de Luiz Fernando “Pezão”, quando os servidores chegaram a ficar até quatro meses sem salários. Durante o período, a presidência da Fundação Teatro Municipal foi exercida pelo deputado estadual André Lazaroni e interinamente pelo coronel do Corpo de Bombeiros Leandro Monteiro, pessoas sem as qualificações artísticas e profissionais exigidas para a direção de um teatro lírico.

Leonel de Moura Brizola foi um dos políticos brasileiros mais importantes do Século XX. Seu espectro ideológico se situava na chamada esquerda e variava entre o positivismo de Júlio de Castilhos (1860-1903) e o trabalhismo de viés populista de Getúlio Vargas. Foi prefeito de Porto Alegre e governador do estado do Rio Grande do Sul, momento no qual teve atuação decisiva para garantir a posse de João Goulart na presidência da república, após a renúncia de Jânio Quadros (1917-1992), em agosto de 1961. Terminado seu mandato, em 1963, estabeleceu o Rio de Janeiro como base política. Com o golpe militar de 1964 se exilou no Uruguai, EUA e Portugal. Retornou ao Brasil em 1979, após a Lei da Anistia, e fundou o Partido Democrático Trabalhista (PDT), pelo qual disputou as eleições para governador do estado do Rio de Janeiro, em 1982. Brizola tomou posse em 15 de março de 1983 e nomeou como secretário de ciência e cultura do Estado o vice-governador, o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), que acumulou ainda a presidência da FUNARJ. Para a vice-presidência, foi nomeada Tatiana Chagas Memória (1927-2007), uma assessora pessoal de Darcy Ribeiro que havia sido chefe de serviços gerais e produtora na TV Globo. Uma crise se instalou no início do novo governo, logo após Darcy Ribeiro mandar publicar a Portaria FUNARJ nº01, de 03/05/1983, a primeira de sua gestão, com um novo regimento para a OSTM, encaminhado por Tatiana Memória.

O novo regimento não havia sido discutido com a orquestra e a ela impunha alterações em sua sistemática de trabalho. Darcy Ribeiro e Tatiana Memória desagradaram os músicos da OSTM também com a nomeação dos maestros John Neschling e Aylton Escobar para a coordenação de música erudita da FUNARJ, quando a orquestra havia indicado para o cargo, através de uma lista tríplice, os nomes dos maestros Henrique Morelenbaum, Mário Tavares ou David Machado.

A temporada de 1983 havia iniciado com a produção de títulos que constavam na programação herdada da gestão de Niskier. A ópera *Salomé* de Richard Strauss abriu a temporada em 13 de março, com elenco internacional regido por Matthias Kuntsch. Em 13 de abril, foi a vez do balé *La fille mal gardée* de Hérold e em 26 de maio a aguardada estréia nacional de *Yerma* de Villa-Lobos, dirigida por Mário Tavares.¹⁸⁰ Após a posse do novo governo, a programação foi alterada e títulos anteriormente divulgados, tais como *O navio fantasma* de Wagner e

180 Chaves Jr., 1993, p.96 e 97.

Um baile de máscaras de Verdi, foram cancelados. Uma nova orientação artística foi estabelecida por Darcy Ribeiro, com forte presença de músicos populares no principal palco lírico do país. Tal orientação se consubstanciou em espetáculo idealizado pelo próprio Darcy Ribeiro, que colocou, em 01 de agosto de 1983, a OSTM no fosso para acompanhar um show da cantora Clementina de Jesus (1901-1987) e outros artistas da chamada MPB. Além disso, promoveu apresentações na escadaria externa do Teatro Municipal, em uma série aos domingos pela manhã, sem as condições técnicas e acústicas adequadas. Criou ainda a série *Brasiliiana*, apenas com obras de compositores brasileiros. Ainda que a valorização da música brasileira seja iniciativa importante, um grupo sinfônico não pode se desenvolver artisticamente sem abordar diferentes repertórios, inclusive o já consagrado.

Não podemos aqui cair na armadilha de considerar as reações às idéias de Darcy Ribeiro, um intelectual e político de esquerda, como simples manifestações conservadoras ou preconceituosas por parte de uma elite de músicos e frequentadores tradicionais do Teatro Municipal. Precisamos entendê-las, antes de tudo, como uma disputa por espaço profissional, onde os artistas da música de concerto, independente de suas convicções ideológicas, viram seu já limitado campo de atuação reduzido, para abrir espaço para artistas já plenamente amparados pelo mercado e pela imprensa. Se levarmos em consideração a enorme desproporção ainda hoje existente na cidade do Rio de Janeiro entre a quantidade de espaços para a música popular e a de concerto, poderemos compreender como absolutamente natural a reação dos artistas do Teatro Municipal em 1983, ao constatarem o cancelamento de óperas para o agendamento de shows de música popular no único palco lírico da cidade. Muitos músicos do Teatro Municipal transitavam com desenvoltura pelos dois gêneros e o próprio Mário Tavares construiu sua carreira dirigindo concertos, óperas e balés, assim como escrevendo, regendo e gravando arranjos de música popular em rádios, estúdios e nos festivais da canção. A imprensa, que normalmente abre muito mais espaço para a música popular, reproduzindo assim a desproporção estabelecida na própria vida cultural da cidade, criticou as iniciativas de Darcy Ribeiro.

Além da ópera e dos concertos, o mundo do balé clássico também foi atingido. A coordenação de dança da FUNARJ no novo governo ficou sob a responsabilidade

de Dalal Achcar, importantíssimo nome da dança no país, com conexões pessoais com o partido de Leonel Brizola. O balé *Gabriela* seria também responsável por gerar mais conflitos. Houve muitos problemas de produção e a estréia foi adiada duas vezes. Segundo matéria no jornal *O Globo* a música era “o ponto crítico do espetáculo”. Criada por Edu Lobo, um consagrado músico popular sem formação específica ou experiência com música sinfônica, foi necessário contratar o compositor Ronaldo Miranda para dar forma e orquestrar a música. Havia ainda a necessidade de integração dos músicos da orquestra sinfônica com os colegas da música popular e seus instrumentos amplificadas, previstos na partitura. Problemas nas partes orquestrais e as constantes falhas técnicas chegaram ao ponto de provocar a reação do clarinetista Paulo Sérgio Santos, músico da OSTM e do Quinteto Villa-Lobos, com brilhante carreira na música popular: “Isso aqui está uma bagunça, nunca vi isso na minha vida”.¹⁸¹

O impasse se estabeleceu quando foi determinado que a orquestra gravasse a música do balé para apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, atividade para a qual os músicos reivindicavam um pagamento adicional. Os músicos recorreram ao judiciário e conseguiram uma liminar da 2ª Vara da Fazenda Pública Estadual suspendendo a gravação, levando ao cancelamento de récita que seria realizada no Maracanãzinho em 01 de outubro. Em reunião do representante da orquestra com o vice-presidente da FUNARJ, o ator Hugo Carvana (1937-2014), sucessor de Tatiana Memória, que continuava na coordenação de produção, e os maestros John Neschling, coordenador de música erudita, e Aylton Escobar, seu adjunto, foi acordado o pagamento da orquestra. Coube a Mário Tavares, enquanto maestro titular, a tarefa de negociar o valor com os músicos. Diante de tal situação se declarou “um marisco, entre o mar e o rochedo”.¹⁸² A declaração de Tavares pode ser interpretada como uma tentativa de se colocar em posição de neutralidade entre seus superiores no novo governo, onde estavam dois experientes e respeitados colegas de profissão, e os músicos da orquestra, da qual era o titular.

Cancelada a apresentação no Maracanãzinho, Mário Tavares regeria, em 02 de outubro às 10 horas, uma seleção do balé *Gabriela* nas escadarias do Teatro Municipal. Foi sua última participação na temporada oficial de 1983. Voltaria à

181 *O Globo*, 01/09/1983, p.26.

182 *O Globo*, 23/09/1983, p.26.

frente da OSTM naquele ano apenas mais uma vez, para reger a prova final do Concurso Internacional de Violino Villa-Lobos, em 24 de novembro.

A imprensa noticiou os muitos conflitos entre os artistas do Teatro Municipal e o novo governo estadual. Pelas manchetes das matérias podemos medir o aumento das tensões. Na edição de 21 de setembro do *Jornal do Brasil* é possível ler: “A orquestra do Municipal abre guerra com o governo Brizola”. No mês seguinte *O Globo* noticiava: “Músicos denunciam desorganização”.¹⁸³ Em ambiente de trabalho com relações deterioradas, começaram as defecções. Em 29 de dezembro o *Jornal do Brasil* trouxe a notícia do pedido de exoneração do maestro Aylton Escobar: “Peço demissão para ficar ao lado dos músicos”. Escobar deixou o cargo de coordenador adjunto de música erudita atacando o governo, em especial Tatiana Memória, a quem chamou de “menina de recados do vice-governador” e “Catarina de Médicis do Teatro Municipal”, dizendo que “seria excelente funcionária no almoxarifado”, função que não exigiria “sensibilidade artística”. Para Darcy Ribeiro reservou a alcunha de “Hidra de Lerna”.¹⁸⁴

Em 31 de janeiro de 1984, foi a vez de John Neschling entregar o cargo, atacando a “atividade neopopulista de Darcy Ribeiro”, a quem chamou de megalômano e autocrata. Neschling criticou os projetos de Darcy Ribeiro. Sobre a apresentação de Clementina de Jesus disse que foi “um desprestígio para o Teatro Municipal, enquanto para a cantora não representou nada”, pois “o Teatro Municipal é, sobretudo, um teatro lírico, de ópera”. Discordava também do projeto *Escadaria* dizendo ser “mais importante levar o público para dentro do Teatro Municipal” e do *Brasiliana*, que retirava “a música brasileira de um contexto internacional”.¹⁸⁵ Revisitando os acontecimentos daquela época, o maestro John Neschling revelou que “não houve discussão prévia que determinasse com alguma clareza qual a ‘política’ a ser seguida na administração daquele que deveria ser o cartão de visitas da música erudita do estado” e que sua passagem pelo Teatro Municipal “foi marcada pelo paradoxo de não ter apoio político e por confrontos violentos com a corporação dos funcionários”.¹⁸⁶ John Neschling menciona ainda o episódio envolvendo a cantora Clementina de Jesus como determinante para sua saída:

183 *O Globo*, 15/10/1983.

184 *O Globo*, 02/02/1984, p.02.

185 *Jornal do Brasil*, 01/02/1984, Caderno B, p.01.

186 Neschling, 2009, p.92-93.

Tendo que enfrentar uma atitude francamente agressiva da orquestra, e ouvir do secretário da Cultura que seria fundamental convidar a cantora de partido-alto, Clementina de Jesus, para apresentar-se no Municipal, para que este fosse levado para mais perto do ‘povo’ e para que a cantora fosse finalmente alçada à importância que merecia ter, fui expelido da máquina sem nenhuma compaixão de nenhum dos lados. Ainda tentei argumentar dizendo que no dia em que o Quarteto da Guanabara fosse convidado para tocar num terreiro de partido-alto, para gáudio da população, entenderia a razão do intercâmbio proposto. Nada de preconceitos, apenas respeito às linguagens e a seus locais de expressão.¹⁸⁷

Outro projeto que foi afetado pelas novas diretrizes culturais do governo Brizola foi o de gravações. O LP lançado pela OSTM em comemoração aos seus 50 anos de existência, “graças à iniciativa e visão do secretário de cultura de então, o prof. Arnaldo Niskier”, com gravações da *Sinfonia nº 1* “Guarapés” de Mário Tavares e do bailado *O caçador de esmeraldas* de Francisco Mignone, seria o primeiro de uma série.¹⁸⁸ Em texto onde discorre sobre a obra sinfônica de Mignone, o maestro Mário Tavares revela que “a idéia seria ter seqüência em outros discos da nossa OSTM em anos seguintes, mas... ‘gorou a intenção’, ficando só no primeiro, tão logo mudaram o governo e o secretário!”¹⁸⁹

A temporada de 1984 começou sob a égide da crise que se instalara no ano anterior. Após a saída de Escobar e Neschling, foi a vez de Tatiana Memória deixar a coordenação de produção, em março de 1984. Logo em seguida, Hugo Carvana deixou a vice-presidência da FUNARJ. A programação não estava organizada e a OSTM não retomou suas atividades após o recesso. Na ausência de uma agenda, os músicos compareciam no horário tradicional de ensaio, mas eram imediatamente dispensados, pois não havia o que ensaiar. Sem perspectivas, boa parte da equipe de profissionais argentinos retornou para Buenos Aires, incluindo o maestro Andrés Máspero.¹⁹⁰ O primeiro concerto só seria realizado em 18 de abril, sob a regência do compositor Claudio Santoro. A primeira ópera subiria ao palco apenas em 17 de maio, mesmo assim com um grupo reduzidíssimo de músicos para tocar *O limpador de chaminés* de Benjamin Britten, sob a direção

187 Neschling, 2009, p.93-94.

188 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B8-1Z7f5e5L>

189 Tavares, 1997, p.86.

190 *O Globo*, 29/03/1984, p.33.

de Marcos Leite (1953-2002), um excelente arranjador e regente coral, mas sem experiência no fosso.

Para Mário Tavares, além de um concerto com obras de Gershwin em 07 de outubro, estava reservada a regência da remontagem da *Salomé* de Richard Strauss. A trajetória de Mário Tavares no Teatro Municipal foi muito mais relevante no repertório sinfônico e até mesmo no balé, gênero essencialmente instrumental, do que na ópera. Ao analisarmos as seguidas temporadas desde 1960, percebemos que foram poucos os títulos operísticos abordados por Tavares. O maestro adjunto Henrique Morelenbaum se fazia muito mais presente no fosso. A regência de uma ópera complexa como *Salomé* ressaltou as virtudes de Tavares como regente lírico, que poderia, de fato, ter regido óperas com maior frequência. Assim insinuou o crítico Antônio Hernandez ao abordar a récita de estréia de *Salomé* em 10 de agosto de 1984: “Mário Tavares realmente pagou sua dívida externa ao gênero operístico. Se ele não é bastante familiarizado com esse universo, demonstrou que é íntimo da música. Isso basta”.¹⁹¹

Ao final da temporada, o substituto de Hugo Carvana na vice-presidência da FUNARJ, o jornalista Leonel Kaz, anunciava o saneamento das contas da instituição, com o pagamento de dívidas de várias produções e afirmava com otimismo: “a turbulência passou”.¹⁹² Sua avaliação, no entanto, seria atropelada por novos acontecimentos.

191 *O Globo*, 11/08/1984, p.11.

192 *O Globo*, 24/10/1984, Segundo Caderno, p.03.

9

MÚSICA E POLÍTICA: NOVAS TURBULÊNCIAS

O bipartidarismo vigorou no Brasil a partir de 1965, quando o Ato Institucional nº2 do governo militar extinguiu os partidos políticos então existentes e criou duas legendas: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), que reunia os políticos que apoiavam o regime, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), de oposição. Em 20 de dezembro de 1979, a Lei federal nº 6.767 restabeleceu o pluripartidarismo. Os governistas transformaram a ARENA em Partido Democrático Social (PDS). A oposição, contudo, se fragmentou em diferentes agremiações. O MDB deu origem ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro, o PMDB, até hoje presente na vida política do país. Sua principal liderança era o deputado federal paulista Ulisses Guimarães (1916-1992). Outros partidos foram fundados, confirmando a estratégia do General Golbery do Couto e Silva (1911-1987), uma espécie de estrategista político do regime militar, de dividir a oposição. Surgiram naquela ocasião outras quatro legendas. O Partido dos Trabalhadores (PT) advinha do movimento sindical, tinha como principal estrela o metalúrgico Luis Inácio da Silva e contava com o apoio de intelectuais e da ala dita progressista da Igreja Católica. O Partido Democrático Trabalhista (PDT) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) disputavam o legado populista de Getúlio Vargas e tinham como nomes de referência Leonel Brizola e Ivete Vargas (1927-1984), respectivamente. O Partido Popular (PP) reuniu políticos moderados e atraiu nomes tanto do MDB quanto da ARENA, sob a liderança do senador mineiro Tancredo de Almeida Neves (1910-1985).

As eleições de 1982 foram fundamentais para a reconfiguração política após o fim do bipartidarismo. Os governadores passaram a ser eleitos pelo voto direto. O governo militar, contudo, proibiu as coligações partidárias e estipulou o chamado voto vinculado, ou seja, o eleitor só poderia votar em candidatos do mesmo partido para os cargos executivos e legislativos. Sem alternativas eleitorais, o PP de Tancredo Neves se incorporou ao PMDB. O partido governista foi vitorioso em 12 estados e os de oposição em nove. Apesar de ter conquistado um número menor de estados, a oposição emplacou José Richa (1934-2002) no Paraná, Franco Montoro (1916-1999) em São Paulo, Tancredo Neves em Minas Gerais, Leonel Brizola no Rio de Janeiro e Gérson Camata (1941-2018) no Es-

pírito Santo, ou seja, todos os estados da região Sudeste e um da região Sul. Os partidos de oposição triunfaram nos Estados mais desenvolvidos economicamente, de maior renda *per capita* e de maior peso no PIB.

Após quase 20 anos de governos militares, o Brasil vivia um momento de intensa agitação política. A proximidade do término do mandato do presidente João Baptista Figueiredo (1918-1999) e o avanço da oposição no pleito de 1982 alavancaram a campanha das “Diretas Já”, movimento civil criado pelo senador alagoano Teotônio Vilela (1917-1983) em prol das eleições diretas para presidente da república. A campanha ganhou as ruas do país, com gigantescos comícios, especialmente os da Candelária, no Rio de Janeiro, e do Vale do Anhangabaú, em São Paulo. A mobilização popular foi intensa. O sentimento de mudança tomou conta da sociedade na esperança de superação do regime de exceção, através de uma emenda parlamentar que restabelecia as eleições diretas para presidente da república. A mudança, no entanto, foi adiada com a derrota no Congresso da chamada “Emenda Dante de Oliveira”. A alternativa viável para as forças democráticas foi partir para a eleição indireta no colégio eleitoral, com um candidato com chances reais de vitória, que pudesse unir os partidos de oposição e atrair dissidentes governistas descontentes com a indicação de Paulo Salim Maluf como candidato à sucessão do general João Baptista Figueiredo. Entre os dissidentes, estavam políticos que apoiaram o governo militar desde a deposição de João Goulart em 1964, como os senadores José Sarney e Marco Maciel e até mesmo o vice-presidente da república, Aureliano Chaves (1929-2003). Os dissidentes abandonaram o PDS e formaram a Frente Liberal.

Tancredo Neves e Ulisses Guimarães empreenderam uma delicada articulação política entre o PMDB e a Frente Liberal, que viabilizou a Aliança Democrática e a formação de uma chapa com Tancredo Neves e José Sarney como candidatos a presidente e vice-presidente da república, respectivamente.

Em 15 de janeiro de 1985, o Colégio Eleitoral elegeu, com ampla maioria de votos, Tancredo Neves como novo presidente do Brasil, decretando o fim do período de governos militares iniciado em 1964. O regime agonizante tinha, a partir de então, data certa para terminar: 15 de março de 1985, dia da posse do novo presidente da república para um mandato de seis anos. A eleição de Tancre-

do Neves, um político de centro e perfil conservador, mas com grande habilidade de articulação e trânsito em diferentes partidos, reacendeu as esperanças do povo brasileiro e os sentimentos de cidadania que ficaram reprimidos por duas décadas.

É em tal contexto que podemos situar a composição da *Abertura Solene “À Pátria”* de Mário Tavares, escrita nos seis dias subsequentes à eleição de Tancredo Neves. Trata-se de uma obra para narrador, solista, coro e orquestra, dedicada “aos anseios de redemocratização do país”. Para sua criação, Tavares utilizou trechos do discurso de Tancredo Neves após sua eleição, o “ideário” do novo presidente, conforme o próprio compositor em nota na partitura. Em 10 de março de 1985, o jornal *O Globo* publicou uma matéria sobre a obra, originalmente chamada de *Abertura “À Nova República”*. Tavares declarou que pretendia apresentá-la com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília no dia da posse, tendo como solista a soprano Maria Lúcia Godoy, mineira como Tancredo Neves:

Não conheço Tancredo pessoalmente, mas fiquei motivado com a sua eleição depois destes 21 anos e tentei musicar partes do discurso feito por ele no dia da eleição, algumas frases que achei importantes. (...) Seria dedicada ao primeiro presidente civil do Brasil depois de 21 anos. Não só a ele como à democracia que ele representa.¹⁹³

A obra é dividida em seis partes, tendo início com uma fanfarra. Uma marcha representa a luta pelas Diretas, ao que se segue um Andante, que representa um sarau com música folclórica mineira. O retorno das fanfarras prenuncia o trecho onde o narrador declama trechos do discurso de Tancredo Neves, concluindo com um *Hino à Concórdia*, que, de certa forma, traduz as aspirações de parte da população brasileira naquele momento de superação do passado e abertura de perspectivas para o futuro, com a formação da Nova República.

Mas em 15 de março, a súbita internação e operação de emergência do presidente eleito praticamente paralisaram o país. A posse do vice-presidente José Sarney, um político representante das oligarquias nordestinas e com passado de apoio ao regime militar, frustrou as expectativas do povo brasileiro. Tancredo Neves faleceu em 21 de abril de 1985, após vários dias de agonia, acompanhada de

193 *O Globo*, 10/03/1985, Segundo Caderno, p.02.

perto por todos os brasileiros. A abertura composta por Mário Tavares fica como exemplo daquele período de esperanças frustradas que, se por um lado foi importante para a consolidação da democracia brasileira, por outro desembocou em hiperinflação e moratória da dívida externa, após o fracasso do plano econômico elaborado pelo governo de José Sarney, conhecido como Plano Cruzado.

A concórdia, expressa na parte final da *Abertura “À Pátria”*, passava longe do Teatro Municipal em tempos brizolistas. A temporada de 1985 teve início em 13 de março com a produção de *Werther* de Massenet sob a regência de Romano Gandolfi (1934-2006). O compositor Claudio Santoro voltou a dirigir o primeiro programa sinfônico do ano, em 02 de abril, exclusivamente com obras de sua autoria. A OSTM prosseguiria abordando nos concertos apenas obras de compositores brasileiros na série “35 anos de música brasileira”. Em 09 de maio, Alceo Bocchino regeu obras de Radamés Gnattali e em 02 de julho o concerto foi dedicado a Francisco Mignone, com a regência de Roberto Duarte. Também Mário Tavares foi homenageado, com um programa exclusivo de suas obras. Inicialmente marcado para o dia 04 de outubro, o concerto foi transferido para o dia 10, em razão de uma greve de motoristas de ônibus que praticamente paralisou a cidade. A transferência fez coincidir o concerto em homenagem a Tavares com a única apresentação, no Rio de Janeiro, do compositor americano John Cage (1912-1992), na Sala Cecília Meireles, perdendo muito em repercussão na imprensa. Foram ouvidas na ocasião a *Moda e Ponteio* para harpa, celesta e cordas, o *Concertino para flauta, fagote e cordas*, o *Concerto para violoncelo*, em primeira audição mundial, e *Rio, epopeia do morro*. Os solistas foram músicos da OSTM: a harpista Maria Célia Machado, o flautista Geraldo Moreira, o fagotista Elione Medeiros e o violoncelista Alceo Reis, sob a regência do próprio autor.

A temporada de 1985 reservou ainda para Tavares duas produções no fosso. A primeira, em 28 de abril, foi a regência do balé *A Floresta Amazônica*, uma concepção de Dalal Achcar para a música de Villa-Lobos. A segunda foi a ópera *Tosca* de Puccini, com a soprano húngara Sylvia Sass no papel principal, cuja regência foi dividida com dois outros maestros, o veterano Santiago Guerra (1902-1998) e o jovem Silvio Barbato (1959-2009), que acabara de ingressar nos quadros artísticos do Teatro Municipal como maestro preparador. Tavares regeu três récitas, incluindo a pré-estréia em 28 de julho, em espetáculo fechado comemorativo

aos 60 anos do jornal *O Globo*, com a presença do presidente da república José Sarney e do Prefeito Marcelo Alencar, entre outras autoridades.¹⁹⁴

Mas o acontecimento que marcou a temporada de 1985 foi mais uma crise entre a OSTM e o governo Brizola. A temporada foi encerrada com o balé *O Quebra nozes* de Tchaikovsky, sob a regência de Henrique Morelenbaum. A noite da estreia contou mais uma vez com a presença do presidente da república e também do governador Leonel Brizola, em seus camarotes exclusivos, além de ministros e secretários. Como é de se esperar em eventos com a presença de tais autoridades, a imprensa fazia a cobertura e uma câmera da TV Manchete filmava o espetáculo. Incomodados com o fato, os músicos instaram o *spalla* da orquestra, o violonista Giancarlo Pareschi, a tomar providências. Após solicitar, sem sucesso, que o maestro Morelenbaum encaminhasse uma solução, Pareschi aproveitou uma breve pausa entre duas cenas já no final do balé e exigiu em voz alta, na frente do público e das autoridades, a saída do cinegrafista.

A atitude foi considerada uma grave indisciplina e uma afronta ao presidente da república e ao governador. Pareschi foi suspenso por quatro dias, assim como o segundo *spalla*, o violinista Marcelo Pompeu. Ao chegarem para a récita seguinte, os músicos da OSTM tomaram conhecimento da suspensão dos dois colegas e se recusaram a entrar no fosso para tocar. O espetáculo teve de ser realizado com gravação, obrigando a direção do Teatro Municipal a devolver o dinheiro do ingresso para o público. A crise foi agravada ainda por declarações de Darcy Ribeiro que, pela imprensa, acusou os músicos da orquestra de “falta de urbanidade” e “comportamento de vândalos”.¹⁹⁵ Dalal Achcar reagiu, suspendendo toda a orquestra por tempo indeterminado e demitindo dois músicos, o violinista Walter Hack e o violoncelista Lúcio de Souza.¹⁹⁶

Os desdobramentos da grave crise podem ser acompanhados nas muitas matérias produzidas pelos principais jornais cariocas na ocasião. O pano de fundo para a reação dos músicos à presença de uma câmera de televisão no espetáculo eram as gravações piratas de espetáculos do Teatro Municipal que circulavam (e ainda

¹⁹⁴ *O Globo*, 29/07/1985, p.09.

¹⁹⁵ *Tribuna da Imprensa*, 21/12/1985, Tribuna Bis, capa.

¹⁹⁶ *Jornal do Brasil*, 16/12/1985, Caderno B, capa.

circulam) no mercado internacional, sem que os músicos as tivessem autorizado ou recebido a devida remuneração. Na imprensa, os músicos mandaram publicar uma “Carta aberta ao excelentíssimo Sr. Presidente da República, aos Ministros de Estado, ao Governador do Estado do Rio de Janeiro e ao público em geral”, onde justificaram as atitudes tomadas e informaram sobre a existência de gravações piratas de apresentações da OSTM à venda pelo selo “The Vanguard of Live Operatic Recordings”, em Nova York.¹⁹⁷

Uma das produções do Teatro Municipal gravadas clandestinamente foi a da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, regida por Mário Tavares em 1980, com Áurea Gomes, Benito Maresca (1934-2011) e Paulo Fortes (1923-1997) nos papéis principais. Em minhas andanças pelos sebos do Rio de Janeiro, encontrei certa vez um álbum de LPs com a gravação da ópera, editada no exterior pelo selo *Você*. Comprei imediatamente e o dei de presente ao maestro Mário Tavares, que ficou surpreso ao constatar que havia uma gravação de uma das récitas.¹⁹⁸

A crise no Teatro Municipal demoraria a ser superada e se arrastaria por todo o ano de 1986, inclusive com ações judiciais dos músicos demitidos e posterior reintegração ao quadro da orquestra.¹⁹⁹ Foram tempos difíceis para a OSTM.

O governo de Leonel Brizola se encerrou com a posse de Moreira Franco, seu opositor, em 15 de março de 1987. Para a Secretaria de Cultura foi nomeado o intelectual Eduardo Portella, que teve José Carlos Barbosa como subsecretário. Barbosa acumulou a direção do Teatro Municipal em substituição a Dalal Achcar, que permaneceu como diretora do corpo de baile. Em pouco tempo uma nova crise colocou em campos opostos Dalal Achcar e seus subordinados, provocando seu pedido de demissão.²⁰⁰

Em 18 de outubro de 1987, Mário Tavares pôde ouvir sua *Moda e Ponteio* para harpa, celesta e cordas na Sala Cecília Meireles pela Orquestra de Câmara da Rádio MEC, da qual havia sido o titular. A harpista Maria Célia Machado foi a solista da obra, sob a regência do maestro Nelson Nilo Hack.

197 *Jornal do Brasil*, 18/12/1985, p.06.

198 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UI9h5X-vn3U&t=37s>

199 *O Globo*, 17/10/1986, p.09.

200 *O Globo*, 17/04/1987, Segundo Caderno, p.03.

Durante a gestão de Barbosa foi realizada uma importante reforma administrativa, com o Teatro Municipal sendo transformado em uma fundação. O modelo de gestão proposto é o que permanece até os dias de hoje. Barbosa, contudo, também enfrentaria resistências por parte dos artistas da Fundação Teatro Municipal. Uma delas dizia respeito diretamente ao maestro Mário Tavares e sua posição como regente titular da OSTM. Em 05 de junho de 1988, uma nota na coluna do jornalista Zózimo Barroso do Amaral informava:

Os músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio estão em pé de guerra com José Carlos Barbosa, diretor da Fundação do Teatro. Depois de 20 anos à frente da sinfônica o maestro Mário Tavares pode vir a ser substituído por seu colega paulista Julio Medaglia – há três meses demitido do Teatro Municipal de São Paulo. Medaglia é amigo pessoal de Barbosa”.²⁰¹

Julio Medaglia não substituiu o veterano maestro naquele momento, mas viria a assumir a direção artística do Teatro Municipal em junho de 1990.²⁰² Tavares permaneceu como titular da OSTM. No ano em que completou 60 anos, regeu um concerto ao ar livre com o Coro e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 18 de setembro de 1988. No programa, a *4ª Suíte do Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos e *Festa das igrejas* de Francisco Mignone.

Foi também em 1988 que Mário Tavares ingressou na Academia Brasileira de Música. A instituição havia sido fundada por Heitor Villa-Lobos e um representativo conjunto de compositores e musicólogos brasileiros em 14 de julho de 1945. Após a morte de Villa-Lobos, em 1959, foi presidida por Camargo Guarnieri, Octávio Bevilacqua e Andrade Muricy. Após o longo período de Muricy na presidência, a ABM elegeu o compositor Francisco Mignone, mantendo-se à frente da instituição de 1968 até 1985. Mignone, já no final de seu mandato, iniciou um processo de renovação e ocupação das cadeiras vagas. Em 1982, foram eleitos os compositores Armando Albuquerque (1901-1986), Waldemar Henrique (1905-1995), Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007), Aylton Escobar, Marlos Nobre, Ricardo Tacuchian e o musicólogo Vasco Mariz. Com a morte de

201 *Jornal do Brasil*, 05/06/1988, Caderno B, p.03.

202 *O Globo*, 08/06/1990, Segundo Caderno, p.02.

Mignone, em 1985, foi eleita uma nova diretoria, que o crítico Luiz Paulo Horta acreditou que promoveria o “renascimento” da ABM, tendo Marlos Nobre na presidência.²⁰³ Além de Mignone, a ABM perdeu em seus quadros o musicólogo e crítico Andrade Muricy, em 1984, o compositor José Siqueira, em 1985 e o pesquisador e folclorista Mozart de Araújo, em 1988. O novo presidente deu continuidade ao processo de renovação da instituição e, em 1988, foram eleitos os compositores Lindembergue Cardoso, Ernst Widmer (1927-1990), Sérgio de Vasconcellos-Corrêa e Mário Tavares, único dos quatro que além de compositor desenvolvia uma carreira como regente profissional. Tavares foi eleito para a cadeira nº30, da qual Alberto Nepomuceno é o patrono, João Baptista Julião o membro fundador e Mozart de Araújo primeiro sucessor. Em 04 de julho de 1988, o *Jornal do Brasil* anunciou a eleição de Mário Tavares e seus confrades informando que “ainda há vagas”.²⁰⁴ No ano seguinte, as vagas seriam ocupadas pelos musicólogos Arnaldo José Senise (1945-2007) e José Maria Neves (1943-2002), pelo maestro Henrique Morelenbaum, pela pianista Eudóxia de Barros e pelo compositor Ernst Mahle.

Durante o governo de Moreira Franco a programação do Teatro Municipal refletiu o momento de crise econômica pelo qual passava o país, após a derrocada do Plano Cruzado. Mesmo em cenário pouco favorável, o Teatro Municipal passou por mais um período de reformas e no final de 1988 foram investidos 1,2 bilhão de cruzados (cerca de dois milhões de dólares), pelo governo do estado e empresas patrocinadoras, para a recuperação da sala de espetáculos, elementos decorativos, pinturas, forração, estofamento e equipamentos. Tudo deveria estar pronto para o início da temporada seguinte, quando o Teatro Municipal completaria 80 anos.²⁰⁵ Em 10 de março de 1989, Mário Tavares abriu a temporada com um concerto onde constavam os *Wesendonk lieder* de Wagner e a Cantata *Alexander Nevsky* de Prokofiev, com a mezzo-soprano Claudine Carlson como solista. No dia do aniversário de 80 anos do Teatro Municipal, em 14 de julho, Tavares estava mais uma vez no pódio à frente da OSTM regendo um programa dedicado a Robert Schumann (1810-1856), com a *Abertura, Scherzo e Finale* op. 52 e os concertos para piano e violoncelo. Como solistas, Nelson Freire e Antô-

203 *Jornal do Brasil*, 08/12/1985, Caderno B, p.06.

204 *Jornal do Brasil*, 04 de julho de 1988, Caderno B, p.06.

205 *O Globo*, 27/12/1988, Segundo Caderno, p.01.

nio Meneses, dois dos maiores músicos brasileiros com carreira internacional e que já haviam atuado várias vezes, desde muito jovens, sob a batuta do veterano maestro.

Na temporada de 1990, Tavares esteve à frente da OSTM no espetáculo de gala em benefício da Pastoral do Menor da Arquidiocese do Rio de Janeiro, em 26 de abril, com a presença do Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Eugênio Salles (1920-2012) e de Sua Alteza Real a Princesa de Gales, mais conhecida como Princesa Diana (1961-1997). No mês de agosto, dirigiu mais uma produção do balé *Coppelia*, de Delibes.

O segundo mandato de Leonel Brizola como governador do estado do Rio de Janeiro começou em 1991. O jornalista Edmundo Moniz de Aragão (1911-1997) foi nomeado secretário de cultura e Dalal Achcar assumiu novamente os destinos do Teatro Municipal, sendo nomeada presidente da fundação. Para a direção artística, Dalal convidou o professor Luiz Paulo Sampaio. Como havia ocorrido em seu primeiro mandato, a segunda gestão de Brizola ficou igualmente marcada, na área da cultura, por conflitos com os artistas do Teatro Municipal. Ao assumir o cargo, Dalal Achcar encontrou os corpos artísticos paralisados, reivindicando melhores salários e com pagamentos atrasados.²⁰⁶ A greve se estendeu por longo tempo, mas para os músicos representou uma vitória, pois obtiveram um aumento de 100% em seus vencimentos. Em 07 de julho de 1991, o *Jornal do Brasil* anunciava a retomada dos concertos no Teatro Municipal, com Mário Tavares à frente da OSTM na série de concertos populares aos domingos, em programa com aberturas de Beethoven, Rossini, Mendelssohn, Verdi e Carlos Gomes. O concerto marcou o início das comemorações pelos 60 anos da criação dos corpos artísticos do Teatro Municipal.

O fim da greve, entretanto, não representou o fim da crise. Não esqueçamos que estávamos no período de Fernando Collor de Mello na presidência da república, governo cujas medidas na área da cultura afetaram profundamente os meios de produção e as estruturas criadas nas décadas anteriores, com reflexos nos níveis estadual e municipal. A falta de recursos limitou a programação e as críticas não demoraram a surgir. O ano de 1991 registra a encenação de apenas duas ópe-

206 *O Globo*, 11/04/1991, Segundo Caderno, p.04.

ras de Mozart, *Così fan tutte* e *Don Giovanni*, espetáculo duramente criticado pela falta de cenários e figurinos reaproveitados.²⁰⁷ A temporada se sustentou nos concertos sinfônicos populares e eventuais produções de balé, como *O Lago dos cisnes*, regido por Tavares nos meses de setembro e outubro. No concerto comemorativo dos 60 anos da criação do Coro e da OSTM, em 14 de julho, Tavares esteve à frente dos dois conjuntos regendo um programa Mozart com a Abertura de *Don Giovanni*, a *Sinfonia nº36* “Linz” e a *Missa da Coroação*.

O diretor artístico, Luiz Paulo Sampaio, deixou o cargo em agosto de 1992 “após um ano e meio de críticas à falta de atividades no mais importante espaço cultural carioca” e por não conseguir “realizar nenhum evento de porte”. Sampaio acabou substituído pelo maestro Henrique Morelenbaum, que foi nomeado para exercer interinamente a função. Após a crise de dezembro de 1985, Morelenbaum se afastara do Teatro Municipal. Durante o governo de Moreira Franco assumiu a direção da Sala Cecília Meireles, onde realizou uma gestão marcada pela primeira grande reforma no espaço, que ampliou e modernizou suas instalações. A saída de Sampaio da direção artística permitiu a Morelenbaum retornar ao teatro onde construiu sua carreira. Em declaração aos jornais, entretanto, fez questão de frisar sua interinidade no cargo.²⁰⁸

No mês em que o Teatro Municipal trocava seu diretor artístico, houve a estréia do *Romance* para orquestra de Mário Tavares, um balé curto dedicado à bailarina Ana Botafogo, que foi ouvido pela primeira vez em concerto no dia 23 de agosto de 1992.

Em outubro do mesmo ano, o maestro Henrique Morelenbaum concluiu sua interinidade e o Teatro Municipal ganhou um novo diretor artístico, o tenor Eduardo Álvares, dono de brilhante carreira internacional e nome frequente na programação. Ao assumir o cargo, Álvares anunciou, para o ano seguinte, uma programação ambiciosa para um momento de crise, com a produção de cinco óperas, cinco balés e 19 concertos sinfônicos.²⁰⁹ Já no final do governo Collor, durante o processo de *impeachment* que resultou na renúncia do presidente em dezembro de 1992, a inflação acumulada no ano chegava a 1.158%. Após sete

207 *O Globo*, 04/08/1991, p.24.

208 *Jornal do Brasil*, 13/08/1992, Caderno B, capa.

209 *O Globo*, 13/12/1992, Segundo Caderno, p.14.

meses no cargo, sem conseguir viabilizar a programação, Eduardo Álvares pediu demissão, dizendo que havia “um descaso geral com a área cultural” no governo Brizola.²¹⁰

Em meio à crise, Tavares dirigiu concerto com a Orquestra Pró-Música no 31º Festival Villa-Lobos, em 17 de novembro de 1992. No ano seguinte, reapareceu à frente da OSB em quatro concertos, após mais de duas décadas sem dirigir a orquestra.

Os motivos que levaram o maestro titular da OSTM a ficar fora das temporadas da OSB por tanto tempo estão relacionados a um conflito envolvendo os dirigentes das duas orquestras. Em 1971, a OSTM recebeu do diretor da Divisão de Música da OEA, maestro Guillermo Espinoza, um convite para fazer o concerto de abertura do V Festival Interamericano de Música, em Washington. Espinoza estivera no Rio de Janeiro no ano anterior para o II Festival de Música da Guanabara, onde conheceu vários compositores brasileiros e os maestros Tavares e Morelenbaum. No programa, que seria repetido no Carnegie Hall, em Nova York, constariam obras de Camargo Guarnieri, Edino Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado e Aylton Escobar. O crítico Renzo Massarani se manifestou dizendo que “o acontecimento é do maior relevo, pois dando à nossa melhor orquestra a possibilidade de evidenciar-se lá fora oferecerá um panorama expressivo e variado do Brasil século XX, mesmo se inevitavelmente incompleto”.²¹¹ A OEA oferecia a hospedagem e uma verba de custeio de 15 mil dólares. Ao governo brasileiro caberia fornecer as passagens aéreas. O diretor do Teatro Municipal à época era o jornalista José Mauro Gonçalves, que havia sido diretor da Sala Cecília Meireles. Figura polêmica, Gonçalves foi considerado pelo jornalista Carlos Dantas “elemento totalmente estranho ao meio de música, onde se infiltrou através de pistolões políticos e onde, logo e logo se tornou detestado, execrado”. Ao noticiar a nomeação de Gonçalves para o cargo, Dantas estampou, sem rodeios, o título de sua matéria: “Um carreirista será o novo diretor do Teatro Municipal”.²¹²

Para financiar a viagem da OSTM foi iniciada uma campanha de doações, capitaneada pelo apresentador de televisão Flávio Cavalcanti (1923-1986). O Mi-

210 *O Globo*, 02/06/1993, Segundo Caderno, p.02.

211 *Jornal do Brasil*, 16/02/71, p.34.

212 *Tribuna da Imprensa*, 09/03/1971, p.07.

nistério das Relações Exteriores garantiria uma parte dos recursos e outra viria da doação de alguns empresários. Ao governo do estado da Guanabara caberia “uma cota mínima nas despesas gerais”. Apesar de anunciado no programa oficial do evento e confirmado pelo Itamaraty, o concerto da OSTM na abertura do V Festival Interamericano de Música foi cancelado por Gonçalves, no que foi considerado um “vexame para a música brasileira nos EUA”, provocado por “administradores irresponsáveis”.²¹³ Como diretor do Teatro Municipal, José Mauro Gonçalves comunicou que a orquestra estava autorizada a viajar, desde que sem ônus para o Estado. O cancelamento gerou protestos de músicos, maestros e compositores, que afirmavam já haver os recursos necessários para a viagem. Gonçalves defendeu-se, dizendo que a participação da OSTM no evento já havia sido indeferida antes de sua posse no cargo. A Ordem dos Músicos do Brasil se pronunciou pedindo a exoneração de Gonçalves, dizendo ser “criatura despreparada para a direção da mais respeitável casa de espetáculos do país”.²¹⁴

José Mauro Gonçalves acumulava a direção do Teatro Municipal com o trabalho de diretor administrativo da Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira, entidade à qual serviu por muitos anos. Carlos Dantas chamou atenção para o conflito de interesses dizendo que “ganhando um bom salário numa entidade rival da orquestra do Municipal logicamente pouco lhe interessa prestigiar esta orquestra. Se fosse a outra, se fosse a Orquestra Sinfônica Brasileira, aí sim José Mauro Gonçalves se devotaria de corpo e alma para que ela comparecesse ao Festival de Washington”.²¹⁵ Tal opinião foi corroborada pelo compositor Edino Krieger ao dizer que, sendo José Mauro Gonçalves “alto funcionário da Orquestra Sinfônica Brasileira, da qual é um dos diretores, ele não está interessado em promover a OSTM”. Já Marlos Nobre, tendo sido convidado a substituir Gonçalves na direção da Sala Cecília Meireles, recusou o cargo, posicionando-se contra a decisão do governo, dizendo que Gonçalves “fez pouco caso da OEA” e “brincou com um assunto que, mais do que música, envolvia de maneira irreversível o nome e renome de nosso país no exterior”.²¹⁶

213 *Tribuna da Imprensa*, 17/05/1971, p.07.

214 *Jornal do Brasil*, 07/05/1971, p.10.

215 *Tribuna da Imprensa*, 28/04/1971, p.09.

216 *O Globo*, 28/04/1971, p.04.

Caso tivessem sido confirmados, os concertos da OSTM em Washington e Nova York teriam sido os primeiros de uma orquestra brasileira no exterior. Tal feito acabou sendo realizado pela própria OSB, que em 1974 fez uma *tournee* pela Europa, levando consigo, com devida autorização de José Mauro Gonçalves e do governador do estado, 18 integrantes da OSTM. Alguns músicos questionaram a liberação dos colegas e alegaram que a OSTM “não tinha condições de funcionar”. Instado pelo chefe do gabinete civil do estado da Guanabara, Marcial Dias Pequeno, o diretor do Teatro Municipal justificou a liberação dizendo que os músicos viajariam em “missão oficial” e que “quase todos que viajarão têm substitutos naturais na orquestra, que se revezam num sistema de rodízio, nos espetáculos”. Por fim, afirmou que a contratação de “um ou outro músico, pagando na forma de ‘cachet’ permitirá que a orquestra toque sempre completa”.²¹⁷ Podemos considerar o fato uma ação de um agente público que onera o Estado para favorecer uma instituição privada. Não foi, contudo, o entendimento do procurador-geral, José Emygdio de Oliveira, que, baseado na resposta de José Mauro Gonçalves, não viu “qualquer irregularidade no procedimento aviltrado pelo Ilmo Sr, Diretor do Teatro Municipal”.²¹⁸ Levando-se em conta as ações de José Mauro Gonçalves e sua participação na administração da OSB, podemos supor que o banimento do maestro Mário Tavares das temporadas daquela orquestra por mais de vinte anos foi consequência dos eventos de 1971 e da rivalidade que se estabeleceu entre as duas instituições.

No primeiro concerto do retorno de Mário Tavares ao pódio da OSB, em 12 de junho de 1993, constaram no programa o poema-sinfônico *Festa* de Henrique Oswald, o *Concerto em Sol* de Ravel, com João Carlos Assis Brasil como solista, e *Scheherazade* de Rimski-Korsakov. Acompanhei os ensaios na Sala Cecília Meireles e me recorde da boa recepção dada ao maestro por parte dos músicos em seu retorno. No segundo concerto, em 26 de junho na série *Os Pianistas*, regeu os concertos de Grieg e o segundo de Chopin, com Nelson Freire como solista. Na mesma série realizou ainda um segundo concerto, em 11 de setembro, tendo como solista José Carlos Cocarelli no primeiro concerto de Prokofiev e no primeiro de Brahms. Por fim, regeu a OSB no concerto de abertura da X Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 15 de outubro, com obras de Ronaldo

217 AMT – Estado da Guanabara – Teatro Municipal – Ofício nºETMA-259/74, de 15/10/1974.

218 AMT – Procuradoria Geral – Processo nº13/400.701/74, em 17/10/1974.

Miranda (*Horizontes*), Guerra-Peixe (*Tributo a Portinari*) e Camargo Guarnieri (*Concerto nº3* para piano com Laís de Souza Brasil como solista). O concerto de abertura da Bienal foi considerado por Ronaldo Miranda, então crítico e colunista de música clássica do *Jornal do Brasil*, um dos dez melhores do ano, no qual “o maestro Mário Tavares ofereceu com a OSB uma eficiente realização” das obras de Guerra-Peixe e Guarnieri.²¹⁹

No Teatro Municipal, após a saída do terceiro diretor artístico em cerca de dois anos, o próprio governador Leonel Brizola fez a temperatura subir ainda mais ao escolher Arthur Moreira Lima para a vice-presidência da Fundação e, simultaneamente, como diretor artístico. Pianista de carreira brilhante, Moreira Lima já era, desde maio de 1991, diretor da Sala Cecília Meireles. Passou a acumular, portanto, três cargos na estrutura da secretaria de cultura. Colaborou para tal acúmulo de poder o fato de ser filiado ao PDT, partido fundado e presidido por Leonel Brizola. Mas, assim como seus antecessores, Arthur Moreira Lima também não permaneceu no cargo por muito tempo. Em setembro de 1993, “sem ter feito coisa alguma”, foi substituído pela pianista Lilian Barreto.²²⁰

A crise vivida pelo Teatro Municipal durante o segundo mandato de Leonel Brizola gerou protestos, com declarações de artistas como o compositor Tom Jobim, a atriz Fernanda Montenegro e o diretor de teatro Moacyr Góes.²²¹ Na imprensa, as inúmeras matérias criticavam a falta de programação e de manutenção das instalações, abrindo espaço para as manifestações, não só dos músicos, cantores e bailarinos da casa, como também de outros artistas. O barítono Nelson Portela criticou abertamente a postura de Mário Tavares enquanto maestro titular da OSTM: “Mário Tavares, o titular, é um grande músico, mas jamais tomou partido de coisa alguma. Carrega anos e anos de omissão”.²²²

A declaração de Portela não encontra respaldo nos fatos e nas atitudes de Mário Tavares enquanto maestro titular em meio ao longo período de crise que, com altos e baixos, se arrastava desde o primeiro ano do primeiro mandato de Leonel

219 *Jornal do Brasil*, 23/12/1993, Caderno B, p.02.

220 *O Globo*, 10/10/1993, Segundo Caderno, p.03.

221 *O Globo*, 05/06/1993, Segundo Caderno, p.02.

222 *O Globo*, 14/04/1993, Segundo Caderno, p.02.

223 *Jornal do Brasil*, 30/10/1991, p.03.

Brizola, em 1983. Em 25 de outubro de 1991 encontramos Tavares à frente dos músicos e cantores do Teatro Municipal regendo o coro “Va pensiero” da ópera *Nabucco* de Verdi, em protesto nas escadarias do teatro contra os baixos salários.²²³ Dois anos depois, aparece em primeiro plano em foto no Caderno B do *Jornal do Brasil*, que ilustra a matéria intitulada “Um teatro no fundo do poço”. Na ocasião deu a seguinte declaração:

O governo, que administra o teatro, não tem interesse em cultura. Quando reivindicamos a necessidade de aumentar os salários para poder contratar músicos de nível eles contra-argumentam que já há 70 músicos na orquestra. Não sabem que, com o atual quadro a orquestra se apresentará como um time de futebol com 11 goleiros.²²⁴

Temos também, como reveladora da personalidade de Mário Tavares, parte do depoimento dado à jornalista Lídia Freire para a Rádio MEC em 1998. Perguntado sobre sua “fama de brigão”, o maestro respondeu o seguinte:

O homem difícil que dizem que eu sou eu me recuso a aceitar. Eu sou uma pessoa que gosta de defender minhas ideias com uma certa ênfase e procuro a verdade dos fatos. Não falo de outras profissões na área artística mas acho que a pessoa que acaba de completar 58 anos seguidos, ininterruptos, de profissão, dos quais os últimos 38 à testa da orquestra estatal mais antiga desse país, que é a nossa do Teatro Municipal – esse efetivo já é o terceiro que passa pela minha mão, todos eles examinados, colocados em suas posições definitivas, como solistas uns, etc., – eu acho que tenho um pouco de autoridade para me insurgir contra os arrivistas e as pessoas que não entendem e que costumam querer nos dar ordens.²²⁵

Alguns episódios de embates com colegas não deixam de ser pitorescos, como a famosa “cena da bolsa”, protagonizada por Tatiana Leskova. É Suzana Braga, biógrafa de Leskova, quem nos conta:

O balé já estava no palco – como já foi explicado – para os últimos ensaios com a orquestra. Tatiana ensaiava o casal que estrearia a peça, Cecília Kerche e Jorge Esquivel, quando o bailarino reclamou

224 *Jornal do Brasil*, 18/07/1993.

225 Tavares, Depoimento, 1998.

do andamento da orquestra na sua variação, que achou muito acelerado para o seu *ballon* (saltos com grande sustentação no ar, que requerem um tempo mais lento). Tatiana pediu então ao maestro Mário Tavares que “ralentasse” – ou seja, moderasse o andamento um pouquinho para atender às necessidades do bailarino. Tal fato não é uma estranheza em dança. Cada bailarino tem o seu *timing* e, como reza a cartilha do bom relacionamento entre orquestra e dança, quando o balé é o foco principal do espetáculo, o maestro pode adaptar ligeiramente o andamento de acordo com o solista. Naturalmente estamos falando de primeiros bailarinos. Como de praxe, véspera de estréia é sempre exasperante, o clima é normalmente tenso e, portanto, não se sabe e talvez nunca se saberá, até mesmo por conhecer o temperamento de Tatiana e o estado emocional em que se encontrava, entre uma tragédia e uma depressão, de que forma ela pediu essa “pequena gentileza” ao maestro. O fato é que Mário Tavares não gostou muito da idéia e retrucou. Por sua vez, Tatiana também retrucou e em segundos estavam se espetando. O maestro então levantou a batuta e ofereceu-a a Leskova, dizendo: “Fique no meu lugar, conduza a orquestra”. Tatiana revidou: “Nada disso, eu vou embora”. A seguir fez a já famosa “cena da bolsa”: catou-a, juntou a montanha desordenada de anotações, enfiou a bolsa no braço e saiu do palco. Foi embora. Todos tremeram nas bases, Tatiana voltaria? Mas tudo não passou de um alarme falso. Horas depois Tatiana reapareceu, como se nada houvesse acontecido.²²⁶

Abandonar o local de trabalho ou uma produção por divergir de colegas ou como forma de protesto não foi exclusividade de Tatiana Leskova. O próprio maestro Tavares, levando consigo o maestro Henrique Morelenbaum, também utilizou o mesmo expediente. Ocorreu no IV Concurso Internacional de Canto, em 1969, quando a apresentação de premiação dos vencedores foi realizada com acompanhamento de piano, pela “recusa dos maestros Mário Tavares e Henrique Morelenbaum de regerem as orquestras durante a apresentação dos artistas por não terem recebido as partituras das músicas em tempo útil”. A então responsável pelo Departamento Artístico do Teatro Municipal, Cláudia Moreno, os chamou de “incompetentes, o que levou os maestros a colocarem os seus cargos à disposição”.²²⁷

226 Braga, 2010, p.307.

227 *Jornal do Brasil*, 20/06/1969, p.08.

Através do depoimento do oboísta Luis Carlos Justi, durante vários anos primeiro oboé da OSTM, da OSB e da OPES, podemos conhecer outro traço da personalidade do maestro Mário Tavares e de seu relacionamento com os músicos de orquestra.

(...) entendi o porquê de sua fama de mal humorado. Não tinha a menor paciência com a mediocridade! Não suportava instrumentistas que não preparavam suas partes e tratava-os com imensa ironia. Este seu temperamento foi seguramente um dos maiores empecilhos a que ele tivesse uma carreira internacional como grande regente que poderia ter tido, pelas suas qualidades musicais. No entanto, nunca presenciei o fato de ele ter tratado mal algum bom músico! Ao contrário, gostava da companhia destes e escreveu muitas de suas obras para eles.²²⁸

Outro músico que atestou a impaciência de Tavares foi o violoncelista Antônio Meneses, que se referiu ao maestro como “sempre divertidamente ranzinza”.²²⁹ Era certamente difícil manter o bom humor diante da crise que atingiu profundamente o Teatro Municipal durante os governos de Leonel Brizola. Em matéria no *Jornal do Brasil* intitulada “Um Requiem silencioso”, o jornalista Mauro Trindade apontava “o drama das orquestras abandonadas do Rio de Janeiro” e dizia que a OSTM “já teve 110 integrantes e foi, por muito tempo, a melhor orquestra brasileira”, mas que “decaiu e na última década chegou ao fundo do poço” contando naquele momento com apenas 65 músicos.²³⁰

228 Disponível em: <http://maestromariotavares.blogspot.com.br/>

229 Sampaio e Medeiros, 2010, p.61.

230 *Jornal do Brasil*, 17/04/1993, Caderno B, p.02.

10 ENFRENTANDO A CONCORRÊNCIA

Em seus últimos anos de trabalho no Teatro Municipal, Mário Tavares enfrentou outras tentativas de substituí-lo na titularidade da orquestra. Alguns maestros passaram a responder efetivamente pela direção artística do grupo sem, no entanto, ocuparem o posto de Tavares. Um deles foi David Machado (1938-1995), maestro brasileiro com destacada atuação internacional. Na Itália, Machado havia sido regente permanente do Teatro Massimo de Palermo e da Orquestra Sinfônica Siciliana, além de atuar com as orquestras da RAI de Roma e Milão, na Ópera de Roma, nos teatros de Spoleto, *La Fenice* de Veneza e Termas de Caracala. Fora da Itália, havia dirigido espetáculos nas óperas de Sófia e Seul, nos teatros São Carlos de Lisboa e Colón de Buenos Aires e concertos sinfônicos em países como Suíça, Alemanha, Polônia, México e Estados Unidos. Na América Latina atuava constantemente com as orquestras do SODRE de Montevidéu e Simón Bolívar da Venezuela. No Brasil, foi regente titular da Sinfônica de Porto Alegre e da Sinfônica de Minas Gerais, além de diretor musical do Teatro Municipal de São Paulo. Em 1982, fundou a Orquestra Sinfônica Jovem do Rio de Janeiro, ligada a FUNARJ, com a qual realizou inúmeros concertos. Com as demais orquestras da cidade, atuava como convidado. Era, portanto, um regente com amplo repertório, tanto sinfônico quanto operístico.

Lilian Barreto, diretora artística do Teatro Municipal, convidou David Machado para o cargo de diretor musical em 1993, “depois de dois anos em que a (escassa) programação da temporada do ano seguinte do Teatro Municipal do Rio era decidida em cima da hora”.²³¹ Em dezembro de 1993, a programação incompleta para o ano de 1994 foi anunciada, com David Machado abrindo a temporada com um Ciclo Brahms, que incluía as sinfonias, os concertos e o *Requiem alemão*. Era um repertório caro a Mário Tavares, que também havia programado um Ciclo Brahms em 1962, pouco depois de assumir seu posto no Teatro Municipal.

Sem espaço à frente de sua orquestra, Tavares prosseguiu dirigindo concertos com outros conjuntos do Rio de Janeiro. Com a OSB, em 18 de abril de 1994, acompanhou o pianista francês Olivier Cazal no *Concerto nº 1* de Beethoven, e

231 *O Globo*, 12/12/1993, Segundo Caderno, p.03.

regeu o *Ponteado* de Guerra-Peixe e a *Sinfonia nº2* de Tchaikovsky. O trabalho de Tavares com a OSB foi elogiado pelos principais críticos cariocas. Antônio Hernandez afirmou que “aos 66 anos de idade o maestro é hoje uma das autoridades mais respeitadas em nosso meio musical”.²³² Já o escritor Victor Giudice (1934-1997), sucessor de Ronaldo Miranda na crítica de música clássica no *Jornal do Brasil*, disse que “é a hora de lembrarmos a competência do maestro” e que “ficaram patentes as qualidades artísticas de Mário Tavares”. O mesmo crítico chegou a dizer que “a arte inquestionável de Tavares provou que a OSB”, que naquele momento passava por uma crise financeira, “merece um respeito maior por parte das autoridades e possíveis mecenas”.²³³ Na mesma temporada, dirigiu ainda a Orquestra Petrobras Sinfônica no 32º Festival Villa-Lobos.

Para Mário Tavares, enquanto compositor, o grande evento do ano foi a homenagem a ele prestada pela Escola de Música da UFRJ, em 21 de novembro, com um concerto exclusivo de suas obras de câmara, incluindo várias estreias. Organizado por Ernani Aguiar, então diretor artístico da Escola de Música, o concerto contou com a participação de inúmeros intérpretes. A pianista Inez Rufino apresentou com o violoncelista Paulo Santoro o *Improviso Rondó* e a *Cantoadá* para violoncelo e piano e com a violinista Antonella Pareschi o *Prelúdio em Fá sustenido menor*. Gilda Pinto (soprano) e Heitor Alimonda (piano) se responsabilizaram por quatro canções (*Confissão de amor*; *Estrela de espumas*; *Paixão oculta* e *Toadã*). Alimonda apresentou ainda o *Estudo-Rondó* para piano solo. Eduardo Monteiro, Luis Carlos Justi e Noel Devos fizeram a estréia do *Trio em forma de choro* para flauta, oboé e fagote. Da série de *Duos didáticos*, foram executados os de nº2, para clarineta e fagote com José de Freitas e Noel Devos, nº4 para violino e violão com Antonella Pareschi e Paulo Aragão e nº7 para viola e violoncelo, com Jairo Diniz e Hugo Pilger. O programa foi finalizado com o *Quinteto de sopros*, pelo Quinteto Villa-Lobos. Constavam no programa ainda, *Alento* para flauta solo, os *Duos didáticos* nº3 e 9 e o *Divertimento* para 11 instrumentos de sopro, mas não foram executados.

232 *O Globo*, 18/04/1994, Segundo Caderno, p.05.

233 *Jornal do Brasil*, 20/04/1994, Caderno B, p.04.



Imagem 32

Homenagem a Mário Tavares na EM/UFRJ em 1994. Pessoas identificadas: Luis Carlos Justi (ob.), Paulo Aragão (vlão.), Jairo Diniz (vla.), Elione Medeiros (fg.), Inez Rufino (pno.), Gilda Pinto (sop.), Hugo Pilger (vlc.), Philip Doyle (tpa.), Kátia Pierre (fl.), Antonella Pareschi (vln.), Gláucia Tavares, Mário Tavares, Paulo Santoro (vlc.), Heitor Alimonda (pno.), Noel Devos (fg.), Eduardo Monteiro (fl.), José de Freitas (cl.) e Paulo Sérgio Santos (cl.).

AMT.

O concerto em homenagem a Tavares se deu no contexto de uma relação mais próxima com a Escola de Música a partir de 1994, quando o maestro se tornou professor visitante por dois anos, ministrando disciplinas na graduação e na pós-graduação. Não foi sua primeira experiência docente. Em 1970, ministrou um curso de arranjos populares na Escola de Música Jaffé, fundada e dirigida por Sula e Alberto Jaffé (1935-2012). Foi também professor de regência no Movimento Pró-Música, também iniciativa do casal Jaffé, que distribuía 50 bolsas de estudos para jovens estudantes com o apoio de Ema Negrão de Lima, esposa do

governador do estado da Guanabara.²³⁴ Foi ainda, por breves períodos, professor de violoncelo ou regência do Conservatório de Música de Niterói, da Escola de Música Villa-Lobos e dos Seminários de Música da Pro-Arte, no Rio de Janeiro e em Teresópolis.

Na verdade, Mário Tavares pouco se dedicou à docência. Ele mesmo questionou sua vocação para o ensino em entrevista ao jornal *Musicae*, do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro. Perguntado se tinha alunos Tavares foi categórico:

Não. Algumas pessoas que me procuram, recebem orientação. Converso três, quatro dias e vão embora. Penso que um bom músico com cabedal de conhecimento como executante e muito talento já tem 60% do caminho andado para se tornar um regente – trabalhando muito... Acredito que, para desenvolver uma gesticulação própria, ele será o que ele tem na cabeça. Não tem nada a ver com esse pessoal que fica fazendo pose por aí.²³⁵

Foi exatamente como acima descrito que conheci Mário Tavares. Fui procurá-lo no Teatro Municipal e me apresentei. Ele me recebeu com grande atenção e interesse e fomos para a sala da OSTM. Lá ficamos conversando um bom tempo, eu fazendo várias perguntas e ele respondendo. Voltei outras três ou quatro vezes. Em determinado momento, encerrou nossos encontros, afirmando que nada mais tinha a me dizer. Acompanhei os últimos anos de sua carreira, assistindo seus ensaios com a OSTM e, eventualmente, com a OSB.

O compositor Edu Lobo, em entrevista ao crítico Eurico Nogueira França, também deixou registrado um depoimento sobre sua relação com Mário Tavares e a importância das orientações que recebeu do maestro.

Todos os meus arranjos feitos no Brasil foram regidos pelo maestro Mário Tavares, diretor da Orquestra do Teatro Municipal. Compositor, além de notável regente, Mário Tavares guiou-me em tudo que fiz. Aprendi demais, estudando com ele. Foi muito bacana. Não teve a atitude de quem sabe mais e menospreza o outro, mas me ajudou o tempo todo.²³⁶

²³⁴ *Jornal do Brasil*, 24/02/1970, p.10.

²³⁵ *Musicae*, 1992, p.04.

²³⁶ Matéria intitulada “Edu Lobo: na Missa a música integral” de 22/03/1973. Recorte de periódico não identificado no AMT.

Tive a sorte de conseguir ser seu aluno formalmente durante o curso de mestrado na UNIRIO. Em 1994, Tavares ministrou a disciplina “Análise da orquestração de obras de autores brasileiros” no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Através do convênio existente entre as duas universidades, me inscrevi para cursar a disciplina. Ainda guardo comigo dois trabalhos que escrevi para sua avaliação, o primeiro sobre a *Bachianas Brasileiras nº7* de Villa-Lobos e outro sobre o poema-sinfônico *Festa das igrejas* de Francisco Mignone. Sua didática era um tanto *sui generis*. Na verdade, as aulas transcorriam como um grande bate-papo, às vezes com longas digressões sobre um determinado assunto, não raramente com desvios de rota que nos levavam para muito longe do tema principal. As observações que fazia sobre as obras eram muito mais fruto de sua enorme experiência com o repertório orquestral brasileiro do que a partir de reflexões mais teóricas. Era fascinante, entretanto, pescar aqui e ali informações preciosas sobre obras que havia regido, muitas delas em primeira audição e em contato direto com os compositores.

Ainda na UFRJ, Mário Tavares teve oportunidade de trabalhar com os alunos de graduação e pós-graduação na Orquestra de Câmara da Escola de Música. No primeiro concerto, em 19 de agosto de 1994, apresentou os *Concertos op. 8* de Vivaldi, mais conhecidos como “As quatro estações”, tendo como solistas Antonella Pareschi (Primavera), Mauro Rufino (Verão), Carmelita Reis (Outono) e Angelo Dell’Orto (Inverno). No mesmo ano, nos dias 17 e 18 de dezembro, regeu também no Centro Cultural Banco do Brasil na série “Jovens Brillhantes” um programa com obras de Carlos Gomes (*Sonata para cordas*), Vivaldi (*Concerto para dois violoncelos*, com Paulo e Ricardo Santoro como solistas), Ernani Aguiar (*Concertazione per il natale* para barítono e cordas, com Marcelo Coutinho como solista) e Bach (*Concerto para dois pianos*, com Manolo Cabral e Maria Luiza Coker).

O ano de 1995 trouxe um novo alento para os artistas do Teatro Municipal, com o encerramento do segundo mandato de Leonel Brizola, que renunciou no ano anterior para concorrer à presidência da república. O vice-governador, Nilo Batista, completou o mandato sem mudanças administrativas significativas. Em 1995, assumiu o governo do Estado o advogado Marcelo Alencar (1925-2014). Leonel Kaz foi nomeado secretário de cultura e Emílio Kalil presidente da Fundação Teatro Municipal. Administrador experiente, já tendo passado pelo Grupo

Corpo, companhia de dança de Belo Horizonte, e pelo Teatro Municipal de São Paulo, Kalil implementou uma gestão mais dinâmica e iniciou a temporada com uma série de concertos. Mário Tavares retomou suas funções à frente da OSTM. Uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* saudou a volta dos concertos populares nas manhãs de domingo, informando que “durante o mesmo período o maestro Mário Tavares (...) também esteve longe do público a contragosto”. Perguntado sobre o motivo da ausência Tavares respondeu com seu estilo franco e direto: “Fiquei meio encostado esse tempo todo e não sei a que atribuir isso. Coisas da política”.²³⁷

Durante a temporada de 1995, Tavares dirigiu diferentes programas. Em 19 de março, regeu o *Concerto para Cordas* de Claudio Santoro, o *Concerto nº2 para piano* de Rachmaninov com Laís de Souza Brasil como solista e a *Cantata Alexander Nevsky* de Prokofiev. Na semana seguinte, em 26 de março, outro concerto trouxe obras de Grieg, Tchaikovsky e Sibelius. No mês seguinte, realizou dois concertos, o primeiro em 16 de abril com a *Missa Solene* op.123 de Beethoven e o segundo em 28 de abril, quando dirigiu a OSTM no concerto que marcou o centenário do compositor Paul Hindemith (1895-1963). Tendo novamente Laís de Souza Brasil como solista, apresentou obras como *Os Quatro temperamentos* para piano e orquestra, *Nobilissima visione* e a Suíte de *Mathias, o pintor*. Esteve à frente da OSTM em outras ocasiões, na série *Grandes Concertos Populares* apresentando seleções de óperas de Mascagni, Bizet, Gounod, Wagner e Verdi (28 de outubro) ou acompanhando solistas do porte de Antônio Meneses em obras de Haydn e Schumann (22 de julho). Convidado para reger um dos concertos, o maestro Alceo Bocchino declarou em 30 de julho de 1995 que:

Atualmente o Teatro passa por um momento muito estimulante para a música. O diretor Emilio Kalil e o responsável pela OSTM, o regente Mário Tavares, estão agitando culturalmente o Municipal. Os músicos estão trabalhando muito para o benefício do público.²³⁸

237 *Jornal do Brasil*, 19/03/1995, Caderno B, p.06.

238 *O Globo*, 30/07/1995, Segundo Caderno, p.13.

Além da retomada da rotina de trabalho no Teatro Municipal o ano de 1995 marcou a carreira de Mário Tavares pelo Prêmio Nacional da Música, instituído pelo Ministério da Cultura e FUNARTE, nas categorias regente, compositor, intérprete, professor e musicólogo. Escolhido por um colegiado de 50 profissionais do meio musical de todo o Brasil, Tavares recebeu o prêmio como regente das mãos do então presidente da FUNARTE, o escritor Márcio Souza, em cerimônia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na abertura da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 23 de novembro de 1995.

11 OS ÚLTIMOS ANOS

A gestão de Kalil teve um início promissor. O entusiasmo inicial, no entanto, foi breve. Em poucos meses, um novo embate entre artistas e gestores teria início no Corpo de Baile. Em setembro, o primeiro bailarino da Ópera de Paris, Jean Yves Lormeau foi contratado para dirigir a companhia. Em 07 de dezembro, o anúncio por Lormeau de uma avaliação para todos os bailarinos por uma banca internacional dividiu o grupo e abriu uma nova crise. A partir de uma ação judicial de alguns bailarinos, o Tribunal Regional do Trabalho concedeu uma liminar que suspendeu a avaliação. Integrantes do corpo de baile invocaram também uma norma constitucional segundo a qual “os cargos, empregos e funções públicas são acessíveis a brasileiros”, questionando dessa forma a autoridade de Lormeau. O bailarino francês, no entanto, não foi nomeado para um cargo de confiança, mas contratado como “coordenador coreográfico da temporada de 1996”, o que legitimava seu trabalho junto à Fundação Teatro Municipal.²³⁹ Ao mesmo tempo, a Procuradoria Geral do Estado considerou inválidos os contratos de 27 bailarinos não estatutários e os mesmos foram rescindidos. O confronto com Kalil e Lormeau e a perda de alguns de seus melhores solistas paralisou a companhia e levou ao cancelamento da temporada de balé anunciada para 1996.²⁴⁰

Para a OSTM a temporada de 1996 reservava um Ciclo Villa-Lobos, com vários concertos. Dois deles seriam regidos por Mário Tavares. O primeiro, em 08 de julho, traria obras de Villa-Lobos, Ravel e Debussy. No segundo, em 15 de julho, as obras de Villa-Lobos teriam a companhia dos *Concertos de Brandemburgo 4 e 6* de Bach.²⁴¹ Mas o maestro, próximo da aposentadoria e já em rota de colisão com a administração de Kalil, solicitou uma licença e se afastou do Teatro Municipal. No pedido colocou-se “à disposição da direção para qualquer eventual atuação profissional julgada indispensável”.²⁴² Uma nota na coluna do jornalista Carlos Swann anunciou ao público:

239 *O Globo* – Opinião – Xenofobia, 25/06/1996.

240 *Jornal do Brasil*, 03/02/1996, Caderno B, p.10.

241 *O Globo*, 03/03/1996, Segundo Caderno, p.04.

242 AMT – Pedido de licença “Ao ilustríssimo senhor presidente da Fundação Theatro Municipal do R.J. – 06/05/1996.

Baixa musical. Depois de 36 anos à frente da Orquestra do Municipal do Rio, o regente Mário Tavares pediu licença, ontem. Por 21 meses. Consagrado especialista em Villa-Lobos, o músico prefere não explicitar críticas à direção do teatro, mas enjoou do clima: – O ambiente, lá, está irrespirável – desabafa.²⁴³

Para substituir Tavares em seus concertos foram convidados os maestros José Pedro Boéssio (1948-2001) e Roberto Duarte. Poucos dias depois, por conta de desentendimentos com Lormeau e Kalil, Cecília Kerche apresentou sua carta de demissão da função de primeira bailarina, levando ao clímax os embates entre o corpo de baile e a direção do Teatro Municipal.²⁴⁴

A temporada de 1996 contou também com a participação do maestro romeno Erich Bergel (1930-1998), que em 05 de novembro realizou um memorável concerto com a OSTM na Sala Cecília Meireles, em programa onde constavam o *Prelúdio e Morte de Amor* da ópera *Tristão e Isolda* de Wagner, a *Sinfonia nº5* de Tchaikovsky e *L'ascencion* de Olivier Messiaen (1908-1992). Na ocasião, assisti não só ao concerto como também a todos os ensaios e lembro com clareza do excelente resultado artístico obtido por Bergel com a OSTM, especialmente na difícil peça de Messiaen, que a orquestra tocava pela primeira vez. Da mesma forma, os músicos puderam perceber a qualidade do trabalho de Bergel e “encaminham um abaixo assinado pedindo a sua permanência como regente convidado”.²⁴⁵ Poucos dias depois do concerto, o jornalista Clóvis Marques, em sua coluna *Intervalo* no Jornal do Brasil, informava:

Fôlego novo no Municipal. (...) A orquestra da casa ganha maestro novo – o romeno-alemão Erich Bergel, que tem regido a BBC Symphony do País de Gales e a Sinfônica de Houston entre outras – e pulará mais vezes do fosso para o palco, numa série de oito a 10 concertos.²⁴⁶

A repercussão do trabalho de Bergel junto aos músicos da OSTM e a possibilidade de vir a ser substituído pelo regente romeno incomodaram o veterano maestro. Em uma matéria intitulada “Divergências na cena musical do Teatro Muni-

²⁴³ *O Globo*, 04/06/1996, p.12.

²⁴⁴ *Jornal do Brasil*, 23/06/1996, p.37 e *O Globo*, 23/06/1996, p.34.

²⁴⁵ *Jornal do Brasil*, Revista Programa, de 21/03/1997.

²⁴⁶ *Jornal do Brasil*, 14/11/1996, Caderno B, p.02.

cipal carioca”, publicada na *Tribuna da Imprensa*, a jornalista Cláudia Miranda informava que Tavares “surpreendeu-se com a notícia, publicada em jornais, de que seria substituído pelo maestro romeno naturalizado alemão, Erich Bergel”. Tavares dizia que a substituição seria ilegal, pois, como concursado, só poderia ser substituído quando se aposentasse. Questionou também a existência de um suposto abaixo-assinado dos músicos pedindo a entrada do maestro Bergel: “Gostaria de ver essa lista, se existir tem poucas adesões, o que não a transforma numa representação legítima do coro e da orquestra do teatro”. Criticou ainda a orientação artística do Teatro Municipal, dizendo: “O problema é que não vejo ninguém lá agora capaz de programar a casa com competência”. O presidente da Fundação, Emílio Kalil, por sua vez, rebateu as críticas e respondeu dizendo que “o cargo é dele até a sua aposentadoria”. Qualificou Mário Tavares como “um dos maiores regentes do nosso país”, mas que ele teria pedido licença “porque quis”, concluindo: “seu lugar estará aqui quando voltar”.²⁴⁷

A temporada de 1997 foi anunciada e Bergel foi considerado “a grande atração”.²⁴⁸ O repertório trazia peças como o *Requiem* de Verdi, a *Sinfonia nº 1*, o *Concerto para violino* e o *Concerto nº 2 para piano* de Brahms, *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky/Ravel e ainda obras de Haydn, Mozart, Schubert e Mendelssohn. Mas como a saúde de Bergel inspirava cuidados, sua participação na temporada foi suspensa. Em 07 de julho, o *Jornal do Brasil* anunciava seu retorno, “após interrupção motivada por uma delicada cirurgia que o afastou do trabalho por cerca de três meses”.²⁴⁹ Para a temporada de concertos de 1998, Bergel programara a execução da série das nove sinfonias de Beethoven. Com o agravamento de seu estado de saúde, o maestro romeno foi substituído no ciclo de sinfonias por Roberto Tibiriçá, vindo a falecer em maio de 1998.

Pouco antes de completar 70 anos, Mário Tavares marcou sua despedida do Teatro Municipal para 20 de março de 1998, quando apresentou o *Concerto Grosso nº 2* de Ernst Bloch, a *Suíte nº 2 de Daphnis e Chloè* de Ravel e, em primeira audição, seu oratório *Maria in coelum*, composto em 1992. O texto do programa nos apresenta uma descrição da obra:

247 *Tribuna da Imprensa*, 26/02/1997, Bis, p.03.

248 *Jornal do Brasil*, 21/03/1997, Caderno B, p.05.

249 *Jornal do Brasil*, 07/07/1997, Caderno B, p.06.

É um trabalho em que a orquestra é a protagonista e comenta todas as passagens do texto sem interrupção formando módulos que se alternam entre solistas, coro e narrador. Está dividido em 3 partes executadas sem interrupção. A 1ª parte começa por uma Introdução orquestral, aparece o narrador e depois se alternam os solistas, começando pelo soprano e concluindo-se com o Coro. Na 2ª parte o narrador fala sobre as cordas após o que vem uma série de trechos corais que se alternam com o tenor solista. Segue um Coral que antecede o trecho mais emotivo – solo de soprano – e conclui com uma Ave-Maria. A orquestra prepara a voz do narrador, em sua 3ª parte, até a volta do Coro. Segue-se a parte final com um dueto dos solistas que antecede o Coro final e a Coda.

Em sua coluna no jornal *O Globo*, o crítico Luiz Paulo Horta disse que a obra de Tavares “é uma peça entusiástica, de louvor à Virgem Maria. Traduz a ligação do maestro/compositor com as suas origens nordestinas – aquela exuberância de cores que se pode encontrar num serviço religioso fora das cidades grandes”. Após mencionar que o maestro fazia sua última apresentação como maestro titular da OSTM naquele concerto, Horta exortou Tavares a continuar na ativa: “Ele se despede da orquestra; mas não precisa se despedir dos concertos – e muito menos da composição”.²⁵⁰

De certa forma, *Maria in coelum* inaugura a última década composicional de Mário Tavares. Nela podemos identificar a predominância das obras corais sinfônicas em duas vertentes: a sacra e a histórica. Na primeira, além de *Maria in coelum*, podemos incluir os quatro Salmos. De 1994 é o *Salmo 129* para baixo solista, coro e orquestra, ouvido pela primeira vez em 15 de maio de 2001, tendo o baixo Carlos Eduardo Bastos como solista, o Coral Paulistano e a regência de Samuel Kerr, no Teatro Municipal de São Paulo. No Rio de Janeiro, foi executado em 30 de agosto de 2003, após a morte do compositor, com o baixo Lício Bruno, o Coro e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob a regência de Giorgio Paganini, maestro argentino de ascendência italiana. Original para coro e piano, o *Salmo 23* foi composto em 1998 e dedicado à sua esposa Gláucia Maranhão Tavares. Do mesmo ano são os Salmos 51 e 121, para coro e orquestra. O segundo foi estreado pelo Coro e a Orquestra Sinfônica da UFRJ, em 28 de abril de 2003 no Salão Leopoldo Miguez, sob minha regência.

250 *O Globo*, 23/03/1998, Segundo Caderno, p.03.

Na vertente histórica podemos incluir obras como *Abaré, apóstolo do Brasil*, um oratório para tenor, coro infantil, coro feminino e orquestra composto em 1996, para os 400 anos de falecimento de José de Anchieta. Permanece inédito. Já o poema-sinfônico *Exaltação a Natal* para coro e orquestra, composto em 1999 para os 400 anos da fundação da cidade a partir de poema de Fagundes Menezes, foi executado em 21 de novembro de 1999, no Teatro Alberto Maranhão, pelo Coral Canto do Povo e a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte sob a regência do autor. Uma matéria na *Tribuna do Norte* anunciou a obra:

Fagundes Menezes e Mário Tavares participam do Centro Norte-riograndense, que reúne potiguares mensalmente na capital carioca. A Comissão Especial para o Quarto Centenário entrou em contato com eles para a preparação da obra em março. “Peguei o poema de 30 linhas de Fagundes Menezes e fiz a moldura musical. A apresentação deve dar uns 20 minutos”, estima Mário Tavares. Para criar a composição, ele conta ter evocado suas lembranças infantis, quando visitava a Praia da Redinha. Recordou canções de Genaro Wanderley ao violão, a marujada e o fandango. A certa altura de “Exaltação a Natal”, os vultos históricos da cidade são lembrados. “Neste momento, entra uma modinha seresteira exatamente para trazer lembranças de volta”, informa. (...) Mário Tavares adianta que normalmente se baseia nas suas lembranças da infância e nas raízes potiguares para compor. A prova disso é que ele também fez música para harpa “Estampas do Potengi”, ainda inédita.²⁵¹

Por fim, temos a *Elegia in memoriam dos mártires de Cunhaú e Uruaçu*, última obra do compositor, escrita em memória dos mártires católicos do Rio Grande do Norte que, em 1645, foram torturados e mortos pelos invasores calvinistas holandeses, sob o comando de Jacob Rabbi, um judeu alemão a serviço da Companhia das Índias Ocidentais. Tavares era membro correspondente do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte e tentou viabilizar a execução da obra dedicando a mesma à Arquidiocese de Natal. Em agosto de 2000, a partitura da obra foi solenemente entregue pelo presidente do IHGRN, Enélio Petrovich, ao Arcebispo de Natal, Dom Heitor de Araújo Sales, por ocasião da sessão *in memoriam* de Luis da Câmara Cascudo. A obra, no entanto, permanece inédita.²⁵²

251 *Tribuna do Norte*, 13/09/1999, Caderno Viver, p.01.

252 *A Verdade*, Ano X nº120, agosto de 2000, p.08.

As últimas obras escritas por Tavares apontam para uma conexão do compositor com sua terra natal, que na verdade sempre esteve presente em sua produção, em peças como *Potiguara*, *Juparanã*, as *Estampas do Potengi* e a *Sinfonia nº 1*, como descrito anteriormente. Mas *Exaltação a Natal* e a *Elegia in memoriam dos mártires de Cunhaú e Uruaçu* carregam as lembranças de seus antepassados mais distantes, especialmente de Jerônimo de Albuquerque e seus primeiros descendentes, que fundaram a cidade de Natal e lutaram contra franceses e holandeses nos séculos XVI e XVII.

As obras sacras, por sua vez, são fruto de sua profunda religiosidade. A tradição católica das famílias Albuquerque Maranhão e Tavares se revela na opção pela vida sacerdotal de alguns de seus membros em diferentes gerações, desde um Jerônimo de Albuquerque, filho de Mathias de Albuquerque Maranhão, que foi sacerdote da Companhia de Jesus²⁵³, até o já mencionado Dom Domingos de Silos Tavares, do Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro. O maestro Mário Tavares também mencionava frequentemente o seu tio-avô, o Padre Chromácio Leão (1886-1951), que além de sacerdote foi músico e fundador da Banda Paroquial de Jaboatão.²⁵⁴

A religiosidade de Mário Tavares se manifestava como oblato do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Segundo o Estatuto dos Oblatos da Congregação Beneditina do Brasil:

O oblato beneditino é o cristão (leigo ou sacerdote) que, chamado por Deus, procura viver coerentemente o Batismo, a Confirmação e a Eucaristia dentro do espírito da Regra de São Bento; nos ditames desta encontra alimento e estímulo para tender à perfeição evangélica e à glorificação do Criador. (...) Os oblatos são membros da comunidade do respectivo mosteiro; não constituem associação religiosa nem Ordem Terceira. Participam dos bens espirituais do cenóbio e procuram, na medida do possível, acompanhar a vida do mosteiro.²⁵⁵

Em sua condição de oblato, o maestro Mário Tavares podia ser visto frequentemente no Mosteiro de São Bento, onde desfrutava da amizade e do

253 Fonseca, 1935, p.12.

254 Câmara, 2001, p.325.

255 Estatuto, 2017.

convívio de vários monges, como Dom Marcos Barbosa (1915-1997), escritor, membro da Academia Brasileira de Letras, por cuja obra tinha especial apreço. São de Dom Marcos Barbosa os textos dos oratórios *Abaré*, *apóstolo do Brasil* e *Maria in coelum*.

As obras instrumentais originais de seu último período foram apenas três: *Cristiniana* para harpa e quinteto de sopros, as já mencionadas *Estampas do Potengi* para harpa solo e noneto misto e a *Suitenigma* para orquestra.

A *Suitenigma* foi escrita para o XX Panorama da Música Brasileira Atual, evento da Escola de Música da UFRJ. Na ocasião foi executado apenas o primeiro movimento em concerto no dia 22 de outubro de 1998, com a Orquestra Sinfônica da UFRJ, sob minha regência. A obra, em quatro movimentos e com grande instrumentação, não teve seu material copiado a tempo.

Algumas vezes em seu apartamento na Rua Samuel Morse, no bairro do Flamengo, pude acompanhar o maestro Tavares compondo. Como tinha ouvido absoluto e uma enorme facilidade para o solfejo, escrevia diretamente na partitura, passando para o papel suas ideias musicais com grande rapidez. Não se preocupava mais em passar a limpo e revisar. Algumas de suas partituras contêm alterações, correções, rasuras e adendos que muitas vezes exigem um minucioso trabalho de revisão. No manuscrito de *Zabelê* para coro infantil, piano e percussão, podemos ler uma mensagem do maestro ao copista: “Desculpe os garranchos, por favor!!”. Com a aposentadoria, Mário Tavares deixou o Teatro Municipal e a função de maestro titular da OSTM, mas não abandonou os palcos ou a vida musical. Poucos dias antes do concerto que marcou sua despedida oficial, dirigiu em 17 de março de 1998, no Centro Cultural Banco do Brasil, o concerto em homenagem aos 70 anos de Edino Krieger, também nascido em 1928. Em 16 e 19 de setembro de 1999, estava novamente à frente dos conjuntos do Teatro Municipal para reger o concerto promovido pelo jornal *O Globo*, onde constava sua obra mais significativa, o oratório *Ganguzama* ao lado dos *Choros* n^{os} 3 e 10 de Villa-Lobos. Teve a oportunidade de ver seu *Ganguzama* executado em São Paulo na “Homenagem ao compositor Mário Tavares”, promovida pela infelizmente extinta Orquestra Sinfonia Cultura, com a participação do Coral Lírico Municipal, no teatro SESC Belenzinho, nos dias 09 e 15 de julho de 2000, regido pelo maestro Lutero Rodrigues. Foi a última vez que ouviu sua obra mais importante.

Como que recordando seus tempos de maestro dos festivais de música popular, dirigiu a OSB em 21 de outubro de 2000, em palco montado nas areias de Copacabana para uma “Homenagem a Vinicius de Moraes”, com a participação de artistas como Toquinho, Roberto Menescal, Emílio Santiago e o conjunto vocal *Os Cariocas*.²⁵⁶

Em 2001, mereceu por parte do Teatro Municipal um opúsculo inteiramente dedicado à sua carreira, na Série Memória, uma coleção em 50 volumes que abordam os principais artistas que lá atuaram. Escrito pelo jornalista Clóvis Marques, tem como título “Mário Tavares: uma vida para a música”. No ano seguinte foi lançado o único CD integralmente com obras suas pelo selo fonográfico da Rádio MEC e apoio da Academia Brasileira de Música. Intitulado “Mário Tavares: quatro composições”, o CD foi composto com fonogramas originais da Rádio MEC, alguns deles gravados nas décadas de 1950 e 1960. Constam no CD a *Potiguara* para cordas, o *Concertino para flauta, fagote e cordas*, a *Sonata nº 1* para violoncelo e *Rio, a epopeia do morro*. O CD teve seu lançamento em evento promovido pela Academia Brasileira de Música em 18 de junho de 2002, na sede do Pen Clube do Brasil. A essa altura, o maestro já se encontrava debilitado pela doença e entrava nos últimos meses de vida.

Um dos últimos eventos de que participou foi a cerimônia de entrega do título de *Doutor Honoris Causa* da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1998, no ano em que os maestros Mário Tavares e Edino Krieger completaram 70 anos, propus ao Departamento de Música de Conjunto da Escola de Música da UFRJ a concessão do título aos dois eminentes músicos, por suas obras e contribuições ao longo de décadas para a vida musical brasileira. O processo tramitou nos colegiados pertinentes e foi aprovado pelo Conselho Universitário da UFRJ, em sessão de 22 de agosto de 2002. A cerimônia de entrega do título, presidida pelo Magnífico Reitor da UFRJ, professor Carlos Lessa, ocorreu em 10 de outubro do mesmo ano, no Salão Leopoldo Miguez. O diretor da Escola de Música, professor João Guilherme Ripper, fez o discurso em homenagem aos dois compositores. Na ocasião, regiu a Orquestra Sinfônica da UFRJ no primeiro movimento do *Concertino para flauta, fagote e cordas* de Mário Tavares, tendo como solistas os professores Eduardo Monteiro e Aloysio Fagerlande. O maestro Ernani Aguiar se

256 *O Globo*, 20/10/2000, Segundo Caderno, p.04.

responsabilizou pelo quarto movimento (Marcha Rancho) da *Suíte para orquestra de cordas* de Edino Krieger.

Durante sua carreira, o maestro Mário Tavares recebeu outros títulos e honrarias. A Medalha Gabriela Mistral é atribuída anualmente pelo governo da república do Chile a personalidades que tenham contribuído para o desenvolvimento da educação e da cultura naquele país. Em 1973, foi concedida ao maestro Mário Tavares, em reconhecimento pelo trabalho realizado com as orquestras chilenas. Em 26 de novembro de 1975, recebeu o Diploma de Honra ao Mérito do Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil “pelos relevantes serviços prestados à classe musical”. Em 01 de outubro de 1989, recebeu a “Medalha do Mérito Artístico” do Conselho Brasileiro de Dança, órgão vinculado ao Conselho Internacional de Dança da UNESCO, “pelos relevantes serviços prestados à dança, ao longo de sua vida”.²⁵⁷

Da cidade do Recife, através de diploma assinado pelo então prefeito Gustavo Krause, recebeu uma homenagem em 30 de maio de 1980, pelos 40 anos de vida artística. Do governo do estado do Rio Grande do Norte, através da Secretaria de Educação e Cultura e do Conselho Estadual de Cultura, recebeu a Medalha Alberto Maranhão, em 31 de janeiro de 1989. Pelo governo federal, através do Ministério das Relações Exteriores, Mário Tavares foi agraciado em 16 de agosto de 1991 com a Ordem do Rio Branco, no grau de Comendador. O embaixador e musicólogo Vasco Mariz recorda o evento:

Não hesitei em propor ao Itamaraty que Mário Tavares fosse condecorado pelo governo brasileiro pelos excelentes serviços à nossa política cultural nas Américas. Meses depois, tive a satisfação de assistir à cerimônia no Palácio Itamaraty em que o chanceler impôs a Mário Tavares, na presença de vários colegas e de sua família, a Ordem do Rio Branco em grau de comendador.²⁵⁸

Ao se aposentar, recebeu da Câmara Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, através de proposta do vereador Wilson Leite Passos, uma moção de aplauso e reconhecimento em 20 de março de 1998. Recebeu, ainda, títulos de membro honorário ou sócio benemérito de instituições como o Centro Norte Rio-gran-

257 Tavares, 2011, p.88.

258 Mariz, 2003, p.31.

dense, o Centro Cultural Francisco Mignone, a União Brasileira de Escritores, Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense, Sociedade Brasileira de Musicologia e das orquestras do Chile, Colômbia e Porto Rico.

Nos últimos meses de vida pouco saía de casa. Lutava contra o câncer, descoberto dois anos antes. Recebia eventualmente a visita de colegas músicos e amigos. No dia 04 de fevereiro fui visitá-lo, junto com Ernani Aguiar. Já não podia mais falar e se comunicou conosco apertando nossas mãos e nos olhando profundamente. Foi certamente uma despedida, pois faleceu no dia seguinte, em 05 de fevereiro de 2003. Seu corpo foi velado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, casa na qual trabalhou por 38 anos, e sepultado no Memorial do Carmo. Em 17 de fevereiro, por proposição do vereador Assis Oliveira, a Câmara Municipal de Natal aprovou um voto de pesar pelo falecimento do maestro. Em 21 de fevereiro, foi homenageado no Senado Federal, através do Requerimento nº39 de 2003, de autoria do senador pelo estado do Rio Grande do Norte, Garibaldi Alves Filho.

A maior parte da obra do maestro Mário Tavares continua em manuscritos. Muitas foram copiadas profissionalmente, com matrizes em papel vegetal para reprodução heliográfica. Um pouco foram editoradas eletronicamente, por iniciativa do compositor ou mesmo de intérpretes. Outras aguardam para saírem da forma original na qual foram criadas pelo compositor, muitas vezes em exemplar único, em manuscritos que requerem um longo e penoso processo de leitura e revisão. Há, portanto, muito a ser feito para que sua obra seja conhecida e executada. Poucas se mantiveram no repertório. Seu *Quinteto de sopros*, por exemplo, foi amplamente divulgado pelo Quinteto Villa-Lobos e hoje é executado com frequência por vários outros conjuntos da mesma formação. O *Divertimento*, em sua versão para 11 instrumentos de sopro, ganhou nova vida após ser editorado pelo trompista Bastian Schmidt para projeto coordenado pelo pianista Michael Uhde, professor da Hochschule für Musik Karlsruhe, na Alemanha. O Trio Capitu resgatou o *Trio em forma de choros*, objeto da dissertação de mestrado da flautista Sofia Ceccato, defendida no programa de pós-graduação na UNIRIO.

Gustavo Tavares, violoncelista e regente, sobrinho do compositor residente na Noruega, divulga a música de seu tio na Europa, Américas do Norte e Sul, em recitais próprios, de seus alunos, orquestras e conjuntos de câmara. Com a Orquestra D'Archi Italiana apresentou as *Variações singelas* na Aula Absidale di Santa Lucia, na cidade de Bolonha, em 10 de abril de 2003, no Teatro dal Verme de Milão e no Teatro Accademico de Castelfranco, obra executada também com a Orquestra de Câmara de Oslo. Com a Orchestra Giovanile Italiana executou o *Divertimento* para 11 instrumentos de sopro em 23 de julho de 2014 no Palazzo Medici Riccardi, em Florença. Também na Itália foi apresentada a *Pavana ao sono de um mestre*, levada ao ar pela RAI de Milão. Por sua iniciativa, o *Quarteto de cordas*, após ser editorado pela ABM, foi executado pelo Sebastian String Quartet, em 11 de maio de 2015 no Vatroslav Lisinski Hall, em Zagreb, e irradiado pela Rádio Nacional Croata.²⁵⁹

259 Souza, 2017, p.267.

Na instituição onde trabalhou por 38 anos, o nome do maestro está perpetuado na Sala Mário Tavares, auditório renomeado a partir da Portaria FTM/RJ nº270, publicada no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro em 08 de dezembro de 2015 pelo então presidente da Fundação Teatro Municipal, João Guilherme Ripper. Por ocasião do evento de descerramento da placa, que contou com a presença da família do maestro, foram executadas algumas de suas obras de câmara. Flávia Fernandes, acompanhada ao piano por Priscila Bomfim, interpretou as canções *O Beija-flor* e *Estrela de espumas*. A mesma pianista juntou-se ao violoncelista Marcelo Salles no *Improviso-Rondó* para violoncelo e piano e o Trio Capitu encerrou com o *Trio em forma de choro* para flauta, oboé e fagote.

Por fim, temos as iniciativas do violoncelista Fábio Presgrave, professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que em 2017 realizou o Festival Mário Tavares evento que tinha por objetivo “dar mais visibilidade ao maestro potiguar em sua terra natal”.²⁶⁰ Com o UFRN Cellos vem apresentando com frequência e gravando obras do compositor para conjunto de violoncelos, além de promover a estreia da *Toada* em sua versão para trio. Da mesma universidade é o Madrigal da UFRN, que, sob a regência do maestro Erickinson Bezerra, realizou em grande estilo a estreia da *Ave Maria para os Enfermos*, em missa cantada na Basílica de São Pedro no Vaticano em dezembro de 2018.

Mário Tavares foi um dos principais regentes brasileiros da segunda metade do século XX. Sua obra como compositor, no entanto, foi obscurecida pela carreira do intérprete. Podemos, para encerrar, usar as palavras de Carlos Dantas que, ao homenagear o maestro em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*, disse, muito acertadamente, que “Mário Tavares compositor tem de ter sua memória tão ressaltada quanto a de maestro. Ambas integram a personalidade artística de flagrante relevo, que durante tantos anos enriqueceu a vida musical do Rio e de todo o Brasil”.²⁶¹ Que o presente trabalho possa trazer à luz a obra composicional de Mário Tavares e fazê-la conhecida das novas gerações de intérpretes brasileiros.

260 *Tribuna do Norte*, 20/05/2017.

261 *Tribuna da Imprensa*, 12/02/2003, Tribuna Bis, p.02.

INTRODUÇÃO AO CATÁLOGO DE OBRAS

O Catálogo de Obras de Mário Tavares foi organizado a partir da consulta direta aos manuscritos do compositor, de propriedade de Gláucia Maranhão Tavares, sua viúva. As obras foram transferidas para a Academia Brasileira de Música, onde foram digitalizadas, estando hoje preservadas em meio digital. A organização teve por base a lista de obras elaborada pelo próprio compositor, que foi reproduzida no livro de Clóvis Marques. Tavares atribuiu números de opus para suas obras, procurando seguir uma ordem cronológica de composição. No decorrer do trabalho, no entanto, foram constatadas algumas inconsistências na organização da listagem e na atribuição dos números de opus. Ao *Noturno* para violoncelo e orquestra, por exemplo, foi atribuído o op.4. Nas partes orquestrais, no entanto, é identificado como op.5, número que corresponde, na listagem, ao *Improviso-Rondó* para piano. Outro bom exemplo é dos opus compostos por mais de uma obra. Os *Três Aboiados* para coro receberam dois números de opus na listagem, sendo os dois primeiros correspondentes ao op.42 e o terceiro ao op.43. Já as canções que formam o ciclo das *Três Líricas de Francisco Palma* receberam números de opus individuais, o que descaracteriza o conjunto como um ciclo. Outro problema se encontrava nas obras com mais de uma versão. O *Divertimento para conjunto de violoncelos* recebeu o op.39. Mas sua transcrição para 11 instrumentos de sopro está agrupada sob o mesmo número com outras transcrições de obras de diferentes autores, como a *Valsa triste* do próprio Mário Tavares, a *Valsa Oblié* de Liszt e a *Serenata a Francisco Mignone* de Túlio Tavares, todas identificadas como op.72. A *Christiniana* para piano solo ganhou o opus 63 e sua transcrição para harpa e quinteto de sopros o op.63A. O mesmo critério de uso de letras, no entanto, foi usado para identificar duas obras distintas, como o *Concerto para violino e orquestra*, que recebeu o op.67, e a orquestração de Tavares para o balé *A Branca de Neve* de Francisco Mignone, o op.67A. Durante o processo de organização do catálogo foi encontrada a obra *Outubro de amor*, dada como extraviada, e ainda outras que não foram incluídas na listagem pelo compositor e, conseqüentemente, não receberam número de opus. Diante de tais casos, optei por abandonar a organização cronológica, os números de opus atribuídos pelo compositor e dar nova organização ao catálogo. No entanto, para não perder a informação original, apresentamos em formato de tabela a listagem de obras conforme a organização do compositor.

LISTAGEM ORIGINAL DAS OBRAS DE MÁRIO TAVARES		
OPUS	ANO	OBRA
1	1945	Balada para violoncelo ou viola e piano
2	1945	Prelúdio em Fá#m para violino e piano (também pequena orquestração do autor)
3	1946	Valsa em Ré para piano
4	1946	Noturno para violoncelo e orquestra
5	1950	Improviso-Rondó para violoncelo e piano
6	1948	Duas impressões para orquestra de cordas
7	1953	Introdução e Dança brasileira nº 1 para orquestra sinfônica
8	1954	Sonata nº 1 para violoncelo e piano
9	1956	Quarteto de cordas
10	1957	Juparanã – Tema com variações para orquestra de cordas
11	1959	Concertino para flauta, fagote e orquestra de cordas
12	1954	Moda e Ponteio para harpa, celesta e orquestra de cordas
13	1959	Suíte infantil para baixo solo, coro misto e piano
14	1959	Acalanto para Rosana
15	1959	Suíte Rosana
16	1953	Estrela de espumas para canto e piano
17	1959	Ganguzama para solistas, coro e orquestra
18	1959	Canção do presépio para coro e orquestra
19	1961	Sem mãe para canto e piano
20	1961	Confissão de amor para canto e piano
21	1961	Miséria para canto e piano
22	1958	Potiguara[na] para orquestra de cordas
23	1953	Toada para canto e piano
24	1954	Abertura folclórica para coro e orquestra
25	1963	Dualismo – Poema coreográfico
26	1963	Praiana – Bailado
27	1965	Rio, a epopeia do morro – Cantata para coro e orquestra
28	1962/78	Quinteto para instrumentos de sopro
29	1975	Alento para flauta solo

30	1975	Outubro de amor, canção (extraviada)
31	1975	Suíte “Copihue”
32	1976	Estudo fantasia para violoncelo solo
33	1976	Duo didático nº1 para flauta e fagote
34	1972	Ave Maria para os enfermos para coro misto
35	1975	Valsa triste para piano
36	1976	Trio em forma de choro para flauta, oboé e fagote
37	1976/78	Duo didático nº2 para clarineta em Bb e fagote
38	s.d.	Hino ao Rio Grande do Norte para coro e piano
39	1977	Divertimento para conjunto de violoncelos
40	s.d.	Arranjo da canção “Praieira” e Hommage a Gerard Devos
41	1978	Duo didático nº3 para oboé e trompa in F
42	1978	Três aboiados para coro misto nºs 1 e 2
43	1978	Três aboiados para coro misto nº 3
44	1962/78	Cantoadas para violoncelo e piano
45	1978	Duo didático nº4 para violino e violão
46	1978	Marinha para canto e piano
47	1978	Soneto de Gote (Toada Canção) para canto e piano
48	1978	Valsa capricho para piano
49	1978	O Beija-flor para canto e piano
50	1975	Variações singelas para orquestra de cordas
51	1978	Duo didático nº5 para trompete e trombone baixo
52	1978	Duo didático nº6 para corne inglês e trombone baixo
53	1978	Estudo-Rondó [Insoniana] em Dóm para piano
54	1978	Duo didático nº10 para corne inglês e harpa
55	1978	Sonata nº2 para violoncelo e piano
56	1978	Duo didático nº7 para viola e violoncelo
57	1978	Duo didático nº9 para oboé e contrabaixo
58	1978	Paixão oculta para canto e piano
59	1978	Duo didático nº8 para flautim e clarone
60	1978	Duo didático nº11 para flauta in G e xilofone com vibrafone

61	1999	Presidente – Dobrado militar em continência
62	1979	Sinfonia nº1
63	s.d.	Christiniana - Canção sem palavras para piano
63A	1994	Cristiniana para harpa solo e quinteto de sopros
64	s.d.	Zabelê para coro infantil, piano, harpa e percussão
65	1981	Concerto para violoncelo e orquestra
66	1985	Abertura solene “À pátria” para tenor, narrador, coro e orquestra
67	1987	Concerto fantasia para violino e orquestra
67A	s.d.	Branca de Neve de Francisco Mignone
68	1983	Pavana ao sono de um mestre
69	1987/88	Concerto para viola e orquestra
70	1990/91	Sinfonia nº2
71	1991	Romance para pequena orquestra
72	s.d.	Transcrições de Valsa triste op.72, Divertimento op.39, Seresta a Francisco Mignone de Túlio Tavares e Valsa Oublié de Liszt
73	1992	Assumpta est Maria in Coelum - Oratório
74	1994	Salmo 129 “De profundis” para baixo solista, coro e orquestra
75	1994	Estampas do Potengi para harpa solo e noneto misto
76	1996	Abaré, apóstolo do Brasil – Oratório
77	1998	Salmo 23 para coro e piano
78	s.d.	Salmo 121 para coro e orquestra
79	1998	Salmo 51 para coro e orquestra
80	1998	Suitenigma
81	1999	Exaltação a Natal – Poema sinfônico para coro e orquestra
82	s.d.	Elegia in Memoriam Martyres Cunhaú e Uruaçu

A organização do catálogo de Mário Tavares seguiu os parâmetros estabelecidos pela ABM para a configuração de seus catálogos a partir de 2015. As obras foram reunidas em quatro grandes grupos, sendo os dois primeiros de acordo com o meio de execução, a MÚSICA VOCAL e a MÚSICA INSTRUMENTAL. O terceiro grupo reúne os ARRANJOS, TRANSCRIÇÕES E ORQUESTRAÇÕES de obras de outros autores, não incluindo os arranjos de música popular. Foram muitos os arranjos de música popular produzidos por Mário Tavares ao longo de sua carreira. Apenas uma pequena quantidade foi localizada no acervo da família. Sendo assim, na impossibilidade de procurá-los nos acervos das rádios, gravadoras, TV Globo e MIS, optamos por apresentá-los sumariamente no formato de um anexo. O quarto grupo relaciona as OBRAS NÃO LOCALIZADAS. Os dois primeiros grupos foram divididos em subgrupos, identificados com algarismos romanos. Cada subgrupo igualmente dividido, sendo cada parte identificada por letras maiúsculas. No subgrupo Música de Câmara reunimos conjuntos de obras para melhor visualização por parte do leitor. Identificamos os conjuntos acrescentando números arábicos a cada letra, conforme exemplificado:

MÚSICA VOCAL

I- OBRAS PARA CANTO

A- Canto e piano

B- Canto e orquestra

II- OBRAS PARA CORO

A- Coro a capella

B- Coro e instrumentos

C- Coro e orquestra

MÚSICA INSTRUMENTAL

III- MÚSICA DE CÂMARA

A- Solo

A1- Piano

A2- Outros instrumentos

B- Duos

B1- Violino e piano

B2- Violoncelo e piano

B3- Formações mistas

C- Trios

D- Quartetos

E- Quintetos

F- Sextetos

G- Conjuntos diversos

IV- OBRAS PARA ORQUESTRA

A- Orquestra sinfônica

B- Orquestra sinfônica com solista

C- Orquestra de câmara

D- Orquestra de câmara com solista

E- Orquestra de cordas

F- Orquestra de cordas com solista

G- Orquestra de sopros ou Banda

V- ARRANJOS, TRANSCRIÇÕES E ORQUESTRAÇÕES

VI- OBRAS NÃO LOCALIZADAS

Importante ressaltar que se trata de um catálogo de obras destinado aos interessados na obra do maestro Mário Tavares, especialmente os intérpretes. Não é, portanto, um catálogo de manuscritos ou de forte viés musicológico. Aqui não abordamos detalhes como tipo e tamanho dos papéis, marcas d'água, tintas utilizadas, cópias e copistas. Para cada obra são apresentadas as informações básicas para a identificação e contextualização da mesma, com elementos que permitam aos interessados conhecer o conjunto da produção do compositor, especialmente o intérprete que queira programá-las em concertos. Para cada entrada são apresentadas as seguintes informações:

TEXTO: Exclusivamente para as obras vocais, informa o nome, data de nascimento e morte do autor ou a fonte de onde o texto foi retirado.

LOCAL E DATA: Informa a cidade e a época em que a obra foi composta. Nem sempre tais informações estão completas nos manuscritos. As datas muitas vezes são aproximadas, constando apenas o ano em que a obra foi composta. Em alguns casos o compositor informa o período no qual a obra foi composta. Noutros informa apenas a data em que a obra foi concluída. Eventualmente foram identificadas discordâncias entre as datas informadas. Muitas vezes o compositor revisitou as obras anos depois e incluiu informações nas partituras. Divergências ocorrem também entre o manuscrito autógrafa e cópias manuscritas ou mesmo entre as partituras e as partes vocais e instrumentais. Outra fonte para datação foi o CMRE.

INSTRUMENTAÇÃO: Especialmente no repertório orquestral tal informação é fundamental para sabermos a formação dos conjuntos. Em alguns casos na Música de Câmara tal informação já está contida no próprio título da obra, sendo, portanto omitida.

MOVIMENTOS: São apresentados nas obras onde há movimentos distintos, com a informação do andamento como indicado pelo compositor, sem incluir as marcações metronômicas. Não são informadas as eventuais mudanças de andamento dentro de um mesmo movimento.

DURAÇÃO: A principal referência para a duração das obras são as gravações existentes. No caso de obras ainda não gravadas, foram usadas as eventuais informações colocadas pelo compositor nas partituras e no CMRE. Como último recurso, a duração de algumas obras foi sugerida a partir das cifras metronômicas.

ESTREIA: Em algumas obras a data da estréia foi acrescentada pelo compositor. Outras foram obtidas através de informações na imprensa, em programas de concertos ou no CMRE. Para algumas obras, especialmente para piano solo, canções e coro, não foi possível obter tal informação. Na falta de informação precisa sobre a estréia, as execuções das obras foram indicadas no campo Observações.

EDIÇÃO: Nenhuma obra de Mário Tavares teve edição em vida por editoras comerciais. A maioria se encontra em manuscritos. Algumas obras o próprio compositor financiou a editoração eletrônica e estão identificadas como Edição do Autor. Outras foram editoradas pela ABM, pelo SESC Partituras ou intérpretes.

OBSERVAÇÕES: Incluem informações que complementam os tópicos anteriores, como dedicatórias, outras execuções além da estréia e diferentes versões da obra. Mário Tavares deixou muitas notas manuscritas nas partituras. São, muitas vezes, referências importantes para os copistas e/ou os intérpretes. Noutras vezes fazem crer que o compositor as incluiu para informar aqueles que, no futuro, fossem abordar sua obra. Revelam muitas vezes um fato de sua vida, seu estado de espírito ou as motivações que o levaram a escrever as obras. O campo serve também para apresentar as divergências e dúvidas encontradas nas diversas fontes sobre a obra.

GRAVAÇÃO: Incluem as referências sobre as gravações, comerciais ou não, em suportes físicos, como LPs e CDs, assim como as disponíveis na Web em plataformas digitais, sites e portais. São apresentados os links que remetem a tais registros.

A numeração das obras é corrida, perpassando os quatro grupos. Na divisão de cada subgrupo as obras foram relacionadas em ordem cronológica. A nova listagem organizada resume o conjunto de obras de Mário Tavares em três colunas. A primeira indica o número da obra no catálogo através da sigla CMT (Catálogo Mário Tavares). A segunda coluna indica o ano da composição e a terceira o nome da obra. Como anexo, o catálogo apresenta também duas listagens: uma para as obras originais de Mário Tavares em ordem alfabética, com o respectivo número de catálogo e outra para os arranjos de música popular que foram localizados, a maioria proveniente da Rádio Mundial.

NOVA LISTAGEM DAS OBRAS DE MÁRIO TAVARES		
CMT	ANO	OBRA
MÚSICA VOCAL		
I- OBRAS PARA CANTO		
A- Canto e piano		
01	1953	Estrela de espumas
02	1953	Toada
03	1959	Acalanto
04	1959	Suíte Rosana
nº1		Cantiga de enlevo
nº2		Prece
nº3		Seu nome
05	1961/63	Três líricas de Francisco Palma - 1ª. Série
nº1		Sem mãe
nº2		Confissão de amor
nº3		Miséria
06	1978	Três líricas de Francisco Palma - 2ª. Série
nº1		Marinha
nº2		O Beija-flor
nº3		Paixão oculta
07	1978	Soneto de Gote (Toada canção)
08	1998	Salmo 23
B- Canto e orquestra		
09	1955	Estrela de espumas
II- OBRAS PARA CORO		
A- Coro a capella		
10	1959	Prece
11	1972	Ave Maria para os enfermos
12	1978	Três Aboiados
13	1998	Salmo 23

B- Coro e instrumentos		
14	1953/78	Hino ao Rio Grande do Norte para coro e piano
15	s.d.	Zabelê para coro infantil, piano, harpa e percussão
C- Coro e orquestra		
s.n.	1954	Abertura folclórica
16	1959	Ganguzama – Poema coral sinfônico para solistas, coro e orquestra
17	1959	Canção do presépio para coro e orquestra
18	1965	Rio, a epopeia do morro – Cantata para coro e orquestra
19	1985	Abertura solene “À pátria” para tenor, narrador, coro e orquestra
20	1992	Assumpta est Maria in Coelum - Oratório para soprano, barítono, narrador, coro e orquestra
21	1994	Salmo 129 “De profundis” para baixo solista, coro e orquestra
22	1996	Abaré, apóstolo do Brasil - Oratório para tenor, coro infantil, coro feminino e orquestra
23	1998	Salmo 121 para coro e orquestra
24	1998	Salmo 51 para coro e orquestra
25	1999	Exaltação a Natal – Poema sinfônico para coro e orquestra
MÚSICA INSTRUMENTAL		
III- MÚSICA DE CÂMARA		
A- Instrumentos solo		
A1- Piano		
26	1946	Valsa improviso
27	1951	Seresta
28	1953	Suíte infantil
29	1955	Juparaná – Tema com variações
30	1975	Valsa triste
31	1975	Outubro de amor
32	1978	Valsa capricho
33	1978	Estudo-Rondó

34	1979	Cristiniana – Canção sem palavras
A2- Outros instrumentos		
35	1975	Alento para flauta
36	1975	Alento para harpa ou vibrafone
37	1976	Estudo fantasia para violoncelo
B- Duos		
B1- Violino e piano		
38	1946	Prelúdio em Fá#m
B2- Violoncelo e piano		
39	1945	Balada para violoncelo ou viola
40	1950	Improviso-Rondó
41	1954	Sonata nº 1
42	1962	Cantoada
43	1978	Sonata nº2
B3- Formações mistas		
44	1976	Duo didático nº1 para flauta e fagote
45	1976/78	Duo didático nº2 para clarineta em Bb e fagote
46	1978	Duo didático nº3 para oboé e trompa in F
47	1978	Duo didático nº4 para violino e violão
48	1978	Duo didático nº5 para trompete e trombone baixo
49	1978	Duo didático nº6 para corne inglês e trombone
50	1978	Duo didático nº7 para viola e violoncelo
51	1978	Duo didático nº8 para flautim e clarone
52	1978	Duo didático nº9 para oboé e contrabaixo
53	1978	Duo didático nº10 para corne inglês e harpa
54	1978	Duo didático nº11 para flauta in G e xilofone com vibrafone
C- Trios		
55	1976	Trio em forma de choro para flauta, oboé e fagote
56	1998	Cantoada para clarineta, violoncelo e piano
57	1998	Toada para clarineta, violoncelo e piano

D- Quartetos		
58	1948	Andante para quarteto de cordas
59	1951/54	Sarabanda para quarteto de cordas
60	1956	Quarteto de cordas
61	1975	Outubro de amor para quarteto de cordas
E- Quintetos		
62	1962/78	Quinteto para instrumentos de sopro
63	1979	Cristiniana para órgão e quarteto de cordas
64	1983	Pavana ao sono de um mestre para instrumentos de sopro
F- Sextetos		
65	1994	Cristiniana para harpa e quinteto de sopros
G- Conjuntos diversos		
66	1974	Hommage a Gerard Devos para conjunto de violoncelos
67	1976	Hectoriana para conjunto de violoncelos
68	1977	Divertimento para conjunto de violoncelos
69	1977	Velho canto praiano para conjunto de violoncelos
70	1983	Pavana ao sono de um mestre para conjunto de violoncelos
71	1993	Divertimento para 11 instrumentos de sopro
72	1994	Estampas do Potengi para harpa solo, noneto misto e percussão
IV- OBRAS PARA ORQUESTRA		
A- Orquestra sinfônica		
73	1952/53	Introdução e Dança brasileira nº1
74	1954	Abertura folclórica
75	1963	Dualismo – Poema coreográfico
76	1963	Praiana – Bailado
77	1975	Suíte “Copihue”
78	1979	Sinfonia nº1 “Guararapes”
79	1990/91	Sinfonia nº2 “Da obstinação”
80	1991	Romance
81	[1996]	Valsa triste
82	1998	Suitenigma
83	2000	Elegia in Memoriam Martyres Cunhaú e Uruaçu

B- Orquestra sinfônica com solista		
84	1946	Noturno para violoncelo
85	1981	Concerto para violoncelo
86	1987	Concerto para violino
87	1987/88	Concerto para viola
C- Orquestra de câmara		
88	1983	Pavana ao sono de um mestre
D- Orquestra de câmara com solista		
89	1945	Prelúdio em Fá#m para violino
90	1954	Moda e Ponteio para harpa
E- Orquestra de cordas		
91	1948	Duas impressões
92	1958	Potiguara – Dança brasileira nº2
93	1975	Variações singelas
F- Orquestra de cordas com solista		
94	1959	Concertino para flauta e fagote
G- Orquestra de sopros ou Banda		
95	1955	P.R.K.30 – Prefixo do programa “Abre e Fecha” da Rádio Mundial
96	1999	Presidente – Dobrado militar em continência
V- ARRANJOS, TRANSCRIÇÕES E ORQUESTRAÇÕES		
97	1955	Arabesque nº1 de Claude Debussy
98	1957	Sonata op.9 nº3 de Jean Marie Leclair
99	1959	Berceuse nº1 de Tullio Tavares
100	1976	“Lundu da Marquesa de Santos” de Villa-Lobos
101	1976	Seresta nº7 “Cantiga do viúvo” de Villa-Lobos
102	1976	Seresta nº10 “Desejo” de Villa-Lobos
103	1987	Branca de Neve – Balé de Francisco Mignone
104	1992	Seresta a Francisco Mignone de Túllio Tavares
105	1993	Valsa Oubliéé de Franz Litz

VI- OBRAS NÃO LOCALIZADAS		
106	1951	Suíte clássica
107	1957	Juparanã – Variações sobre um tema dos índios Jurunas
108	1959	Suíte infantil para baixo solo, coro misto e piano
109	1959	Homenagem a Tchaikovsky
110	s.d.	Prelúdios e fugas de J. S. Bach

CATÁLOGO DE OBRAS

MÚSICA VOCAL

I- OBRAS PARA CANTO

A- CANTO E PIANO

1- ESTRELA DE ESPUMAS

Texto: José Mauro de Vasconcelos (1920-1984)

Local e Data: Rio de Janeiro, 1953

Duração: 3'18"

Estreia: em 13/10/1954 no Auditório da Rádio Jornal do Brasil por Cristina Maristany (sop.) e Alceo Bocchino (pno.)

Edição: ms.

Obs: 1) Manuscrito chamado “original” da versão para piano datado de 20/10/1955; 2) Manuscrito da versão para orquestra apresenta dedicatória “À Cristina Maristany – 1953”; 3) Nota no manuscrito original: “Gravada pelo soprano Cristina Maristany no dia 31/X/1956 no estúdio da Rádio Ministério da Educação – acompanhada por Alceo Bocchino, pa. o L.P. de música brasileira contemporânea em combinação com a gravadora Sinter”; 4) CMRE informa o ano da estreia como 1956; 5) Obra executada por Flávia Fernandes (sop.) e Priscila Bomfim (pno.) na inauguração da Sala Mário Tavares do TMRJ, em 09/12/2015.

Gravação: 1) LP Sinter (CBS SLP-7) com Cristina Maristany (sop.) e Alceo Bocchino (pno); 2) CD “Música brasileira para canto e piano” (RioArte Digital RD008/96) com Ruth Staerke (sop.) e Laís Figueiró (pno.)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v0rtxWmstPw>

2- TOADA

Texto: Sylvio Moreaux (1908-1956).

Local e Data: 1953.

Duração: 1'50"

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) CMRE informa 1955 como o ano de composição; 2) Obra revista em setembro de 1979; 3) Executada em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por Gilda Pinto (sop.) e Heitor Alimonda (pno.); 4) Versão para Trio de cl., vlc. e pno.

3- ACALANTO (Nina-Nana)

Texto: Mário Tavares (1928-2003).

Local e Data: 14/02/1959.

Duração: 3’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Para Rosana M. Tavares; 2) Nota na partitura: “Para mamãe cantar quando me ninar!”

4- SUITE ROSANA

Texto: Álvaro Neiva (1976-1905) - nº1 e 2; Mário Tavares - nº3.

Local e Data: I- 27 de janeiro; II- 28 de janeiro; III- 07 de fevereiro de 1959.

Movimentos: I- Cantiga de enlevo – Introdução (para cantar); II- Prece (para rezar); III- Seu nome (para sonhar).

Duração: 6’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) “À minha querida filha Rosana do papai”; 2) Nota na canção III: “Tavares com 31 anos, Rosana com 7 meses”; 3) CMRE: “Seu nome (ou para ninar)”; 4) Versão para coro de “Prece”

5- TRÊS LÍRICAS DE FRANCISCO PALMA – 1ª. SÉRIE

Texto: Francisco Palma (1875-1952).

Local e Data: 09/04/1961.

Movimentos: I- Sem mãe; II- Confissão de amor; III- Miséria.

Duração: s.i.

Estreia: I- s.i.; II- Em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por Gilda Pinto (sop.) e Heitor Alimonda (pno.); III- Por Bruno Wyzuj, s.d. (CMRE).

Edição: ms.

Obs: 1) Cópia heliográfica com as três canções em série; 2) Notas manuscritas na cópia heliográfica: “Tem sido cantada muitas vezes por Bruno Visuj na Europa, a quem esta nº3 é dedicada” e “As 3 peças mais tristes, sentidas, profundas, reais e belas que já pude escrever na vida – Em memória de meu avô materno”.

6- TRÊS LÍRICAS DE FRANCISCO PALMA – 2ª. SÉRIE

Texto: Francisco Palma (1875-1952).

Local e Data: I- 05 de junho; II- 07 de junho; III- 15 de julho de 1978.

Movimentos: I- Marinha; II- O Beija-flor; III- Paixão oculta.

Duração: s.i.

Estreia: I- s.i.; II- s.i.; III- Em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por Gilda Pinto (sop.) e Heitor Alimonda (pno.).

Edição: ms.

Obs: 1) Nota no manuscrito de “O Beija-flor”: Em singeleza, é minha resposta ao ‘Eu te amo’ do H. Villa... (em termos); 2) A canção “O Beija-flor” foi apresentada por Flávia Fernandes (sop.) e Priscila Bomfim (pno.) na inauguração da Sala Mário Tavares do TMRJ, em 09/12/2015.

7- SONETO DE GOTE (Toada canção)

Texto: Jorge Maranhão Tavares (1951).

Local e Data: 08/06/1978.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: o autor do texto é filho do maestro Mário Tavares.

8- SALMO 23

Texto: Bíblia.

Local e Data: 11/01/1998.

Duração: 1’45”

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicada “Para minha esposa Gláucia, nos seus 70 anos, com amor musical”; 2) Versão para coro misto.

B- CANTO E ORQUESTRA

9- ESTRELA DE ESPUMAS

Texto: José Mauro de Vasconcelos (1920-1984).

Local e Data: 1953 – 31/07/1955.

Instrumentação: canto, hp. e orq. de cds. [vln. I e II, vla., vlc. e cbx.].

Duração: 3'18"

Estreia: em 24/08/1955 no Auditório da Rádio Nacional por Cristina Maristany (sop.), ORN e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: nota no manuscrito original: "Orq. em 31/7/55 pa. o Festival G.E de 24/8/55".

II- OBRAS PARA CORO

A- CORO A CAPELLA

10- PRECE

Texto: Álvaro Neiva (1905-1976).

Local e Data: 1959.

Formação: coro misto [S.A.T.B.].

Duração: 2'

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Transcrição do original para canto e pno.; 2) Segundo movimento da Suíte Rosana.

11- AVE MARIA PARA OS ENFERMOS

Texto: Ave Maria em latim.

Local e Data: Rio de Janeiro, 21/05/1972.

Formação: coro misto [S.A.T.B.].

Duração: 2'

Estreia: em 09/12/2018 na Basílica de São Pedro, no Vaticano, pelo Madrigal da UFRN e Erickinson Bezerra (reg.).

Edição: ABM.

Obs: 1) Notas na partitura original: "IASEG-GB"; "Na véspera de ser operado, esses 37 compassos para coral dizem muito do cântico dos meninos do Colégio Marista, Natal, 1939... Tem muito para 3 vozes, mas não resisti aos baixos da harmonia vez ou outra... Pra mim, o importante é a expressão litúrgica que pretendi traduzir, servindo-me de modalismo e dinâmica contrastante. Rio, 21/05/72";

2) Manuscrito com indicações para orquestração; 3) No verso, anotações para “Homage à Gerard Devos pour cinq violoncelles – 7/08/74”.

12- TRÊS ABOIADOS

Texto: vocalizado com a palavra Aboiado.

Local e Data: 1978.

Formação: coro misto [S.A.T.B.].

Duração: 8’

Movimentos: I- Movido; II- Allegro; III- Allegro con spirito.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Aboiado nº1 vocalizado em A ou com a palavra “Aboiado”; 2) Aboiados nº2 e 3 com letra sem indicação de autor. Provavelmente do próprio compositor; 3) Nota datilografada pelo compositor no manuscrito: “O aboio orienta, disciplina e acalma uma boiada. Aboiando, em sentido figurado, quer ser o canto de angustia, de luta, desespero e também de afirmação de meus irmãos nordestinos! Aboiando se pode acalmar e orientar Homens!”.

13- SALMO 23

Texto: Bíblia.

Local e Data: 11/01/1998.

Formação: coro misto [S.A.T.B.].

Duração: 1’45”

Estreia: s.i.

Edição: do autor.

Obs: 1) Dedicada “Para minha esposa Gláucia, nos seus 70 anos, com amor musical”; 2) Versão para canto e piano.

B- CORO E INSTRUMENTOS

14- HINO AO RIO GRANDE DO NORTE

Texto: não indicado, provavelmente do compositor.

Local e Data: 1953 (1978).

Instrumentação: coro misto [S.A.T.B.] e pno.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Obra revista em 10/05/1978; 2) Dedicada “Ao meu Estado Padrasto”; 3) Notas no manuscrito de 1978: “A harmonização ideal (+ simples) ainda não a captei...”; “As palavras podem e devem ser outras, mudadas para melhor...”.

15- ZABELÊ

Texto: cirandas infantis (domínio público).

Local e Data: s.d.

Instrumentação: coro inf. [S.S.A.], pno., hp., e perc. [glock., cx.cl., trg.].

Duração: 10’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicada “Ao Coro Infanto-Juvenil do TMRJ”; 2) Notas no manuscrito autógrafo: “As Cirandas de nosso país, estilizadas para crianças inteligentes”; “Para que os netinhos não desconheçam nossas raízes, tão xuxadas nos nossos dias”; 3) Recado ao copista no manuscrito autógrafo: “Desculpe os garranchos, por favor!!”; 4) Cirandas utilizadas: Escravos de Jó, Teresinha de Jesus, O Cravo brigou com a Rosa, Sambalelê (Jongo), Cirand’ilha, Fui à espanhola, Quem for bom e Barca nova.

C- CORO E ORQUESTRA

s.n- ABERTURA FOLCLÓRICA

Texto: canção “Penedo vai” (domínio público).

Local e Data: dezembro de 1954.

Instrumentação: coro misto *ad.lib.* [S.A.T.B.] e orq. – picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl., cl.bx., 2 fg., cfg. / 4 tpa., 2 tpt., 3 tbn, tb. / timp., perc. [bmb., choc., pto., trg.] / vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 13’

Estreia: em 13/09/1958 no TMRJ com a OSB e a regência do autor em versão sem coro.

Edição: ms.

Obs: relacionada entre as obras para orquestra sinfônica.

16- GANGUZAMA – Poema coral sinfônico

Texto: Álvaro Neiva (1905-1976).

Local e Data: 1959.

Movimentos: I – Mensagem (Poco Allegro); II – Oferenda (Andante); III – Hosana (Poco Allegro); IV – Inquietude mameluca (Andante); V – Manoá; VI – Integração (Allegro Violento); VII – Holocausto; VIII – Retorno (Allegretto come prima); IX – Pindorama (Andante calmo); X – Canção da rede pequenina (Quase lento); XI – Aleluia (Allegro moderato); XII – Apoteose (Allegro vivo).

Instrumentação: sop., m.sop., ten. e bx. solo, coro misto [S.A.T.B.] e orq. – picc. (fl.III), 3 fl. (picc.), 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., xil., perc. [ago., ber., bmb., crot., cxi., pto., tamb., trg., t.tam] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 38’

Estreia: em 15/11/1963 no TMRJ por Rita Paixão (sop.), Yvone Guimarães (m.sop.), Joel Telles (ten.), Alvarany Solano (bx.), Coro e OSTM/RJ e regência de Henrique Morelenbaum, durante o I Festival do Compositor Brasileiro promovido pela OMB.

Edição: ms.

Obs: 1) 1º prêmio no concurso de composição do Cinquentenário do Teatro Municipal; 2) Não houve segundo lugar no concurso, com Claudio Santoro ficando com o 3º prêmio (Concerto para piano nº2) e menção honrosa para Eunice Catunda, Raphael Baptista e José Vieira Brandão; 3) Há uma cadência para o berimbau de barriga; 4) Executado nos dias 09 e 15/07/2000 no SESC Belenzinho em São Paulo em uma “Homenagem ao compositor Mário Tavares” por Paulo Beviláqua (sopranino), Maria Cecília de Oliveira (sop.), Lídia Schäfer (m.sop.), Estevão Maia (bx.), Coral Lírico Municipal, Sinfonia Cultura – Orquestra da Rádio e TV Cultura e regência de Lutero Rodrigues; 5) Executado no 42º Festival de Inverno de Campos do Jordão em 10/07/2006 por Adelia Issa (sop.), Silvia Tessuto (m.sop.), José Antonio Palomares (ten.) e Carlos Eduardo Marcos (bx.), OSTM/SP e a regência de Abel Rocha.

17- CANÇÃO DO PRESÉPIO

Texto: Álvaro Neiva (1905-1976).

Local e Data: Rio de Janeiro, 06/12/1959.

Instrumentação: coro misto [S.A.T.B.] e orq. – 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg. / 2 tpa. / timp. / vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 3’

Estreia: em 12/12/1959 no Ginásio do Maracanázinho com a ACC, OSB e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: 1) Escrito para o “Natal sinfônico no Maracanázinho” promovido pelo jornal *O Globo*; 2) Redução para piano datada de 02/12/1959.

18- RIO, A EPOPÉIA DO MORRO – Cantata

Texto: Álvaro Neiva (1905-1976).

Local e Data: Rio de Janeiro, 1965.

Instrumentação: coro misto [S.M.A.T.Br.B.] e orq. – 3 fl., 3 ob., 2 cl., 2 fg. sax. alto, sax.ten., sax.btn. / 4 tpa., 2 tpt., 3 tbn., sxh., tb. / tímpano, glock., perc. [bmb., cx.cl., ptos., sin., trg.] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 20’

Estreia: em 14/10/1969 no TMRJ pelo Coro da Rádio MEC, OSN/MEC e Alceo Bocchino (reg.).

Edição: ms.

Obs: 1) 1º prêmio no concurso de composição do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro promovido pelo Serviço de Rádio Educativa do MEC; 2) Apresentada em 30/09/1973 na SCM com a OSN/MEC e a regência do autor.

Gravação: CD “Mário Tavares: quatro composições” da série “Repertório Rádio MEC” v. 16 (S016).

19- ABERTURA SOLENE “À PÁTRIA”

Texto: Tancredo Neves (1910-1985).

Local e Data: Rio de Janeiro (RJ), 21/01/1985.

Instrumentação: sop. solo, narr., coro misto [S.A.T.B.] e orq. – picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., perc. [cx.cl., gzo., pand., pto., pto.susp., sin., trg.] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 17’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Notas do autor: “Segundo ideário de Tancredo Neves em seu discurso de posse - jan. de 1985”; “Aos anseios de redemocratização do país”; “Escrito em 6 dias”; 2) Conclui com o “Hino à concórdia”; 3) Minutagem estimada pelo compositor: “17 a 20”.

20- ASSUMPTA EST MARIA IN COELUM – Oratório

Texto: Dom Marcos Barbosa (1915-1997) – Poema “Diálogo do sol e da lua na Assunção de Nossa Senhora” do livro “Poemas do Reino de Deus” (1961).

Local e Data: Rio de Janeiro, 15/08 a 17/11/1992.

Instrumentação: sop. e btn. solo, narr., coro misto [S.A.T.B.] e orq. – picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., xil., perc. [bmb., camp., crot., cx.cl., pto., trg., t.tam] / cel., hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 25’

Estreia: em 20/03/1998 no TMRJ com Mirna Rubin (sop.), Paulo Queiroz (ten.), Noélio Duarte (narr.), Coro do TMRJ, OSTM e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: estreia no concerto de despedida de Mário Tavares da titularidade da OSTM.

21- SALMO 129 “De profundis”

Texto: Bíblia.

Local e Data: Rio de Janeiro, 1995 (orquestrada em 18/10/1996).

Instrumentação: bx. solo, coro misto [S.A.T.B.] e orq. – picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg., cfg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., perc. [bmb., cx.cl., pand., pto., pto.susp., sin., t.tam] / 2 hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 9’

Estreia: em 23/03/2001 no TMSP por Carlos Eduardo Bastos Marcos, Coral Paulistano, OSTM/SP e Samuel Kerr (reg.).

Edição: ABM.

Obs: 1) Dedicado “Ao Coral do TMRJ (o único que canta afinado, quando quer!); 2) Executado em 30/08/2003 no TMRJ por Lício Bruno, Coro do TMRJ, OSTM e Giorgio Paganini (reg.).

22- ABARÉ, APÓSTOLO DO BRASIL – Oratório

Texto: Dom Marcos Barbosa (1915-1997) – do livro “Poemas do Reino de Deus” (1961).

Local e Data: Rio de Janeiro, 19 a 30/10/1996.

Instrumentação: ten. solo, coro inf., coro fem. e orq. – picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg., cfg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tbn.bx. / timp., glock., perc. [bmb., cx.cl., pand., pto.susp., sin., t.tam] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) “Para os festejos do 4º centenário da morte do Beato José de Anchieta – SP 09/06/1997”; 2) Nota na partitura manuscrita: “A derradeira obra inédita, sabotada, ignorada pela perseguição que não morre (em 1996)”.

23- SALMO 121

Texto: Bíblia.

Local e Data: Teresópolis (RJ), janeiro de 1998.

Instrumentação: coro misto [S.A.T.B.] e orq. – 2 fl., 2 ob. / 2 tpa. / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 3’30”

Estreia: em 28/04/2003 no Salão Leopoldo Miguez da EM/UFRJ pelo Coro Sinfônico da UFRJ, ORSEM e André Cardoso (reg.).

Edição: ABM.

24- SALMO 51

Texto: Bíblia.

Local e Data: Teresópolis (RJ), dezembro de 1997 a janeiro de 1998.

Instrumentação: coro misto [S.A.T.B.] e orq. – picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn. / timp., perc. [pand., pto., pto.susp., t.tam] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: título indicado como Salmo 51/50.

25- EXALTAÇÃO A NATAL – Poema sinfônico

Texto: João Fagundes de Menezes (1918-2000).

Local e Data: Teresópolis (RJ), 28 de março de 1999.

Instrumentação: coro misto [S.A.T.B.] e orq. – picc., 2 fl., 2 ob., c.i., req., 2 cl., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., perc. [bmb., cx.cl., pto., pto.susp.] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 15’

Estreia: em 21/12/1999 no Teatro Alberto Maranhão pelo Coral Canto do Povo (preparação de Pedro Ferreira da Costa), Diógenes da Cunha Lima (narr.), OSRN e regência do autor.

Edição: ABM.

Obs: 1) Escrita para os 400 anos da cidade de Natal; 2) Baseada na canção “A você” de Aaulfo Alves e Aldo Cabral e na modinha “Na redinha”; 3) Apresentada em 22/12/1999 na Catedral de Natal pelos mesmos intérpretes da estreia.

CATÁLOGO DE OBRAS

MÚSICA INSTRUMENTAL

III- MÚSICA DE CÂMARA

A- INSTRUMENTO SOLO

A1- OBRAS PARA PIANO

26- VALSA IMPROVISO EM RÉ

Local e Data: Recife (PE), 14 a 30/06/1946.

Duração: 10'

Estreia: Recife, 1946.

Edição: ms.

Obs: executada pelo pianista Marcelo Verzoni em 21/11/2001 durante o 39º FVL na SCM.

27- SERESTA

Local e Data: Rio de Janeiro, 1951.

Duração: 3'10"

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicada “Ao prof. Newton Pádua”; 2) Nota na partitura autógrafa: “A um mestre que muito estimei e respeito”.

28- SUITE INFANTIL

Local e Data: 1953.

Duração: 5'

Movimentos: I- Duas cirandas; II- Caixinha de música; III- Acalanto.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Manuscrito original datado de 1953; 2) Cópia manuscrita datada de 1958.

29- JUPARANÁ – Tema com variações

Local e Data: 02/05 a 31/07/1955.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Notas na partitura: “Variações sobre um tema índio (da tribo dos Jurunas)”; “Canção de despedida da caça (quando o índio se afasta do rio)”; 2) CMRE não relaciona a obra na versão pno. solo; 3) Versão para orquestra de cordas (1957) não localizada.

30- VALSA TRISTE

Local e Data: 02/11/1975.

Duração: 3’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicada “à minha mãe e a todas as mães que já se foram”; 2) Notas manuscritas: “finados de 1975”, “Para mim está tudo nos 8 compassos do Poco Mossó”, “As harmonias são para minha mãe, especialmente nesse dia (estão no ar e eu as vi passando!)”, “Para ser tocada em absoluto recolhimento. O 2º motivo é pleno de vida, singeleza, ingenuidade”; 3) Orquestrada em 1977 (ver obras sinfônicas).

31- OUTUBRO DE AMOR

Local e Data: 21/09/1975.

Duração: 3’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicada à Marina e David; 2) Composta para o casamento de sua filha Marina; 3) Versão para quart. cds; 4) CMRE apresenta o título “Outono de amor”; 5) Citada como canção extraviada na listagem de obras elaborada pelo compositor (Marques, 2001, p.60); 6) Cópia manuscrita de Alento para harpa solo menciona “Outubro de amor (sem texto)”.

32- VALSA CAPRICHIO

Local e Data: 1978.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: dedicada “Ao Padre músico Chromácio Leão (meu avô)”

33- ESTUDO-RONDÓ em Dóm

Local e Data: 1978.

Duração: 5'20"

Estreia: Heitor Alimonda (pno.) em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicada "Ao Heitor Alimonda com a admiração e profundo respeito e estima"; 2) Subtítulo: "Insoniana".

34- CRISTINIANA – Canção sem palavras

Local e Data: 23/10/1979.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Títulos alternativos: "Christiniando" ou "Carrossel da Vida"; 2) Dedicada "a sobrinha Christina, no dia de suas núpcias"; 3) Dedicatória: "Para Christina N. Tavares e Álvaro. Já ficou pronta a homenagem do Tio Mário Tavares. Rio, 23-X-79"; 4) Notas na partitura: "Para piano – Por texto futuro e transcrever p/ cordas"; "Lembrando um lied schumanniano"; "É uma fôlha de álbum, um soneto que pretende evocar O carrossel da vida"; "Como um carrossel (ou) sua ronda (ou moto contínuo) da vida"; 5) Versões para órgão e quart. de cds. e hp. e quint. de sopros.

A2- OUTROS INSTRUMENTOS

35- ALENTO para flauta solo

Local e Data: Rio de Janeiro, 22/09/1975.

Duração: 2'30"

Estreia: em 1975 no Rio de Janeiro por Carlos Seabra Rato.

Edição: do autor.

Obs: 1) Título original "Sirinx" rasurado no manuscrito e mudado para Alento; 2) Com o título original, consta no CMRE; 3) Indicada no manuscrito como "para flauta – ou harpa – ou vibrafone"; 4) Consta no programa do concerto de 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ, mas não foi executado.

36- ALENTO para harpa ou vibrafone

Local e Data: Rio de Janeiro (RJ), 22/09/1975.

Duração: 2'30"

Estreia: s.i.

Edição: SESC: <http://www.sesc.com.br/SescPartituras/>

Obs: 1) Notas na cópia manuscrita: “Aqui estão as peças para Nininha e David (1975) – Alento (p/ flauta solo), arpa (?) e Outubro de Amor (sem texto)”; “Transcrição da peça Sirinx para flauta solo”; 2) Indicada também para vib. solo.

37- ESTUDO FANTASIA para violoncelo solo

Local e Data: Rio de Janeiro, 15/09/1976.

Duração: 3'

Estreia: em 28/06/1978 na Igreja de São Francisco em João Pessoa (PB) durante o Concurso Internacional de Violoncelo da Paraíba.

Edição: ms.

Obs: 1) Indicado como nº1, o que denota a intenção de compor outras obras com uma série. Não foram compostos, no entanto, outros estudos; 2) Obra utilizada como peça de confronto do Concurso Internacional de Violoncelo da Paraíba em 1978; 3) Executada no Rio de Janeiro em 09/09/1978, no Planetário da Gávea, por Claudio Jaffé, vencedor do Concurso Internacional de Violoncelo da Paraíba; 4) CMRE informa estreia por Claudio Jaffé no Rio de Janeiro.

B- DUOS

B1- VIOLINO E PIANO

38- PRELÚDIO em Fá#m

Local e Data: Recife (PE), 1946.

Duração: 8'

Estreia: em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por Antonella Pareschi (vln.) e Inês Rufino (pno.).

Edição: ms.

Obs: orquestrada pelo compositor (ver em obras para orq. de câm.).

B2- VIOLONCELO E PIANO

39- BALADA

Local e Data: Recife (PE), 1945.

Duração: 5’

Estreia: s.d. no “Conservatório de Música [do Recife] em audição de alunos” (CMRE).

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicatória: “À minha boa mãe, a m/ 1ª composição – Recife, 1945”; 2) Cópia manuscrita autógrafa: “Rio, 8/53”; 3) Indicada como “para violoncelo ou viola e piano”; 4) Executada em 04/12/2014 no Auditório Onofre Lopes, em Natal (RN), durante o Festival Nany Devos; 5) Executada em 05/10/2014 no Ibsen Hus, em Skien na Noruega, por Gustavo Tavares (vlc.) e Per Arne Frantzen (pno.); 6) CMRE a relaciona equivocadamente na seção “Trio, Quarteto ou Quinteto”.

40- IMPROVISO-RONDÓ

Local e Data: 1950.

Duração: 4’50”

Estreia: em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por Paulo Santoro (vlc.) e Inês Rufino (pno.).

Edição: ms.

Obs: 1) Obra executada por Marcelo Salles (vlc.) e Priscila Bomfim (pno.) na inauguração da Sala Mário Tavares no TMRJ, em 09/12/2015; 2) Cópia manuscrita de F. Paes Oliveira em 1976; 3) Executada em 04/12/2014 no Auditório Onofre Lopes, em Natal (RN), durante o Festival Nany Devos.

41- SONATA Nº 1

Local e Data: Setembro de 1953 a setembro de 1954.

Movimentos: I- Lento/Allegro deciso; II- Andante; III- Molto Allegro

Duração: 19’02”

Estreia: em 28/12/1958 na Rádio MEC por Iberê Gomes Grosso (vlc.) e Ilara Gomes Grosso (pno.) em transmissão radiofônica.

Edição: ms.

Obs: 1) Nota no manuscrito autógrafa em setembro de 1954: “Esta 1ª Sonata é composta sobre temas do populario nordestino (do interior de Pernambuco)

combinados com outros do autor. É uma obra calcada no mais genuíno folclore brasileiro, livre de influências estranhas à música nacional e nela a essência rítmica domina em toda sua extensão. Está analisada, dentro do aspecto formal clássico c/ liberdade quanto ao quadro tonal. É a primeira sonata que fiz aos 25 anos. É tudo uma experiência apenas”; 2) Dedicatória na cópia manuscrita de setembro de 1954: “Esta obra é dedicada ao amigo e compositor Claudio Santoro”; 3) Anotação na parte manuscrita de violoncelo: “Prof. Iberê, imensamente grato. Mário”; 4) CMRE informa estreia por Iberê Gomes Grosso e Ilara Gomes Grosso, mas não informa a data. Provavelmente em 28/12/1959 (ver Gravações); 4) Executada por Iberê Gomes Grosso (vlc.) e Radamés Gnattali (pno.) em 10/06/1966 no Salão Leopoldo Miguez da EM/UFRJ e em 28/09/1966 na SCM no 2º programa da série “Música Moderna do Brasil”; 5) Executada na Sala Funarte Cássia Eller de Brasília (19/03/2005), no Palácio Rio Negro de Manaus (20/03/2005), no Centro Cultural Brasil Estados Unidos de Belém (21/03/2005) e no Teatro Goiânia de Goiânia (22/03/2005) por Gustavo Tavares (vlc.) e Maria Tereza Madeira (pno.) pelo Projeto de Circulação de Música de Concerto da FUNARTE.

Gravações: 1) Gravada em 28/12/1959 por Iberê Gomes Grosso (vlc.) e Ilara Gomes Grosso (pno.) para o Programa “Música e Músicos do Brasil” da Rádio MEC e posteriormente editada em LP pela FUNARTE na Coleção “Documentos da Música Brasileira”; 2) Mesmo fonograma anterior editado em CD “Mário Tavares: quatro composições” da série “Repertório Rádio MEC” v. 16 (S016).

42- CANTOADA

Local e Data: 1972.

Duração: 4’40”

Estreia: em 20/10/1987 no Auditório do Departamento de Música da UFPB por Felipe Avellar de Aquino (vlc.) e Fernanda Maia (pno.).

Edição: ms.

Obs: 1) CMRE indica 1962 como ano de composição; 2) Obra revista em 30/05/1978; 3) Versões para trompa e piano e fagote e piano; 4) Versão para Trio de cl., vlc. e pno. (ver Trios); 5) Executada em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por Paulo Santoro (vlc.) e Inês Rufino (pno.); 6) Executada em 05/10/2014 no Ibsen Hus, em Skien na Noruega, por Gustavo Tavares (vlc.) e Per Arne Frantzen (pno.).

43- SONATA Nº2

Local e Data: 01 de julho de 1978.

Movimentos: I- Allegro; II- Scherzino; III- Finale.

Duração: 20'50"

Estreia: em 11/10/1987 na SCM por Antônio Guerra-Vicente (vlc.) e Alda de Mattos (pno.) durante a VII BMBC.

Edição: ms.

Obs: 1) Datas divergentes no manuscrito: 01 e 04/07/1978; 2) Dedicada a Iberê Gomes Grosso; 3) Revisão e dedilhado de Iberê Gomes Grosso; 4) Executada em 13/07/1995 na SCM por Antônio Del Claro (vlc.) e Eudóxia de Barros (pno.) no concerto comemorativo aos 50 anos da ABM.

Gravação: realizada ao vivo durante a VII BMBC com Antônio Guerra-Vicente (vlc.) e Alda de Mattos (pno.). Disponível no acervo da FUNARTE.

B3- FORMAÇÕES MISTAS

44- DUO DIDÁTICO Nº1 para flauta e fagote

Local e Data: setembro de 1976.

Duração: 5'

Estreia: em 07/11/1983 na SCM por Celso Woltzenlogel (fl.) e Ricardo Rapoport (fg.) durante a V BMBC.

Edição: ms.

Obs: título original: Pequeno Duo nº1 – Improviso a 2.

Gravação: 1) Realizada ao vivo durante a V BMBC com Celso Woltzenlogel (fl.) e Ricardo Rapoport (fg.). Disponível no acervo da FUNARTE. 2) Em vídeo por Sérgio Barrenechea (fl.) e Gustavo Koberstein (fg.) em concerto realizado em 13/09/2013 no Teatro SESC de Lages (SC).

Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Q3ItJE_YXrY

45- DUO DIDÁTICO Nº2 para clarineta e fagote

Local e Data: setembro de 1976 / maio de 1978.

Duração: 4'30"

Estreia: em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por José de Freitas (cl.) e Noel Devos (fg.).

Edição: ms.

Obs: 1) Título original: Pequeno Duo nº2 – Improviso a 2; 2) Nota na partitura: “Este faz parte dos Improvisos a 2 que iniciei em 1976, de volta a um trabalho de fantasia e criatividade... Só acabei agora...Rio, 06-05-1978”.

46- DUO DIDÁTICO Nº3 para oboé e trompa

Local e Data: 09/05/1978.

Duração: 3’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Título original: Invenção a Duo nº3; 2) Consta no programa do concerto de 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ, mas não foi executado.

47- DUO DIDÁTICO Nº4 para violino e violão

Local e Data: 09/05 a 02/06/1978.

Duração: 8’

Estreia: em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por Antonella Pareschi (vln.) e Paulo Aragão (vlão.).

Edição: ms.

Obs: 1) Título original na partitura: Improviso nº4; 2) Título no rascunho: Improviso Seresteiro nº4.

48- DUO DIDÁTICO Nº5 para trompete e trombone baixo

Local e Data: 20/06/1978.

Duração: 2’15”

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: título original: Duo nº5.

49- DUO DIDÁTICO Nº6 para corne inglês e trombone

Local e Data: 26/06/1978.

Duração: 3’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

50- DUO DIDÁTICO Nº7 para viola e violoncelo

Local e Data: 18/07/1978.

Duração: 4'40"

Estreia: em 02/08/1992 na Jetsmark Kirke, na Dinamarca, por Marie Christine Springel (vla.) e Gert von Büllow (vlc.), durante o Vendsyssel Festival.

Edição: ms.

Obs: 1) Título original: Duo nº7 (Seresteiro); 2) Nota manuscrita na partitura: "Glaucia, veja Duo 7 (Seresteiro) pa/ irmãos Santoro".

51- DUO DIDÁTICO Nº8 para flautim e clarone

Local e Data: 18/07/1978.

Duração: 2'50"

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: título original: Duo nº8.

52- DUO DIDÁTICO Nº9 para oboé e contrabaixo

Local e Data: 19/07/1978.

Duração: 3'

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Título original: Duo nº9; 2) Consta no programa do concerto de 21 de novembro de 1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ, mas não foi executado.

53- DUO DIDÁTICO Nº10 para corne inglês e harpa

Local e Data: 04/07/1978.

Duração: 5'15"

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Título original: Duo nºX; 2) Nota na partitura: "existe cópia de Aida Gnattali"; 3) Nota na parte de Corne inglês: "ou clarineta Bb – transportar".

54- DUO DIDÁTICO Nº11 para flauta in G e xilofone com vibrafone

Local e Data: 1978.

Duração: 3'

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Título original: Duo nºXI (Sonoridades); 2) Localizadas apenas as partes.

C- TRIOS

55- TRIO EM FORMA DE CHORO

Local e Data: 30/10/1976.

Instrumentação: fl., ob. e fg.

Movimentos: I- Improvisando; II- Moda antiga; III- Fughetta (bate-papo a três).

Duração: 16'

Estreia: em 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ por Eduardo Monteiro (fl.), Luis Carlos Justi (ob.) e Noel Devos (fg.).

Edição: Sofia Ceccato. Disponível em:

[http://www.academia.edu/33569545/O Trio em forma de choro para flauta obo%C3%A9 e fagote de M%C3%A1rio Tavares uma proposta de edi%C3%A7%C3%A3o cr%C3%ADtica](http://www.academia.edu/33569545/O_Trio_em_forma_de_choro_para_flauta_obo%C3%A9_e_fagote_de_M%C3%A1rio_Tavares_uma_proposta_de_edi%C3%A7%C3%A3o_cr%C3%ADtica)

Obs: 1) Dedicado ao flautista Manuel Florêncio Petit; 2) Obra originada de uma Invenção em Forma de Choro para flauta e oboé; 3) Executado pelo Trio Capitu, formado por Sofia Ceccato (fl.), Janaina Perrotto (ob.) e Débora Nascimento (fg.), na inauguração da Sala Mário Tavares no TMRJ em 09/12/2015.

Gravação: ao vivo em concerto do Trio Capitu pelos 72 anos da ABM, em 10/07/2017 no CCMJ do Rio de Janeiro. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=zoSjdehSTKg>

56- CANTOADA

Local e Data: 09/12/1998.

Instrumentação: cl., vlc. e pno.

Duração: 4'40"

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Transcrição da Cantoada para vlc. e pno. (ver Duos); 2) Transcrita a pedido de Gustavo Tavares (vlc.) para o trio formado com **Paquito D’Rivera (cl.) e Pablo Zinger (pno.); 3)** Referência da duração da versão para vlc. e pno.

57- TOADA

Local e Data: dezembro de 1998.

Instrumentação: cl., vlc. e pno.

Duração: 1’30”

Estreia: em 23/11/2018 no Auditório Oriano de Almeida da UFRN por Joabe Oliveira (cl.), Diego Paixão (vlc.) e Durval Cesetti (pno.).

Edição: ABM.

Obs: 1) Transcrição da Toada para canto e piano; 2) Transcrita a pedido de Gustavo Tavares (vlc.) para o trio formado com **Paquito D’Rivera (cl.) e Pablo Zinger (pno.); 3)** Sem data no manuscrito. Data provável de dezembro de 1998 estabelecida pelo uso do mesmo papel e tinta da transcrição da Cantoada.

D- QUARTETOS

58- ANDANTE

Local e Data: Rio de Janeiro, 1948.

Instrumentação: vln. I e II, vla. e vlc.

Duração: 1’45”

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Transformado no primeiro movimento das Duas Impressões para orq. de cds.; 2) Há partes instrumentais da versão para quart. de cds. em papel vegetal.

59- SARABANDA (da Suíte Clássica)

Local e Data: 26/06/1951 (25/11/1954).

Instrumentação: vln. I e II, vla. e vlc.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Movimento de uma Suíte Clássica composta em 26/06/1951, provavelmente durante o curso de composição na ENM; 2) Manuscrito datado de

25/11/1954; 3) Partes instrumentais copiadas por Coelho Netto; 4) Obra original (Suíte Clássica) não localizada.

60- QUARTETO de cordas

Local e Data: 31/10 a 17/12/1956.

Instrumentação: vln. I e II, vla. e vlc.

Movimentos: I- Allegro ma non troppo; II- Andante expressivo (Tristemente); III- Allegro deciso.

Duração: 16'

Estreia: s.d. no Rio de Janeiro pelo Quarteto da Rádio MEC.

Edição: ABM (revisão de Gustavo Tavares).

Obs: 1) Dedicado “Ao Quarteto da Rádio Ministério da Educação”; 2) Gravado pelo Quarteto da Rádio MEC, formado por Francisco Corujo e Alfredo Vidal (vln.), Lionello Forzani (vla.) e Giorgio Bariola (vlc.) (*Jornal do Commercio*, 01/01/1961 segundo caderno p.4). Gravação não localizada; 3) Executado em 11/05/2015 no Vatroslav Lisinski Hall, em Zagreb, pelo Sebastian String Quartet.

61- OUTUBRO DE AMOR para quarteto de cordas

Local e Data: 21/09/1975.

Instrumentação: vln. I e II, vla. e vlc.

Duração: 3'

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Original para piano; 2) CMRE traz como título “Outono de amor”.

E- QUINTETOS

62- QUINTETO para instrumentos de sopro

Local e Data: 1962/1978.

Instrumentação: fl., ob., cl., fg., tpa.

Movimentos: I- Allegro; II- Andantino (Acalanto); III- Tempo de Coco.

Duração: 12'26”

Estreia: em 23/11/1978 no Auditório do Palácio da Cultura (RJ) durante o Festival Villa-Lobos pelo Quinteto Villa-Lobos, formado por Carlos Rato (fl.), Ricardo Rodrigues (ob.), Paulo Sérgio Santos (cl.), Airton Barbosa (fg.) e Carlos Gomes (tpa.).

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicado “Ao prof. Jayro Ribeiro, grande artista e amigo”; 2) Chamado originalmente de “Três peças para Quinteto de Sopros - 1962”; 3) Nota manuscrita do compositor: “Rascunhado em 1962. Guardado dezesseis anos. Redescoberto e concluído em 1978”; 4) Manuscrito mais antigo datado de 27/02/1965; 4) Segundo manuscrito com data de 09/05/1978.

Gravação: 1) Quinteto Villa-Lobos, formado por Carlos Rato (fl.), Ricardo Rodrigues (ob.), Paulo Sérgio Santos (cl.), Airton Barbosa (fg.) e Carlos Gomes (tpa.). LP FUNARTE 356-404-017. Relançado em formato CD. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-pro-memus/quinteto-villa-lobos-1979/>; 2) Quinteto Villa-Lobos, formado por Antônio Carlos Carrasqueira (fl.), Luis Carlos Justi (ob.), Paulo Sérgio Santos (cl.), Aloysio Fagerlande (fg.) e Phillip Doyle (tpa.), em CD para a *Kuarup* Discos (KCD-136); 3) Quinteto Latino Americano de Sopros da Paraíba, formado por Gustavo Paco de Gea (fl.), João Johnson dos Anjos (ob.), Carlos Ribeiro (cl.), Egon Figueiroa Hidalgo (fg.) e Cisneiro Andrade (tpa.), em CD “Sonora Brasil – Circuito Nacional de Música” para o SESC (SDN002); 4) Quinteto Sopro 5, formado por Fabrício Ribeiro (fl.), Marcos Vicenssuto (ob.), Marcelo Oliveira (cl.), João Vitor Jr. (fg.) e Fábio Jardim (tpa.), ao vivo para o programa Partituras da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jLz2lS0nRQ0>

63- CRISTINIANA – Canção sem palavras

Local e Data: 23/10/1979.

Instrumentação: órgão e quart. de cds. [vln. I e II, vla. e vlc.].

Duração: s.i.

Estreia: em 20/09/1980 na Catedral de Brasília por Carlos Tavares e Ludmila Vinecka (vln.), Ivan Tavares (vla.), Gustavo Tavares (vlc.) e Ricardo Neiva Tavares (órgão).

Edição: ms.

Obs: 1) Original para piano; 2) Versão escrita para o casamento da sobrinha Maria Cristina Neiva Tavares; 3) Versão para hp. e quint. de sopros.

64- PAVANA AO SONO DE UM MESTRE

Local e Data: 1990.

Instrumentação: fl., ob., cl., fg., tpa.

Duração: 5'45"

Estreia: inédita.

Edição: ms.

Obs: 1) Original para conjunto de violoncelos; 2) Versão para quinteto de sopros incompleta, faltando 25 compassos para ser concluída.

F- SEXTETOS

65- CRISTINIANA para harpa e quinteto de sopros

Local e Data: 1994.

Instrumentação: hp., fl., ob., cl., fg., tpa.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Transcrição da Cristiniana para pno solo; 2) A estreia da obra chegou a ser programada para o dia 27/03/2002 em concerto do Quinteto Villa-Lobos na série Concertos no Foyer do TMRJ. O concerto, no entanto, foi cancelado (*Jornal do Commercio*, 24/03/2002).

G- CONJUNTOS DIVERSOS

66- HOMMAGE A GERARD DEVOS pour ensemble de violoncelles

Local e Data: 07/08/1974.

Instrumentação: conj. de vlc.

Duração: 4'

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicatória: "Pour la Association Bresilienne de Violoncellistes, à Christianne et Gerard, hommage em forme du Samba chanson"; 2) Manuscrito autógrafa no verso do manuscrito da "Ave Maria para os enfermos"; 3) Manuscrito autógrafa e cópia manuscrita indicam como subtítulo "Introdução ao choro canção"; 4) No manuscrito é indicado o "Choro canção – Tema de Christianne" a partir do comp.20; 5) Não relacionada no CMRE; 6) Executada em 04/12/2014 no Auditório Onofre Lopes, em Natal (RN), pelo conjunto UFRN Cellos sob a direção de Fábio Presgrave durante o Festival Nany Devos; 6) Executada em

25/07/2016 na Parish Church, em Supetar (Croácia), durante o Uzmah – Ubeat Festival pelos alunos Gustavo Tavares. Violoncelistas: Iva Casian-Lakoš, Janko Franković, Hrvoje Hrešć, Martin Kutnar, Emanuel Pavon, Andrija Šimić, Ana Šincek e Matija Vokić.

Gravação: Em vídeo durante o Uzmah – Ubeat Festival na Parish Church, em Supetar (Croácia), em 25/07/2016 pelos alunos de Gustavo Tavares. Violoncelistas: Iva Casian-Lakoš, Janko Franković, Hrvoje Hrešć, Martin Kutnar, Emanuel Pavon, Andrija Šimić, Ana Šincek e Matija Vokić.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nYCJ5XbPtZU>

67- HECTORIANA

Local e Data: 1976.

Instrumentação: conj. de vlc.

Duração: s.i.

Estreia: inédita.

Edição: ms.

Obs: 1) Obra incompleta (25 compassos); 2) Indicada como nº0; 3) Escrita no verso do manuscrito da canção “Marinha”.

68- DIVERTIMENTO

Local e Data: Rio de Janeiro, 17 de julho a agosto de 1977.

Instrumentação: conj. de vlc.

Movimentos: I- Allegro moderato; II- Oferenda; III- Toccata.

Duração: 10’

Estreia: em 16/11/1980 na SCM com a ABV e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicada “Ao 1th International Cello Course Aldo Parisot – Parahiba – Brazil, 17-7-77”; 2) Esboço original datado de 05/05/1969, com título de Suíte Concertante; 3) Nota no esboço manuscrito: “Esboços pa. música de conj. de violoncelos”; 4) Segundo movimento opcional: Velho Canto Praiano; 5) Transcrição para 11 instrumentos de sopro.

Gravação: em vídeo com o UFRN Cellos durante o III Festival Internacional da EM/UFRN sob a coordenação de Fábio Presgrave (apenas o primeiro movimento). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=XR0PLDuWn9g>

69- VELHO CANTO PRAIANO

Local e Data: Rio de Janeiro, 1977.

Instrumentação: conj. de vlc.

Duração: 4'20"

Estreia: em 16/11/1980 na SCM com a ABV e regência do autor, como segundo movimento do Divertimento para conj. de vlc.

Edição: ms.

Obs: 1) Baseado na canção “A serenata do pescador” – Praieira (1923) de Otoniel Menezes e Eduardo Medeiros; 2) Substitui a “Oferenda” como o segundo movimento opcional para o Divertimento para conj. de vlc.

Gravação: em vídeo durante o Uzmah – Ubeat Festival na Parish Church, em Supetar (Croácia), em 25/07/2016 pelos alunos de Gustavo Tavares. Violoncelistas: Iva Casian-Lakoš, Janko Franković, Hrvoje Hrešć, Martin Kutnar, Emanuel Pavon, Andrija Šimić, Ana Šincek e Matija Vokić.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yNhO3aWCtDY>

70- PAVANA AO SONO DE UM MESTRE

Local e Data: 08/02/1983.

Instrumentação: conj. de vlc.

Duração: 5'45"

Estreia: em 17/07/1995, no Golden Room do Copacabana Palace pelo Rio Cello Ensemble e convidados, sob a regência de Mário Tavares durante o I Rio Cello Encounter.

Edição: ABM.

Obs: 1) *In memoriam* de Iberê Gomes Grosso; 2) Texto na partitura: “Apenas um recado ao espírito e o coração de um velho e querido amigo e mestre do violoncelo (hoje sepultado) para sua missa de 7º dia (17-02-83)”; 3) Versões para quarteto e quinteto de violoncelos. Os *divisi*, no entanto, exigem um mínimo de oito violoncelistas; 4) Versão para orquestra de cordas e harpa (com três cl. e clarone *ad libitum*) em 21/06/1990; 5) Versão para quinteto de sopros, inacabada, escrita na última página da partitura da versão para quarteto de violoncelos, faltando 25 compassos para ser concluída; 6) Executada em homenagem ao violoncelista Antonio Janigro na Sala Puccini do Conservatório Giuseppe Verdi de Milão e irradiada pela Rádio Italiana (RAI) em 01/05/1999, pelos violoncelistas Gustavo Tavares, Thomas Demenga, Mario Brunello, Enrico Dindo, Giovanni Sollima,

Michael Flaksman, Julius Berger e Antonio Meneses.

Gravação: ao vivo na série *Brasilianas* da ABM, em 07/07/2015 no Espaço Guiomar Novaes, com Marcus Ribeiro (vlc. solo), Violoncelos da UFRJ e Ernani Aguiar (reg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7_1lnNRhAU6

71- DIVERTIMENTO para 11 instrumentos de sopro

Local e Data: Rio de Janeiro, 04/07/1992.

Instrumentação: 2 fl., 2 ob., 2 cl., cl. bx., 2 fg., 2 tpa.

Movimentos: I- Allegro moderato; II- Velho canto (Praieira); III- Toccata.

Duração: 15'

Estreia: em 26/09/2001 no Teatro João Caetano com os naipes de sopros da OSB e Daniel Havens (reg.).

Edição: editorado por Bastian Schmidt a pedido de Michael Uhde para o projeto “Música de Câmara Brasileira” na Hochschule für Musik Karlsruhe (revisão de Gustavo Tavares).

Obs: 1) Dedicada “Aos caros colegas músicos da OSTM (Divirtam-se!!!)”; 2) Em depoimento o compositor afirmou: “Fiz essa obra especialmente para os músicos de sopro da OSB. São instrumentistas interessados em reinventar o repertório e renovar a própria música” (*Jornal do Brasil*, 26/09/2001, Caderno B, p.02); 3) Consta no programa do concerto de 21/11/1994 na Sala da Congregação da EM/UFRJ, que seria a estreia, mas não foi executado, sendo substituído pelo Quinteto de Sopros; 4) Executado em 17/12/2010 no Castelo de Gottesaue, em Karlsruhe, na Alemanha, pelo Quinteto Experimental de Sopros da UFRJ junto com alunos da Hochschule für Musik Karlsruhe (Milher Moraes e Elya Levin (fl.), Davide Guarnieri e Juliana Bravin (ob.), Dana Barak e Diogo Lozza (cl.), Benedikt Fritz (cl.bx.), Daniel Lopez e Alessandro Jeremias (tpa.), Tim Ladewig e Carlos Bertão (fg.) e Will Sanders (reg.); 5) Executado em 20/07/2014 no Cine-Teatro Central de Juiz de Fora durante o 25º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora pelos sopros da OPES e Antônio Augusto (reg.); 6) Executado em 23/07/2014 no Palazzo Medici Riccardi, em Florença (IT) pela Orchestra Giovanile Italiana e Gustavo Tavares (reg.).

Gravação: 1) Música Brasileira – Vol.3. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música da UFRJ (EMUFRJ 017). Gravação ao vivo realizada em 17/12/2010 no Castelo de Gottesaue na Alemanha pelo Quinteto Experimental de Sopros da UFRJ junto com alunos da Hochschule für Musik Karlsruhe e

Will Sanders (reg.); 2) Sopros da OSN/UFF ao vivo no Teatro Municipal de Niterói em 04/06/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=yDy92EcBxmg

72- ESTAMPAS DO POTENGI para harpa solo, noneto misto e percussão.

Local e Data: 10 a 26/11/1994.

Instrumentação: hp. solo, quint. de cds. [vln. I e II, vla., vlc. e cbx.], quart. de sopros [fl., ob., cl., fg.] e perc. [timp. e pto. susp.].

Movimentos: I- Allegro moderato; II- Andante (Molto Semplice); III- Allegro Moderato.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Notas na partitura: “Só para músicos nível A”; “Para uma expressão harpística brasileira”.

IV- OBRAS PARA ORQUESTRA

A- ORQUESTRA SINFÔNICA

73- INTRODUÇÃO E DANÇA BRASILEIRA n°1

Local e Data: Rio de Janeiro, dezembro de 1952 a janeiro de 1953.

Instrumentação: picc., fl., ob., c.i., 2 cl., fg. / 2 tpa., 3 tpt., 3 tbn. / timp., perc. [bmb., choc., cx.cl., pto., r.r., trg.] / pno., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Introdução (Andante); II- Dança (Tempo de baião).

Duração: 7'46”

Estreia: em 30/05/1953 no TMRJ pela OSB e Eleazar de Carvalho (reg.).

Edição: ABM.

Obs: 1) Executada em 28/06/1953 no Cine Rex pela OSB e Eleazar de Carvalho (reg.); 2) Executada em 24 e 25/10/1953 pela Orquestra Sinfônica de Saint Louis (EUA) e Vladimir Golschmann (reg.); 3) CMRE informa incorretamente ter sido a estreia por Golschmann em St. Louis.

Gravações: 1) Acetato do AMT – ao vivo com a OSB e Mário Tavares (reg.), s.d (provavelmente em 13/09/1958 no TMRJ); 2) Acervo da Rádio MEC (Rolo 41584) – ao vivo em 11/10/1963 no TMRJ com a OSB e Mário Tavares

(reg.); 3) Ao vivo em 29/07/2015 no Teatro Carlos Gomes de Vitória com a OSES e André Cardoso (reg.), (ES). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GdIums_DjNE

74- ABERTURA FOLCLÓRICA

Local e Data: Rio de Janeiro, dezembro de 1954.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl., cl.bx., 2 fg., cfg. / 4 tpa., 2 tpt., 3 tbn., tb. / timp., perc. [bmb., choc., pto., trg.], vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 8'55"

Estreia: em 13/09/1958 no TMRJ com a OSB e a regência do autor.

Edição: ABM.

Obs: 1) No frontispício da partitura autógrafa consta como sendo “para Orquestra Sinfônica e Côro (Mixto)”. A parte de coro, no entanto, pode ser considerada *ad libitum*. Sem a parte de coro estreou em 13/09/1958 e assim vem sendo executada desde então, comprovada pela gravação existente na Rádio MEC sob a regência do autor. 2) Ver Coro e Orquestra; 3) Executada na cidade do Porto, em Portugal, em 9/11/1964 sob a regência do autor; 4) Executada em 08/08/1998 no concerto “Homenagem ao septuagésimo aniversário do maestro Mário Tavares” da série Criadores e Solistas Brasileiros no Teatro João Caetano pela OSB e a regência de Lutero Rodrigues; 5) Executada nos dias 09 e 15/07/2000 no SESC Belenzinho em São Paulo em uma “Homenagem ao compositor Mário Tavares” pela Sinfonia Cultura – Orquestra da Rádio e TV Cultura e regência de Lutero Rodrigues; 6) Executada em 22/04/2018 no SLM da EM/UFRJ pela OSUFRJ e André Cardoso (reg.) em homenagem aos 90 anos de nascimento do compositor; 7) Executada em 13/07/2018 na SCM pela OSN/UFF e Tobias Volkmann (reg.) na série Brasileira da ABM; 8) Executada em 16/03/2019 no Auditório Onofre Lopes da EM/UFRN pela OSUFRN e André Muniz (reg.).

Gravações: 1) Acetato do ACM – ao vivo com a OSB e Mário Tavares (reg.), s.d. (provavelmente em 13/09/1958 no TMRJ); 2) Acervo da Rádio MEC (Rolo 41585) – ao vivo em 11/10/1963 no TMRJ com a OSB e Mário Tavares (reg.); 3) Ao vivo em 13/07/2018 na SCM com a OSN/UFF e Tobias Volkmann (reg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDYoifeKcGg>

75- DUALISMO – Poema coreográfico

Local e Data: Rio de Janeiro (RJ), 1954/1963.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl., cl.bx., 2 fg., cfg., sax.btn. / 4 tpa., 2 tpt., 3 tbn., tb. / timp., perc. [afx., bmb. choc., pto., trg.] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 18’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Baseado, por ampliação, na Abertura folclórica (CMRE); 2) Título original “Conflito” alterado para “Dualismo”; 3) Menção Honrosa no concurso de composição promovido pela Secretaria de Estado de Cultura da Guanabara para obras para o TMRJ em 1963; 4) Escrita para o concurso sob o pseudônimo de Ageu.

76- PRAIANA – Bailado em 3 partes

Local e Data: Rio de Janeiro, 02/03 a 20/05/1963.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn. / timp., xil., perc. [ago., atb., bmb, bng., coco, cx.cl., f.fnd., gza., pto., r.r, trg.] / 2 hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 25’

Estreia: em 09/07/1965, no TMRJ com Cecília Wainstock e Aldo Lotufo (solistas), corpo de baile, OSTM e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: 1) 1º lugar no concurso de composição promovido pela Secretaria de Estado de Cultura da Guanabara para obras para o TMRJ em 1963; 2) Escrita para o concurso com o pseudônimo de Pirangi; 3) Coreografia de Helba Nogueira; 4) Enredo de Aluisio Carvalho; 5) Cópia manuscrita de Sérgio Nepomuceno; 6) Redução para piano do autor.

77- SUÍTE COPIHUE

Local e Data: 1975.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 4 tbn., tb. / timp., glock, vib., xil., perc. [bmb., cast., cx.cl., pand., pto., pto. susp., trg.] / cel., 2 hp. (2ª opc.), vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Entrada (Maestoso); II- Interlúdio (Lento); III- Danza (Vivo).

Duração: 20’

Estreia: em 02/05/1981 no TMRJ com a OSTM e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: 1) Dedicada à Orquestra Sinfônica da Universidade do Chile; 2) Concerto de estreia em comemoração aos 50 anos da OSTM; 2) Apresentada em 19/11/1982 em concerto com a OSTM no TMRJ gravado pela TVE (*Jornal do Brasil*, 14/11/1982).

78- SINFONIA Nº1 “GUARARAPES”

Local e Data: novembro de 1979.

Instrumentação: 3 fl. (picc.), 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 4 tbn., tb. / timp., glock., vib., xil., perc. [bmb., cx.cl., fru., pand., ptos., qxd., rag., sin., trg., t.tam] / vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Andante / Allegro rude e enérgico; II- Andante; III- Molto allegro e enérgico.

Duração: 22’

Estreia: em 29/10/1981 na SCM pela OSTM e regência do autor no sétimo concerto da IV BMBC.

Edição: ms.

Obs: dedicada “Ao povo do Nordeste com seu cataclisma, seu desespero e sua fé, seu destino sofrido, mas determinado, sua angústia cíclica e sua inconformação – na pessoa de Gustavo Krause, prefeito do Recife em 14/XI/1979”.

Gravação: ao vivo durante a IV BMBC e lançada em LP pela FUNARJ em comemoração ao cinquentenário da OSTM (LP-FRJ001). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=x2_hLiY81o8&list=PL3RxF29kc-DwVPAKNxYs3LA0cOpPBGASD

79- SINFONIA Nº2

Local e Data: Rio de Janeiro (RJ), outubro de 1990 a março de 1991.

Instrumentação: 3 fl. (picc.), 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg., cfg. / 4 tpa., 3 tpt., 4 tbn., tb. / timp., glock, vib., xil., perc. [bmb., crot., cx.cl., gzo., pand., ptos., pto. susp., sin., trg., t.tam.] / cel., hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Lento/Allegretto; II- Andante com tristeza; III- Finale (Moderato).

Duração: s.i.

Estreia: inédita.

Edição: ms.

Obs: 1) Subtítulo: “Da obstinação”; 2) Obra seria executada no concerto de abertura da IX BMBC, mas não foi realizado em razão da greve dos músicos da OSTM; 3) Primeira nota no segundo movimento: “E o mundo é um mundo desigual, mesquinho, onde os filhos de Deus morrem de fome – F. Palma (1875-1952)”; 4) Segunda nota no segundo movimento: “Para uma criança retirante, flagelada, em qualquer lugar... órfão de tudo... Bósnia, Somália, Brasil”; 5) Nota no terceiro movimento: “Reapareceu Ganguzama 32 anos depois”.

80- ROMANCE

Local e Data: 25 a 30/04/1991.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., 2 fg. / 4 tpa., timp., glock., perc. [bmb., crot., gzo, ptos, trg.] / cel., hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 4’50”

Estreia: em 23/08/1992 no TMRJ com a OSTM e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: executado em 08/11/2013 no Espaço Tom Jobim do Jardim Botânico (RJ) pela OSB e Marcos Arakaki (reg.) durante o 51º FVL.

81- VALSA TRISTE

Local e Data: Rio de Janeiro (RJ), 08/08/1992.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 2 tpa., 2 tpt. / timp., glock., perc. [ptos e trg.] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: s.i.

Estreia: em 10/11/1996 no Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto em Curitiba (PR) com a OSINPA e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: 1) Transcrição para orquestra da “Valsa Triste” para piano; 2) Nota manuscrita: “À minha e todas as mães, quando delas lembramos”.

82- SUITENIGMA

Local e Data: Teresópolis (RJ), junho/julho de 1998.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., c.i., req., 2 cl., cl.bx., 2 fg., sax. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., vib., xil., perc. [choc., cx.cl., pand., ptos, t.tam] /

hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Andante sostenuto (Entrada); II- Allegro (Scherzo); III- Intermezzo (Barcarola); IV- Coral / Scherzo II / Coda.

Duração: 25'

Estreia: em 22/10/1998 no Salão Leopoldo Miguez da EM/UFRJ com a ORSEM e André Cardoso (reg.) no XX PMBA (apenas o 1º movimento).

Edição: ms.

Obs: 1) Obra escrita para o Panorama e dedicada à ORSEM; 2) Nota na partitura: "Encargo de J. G. Ripper"; 3) Estreia apenas do primeiro movimento em razão do material de orquestra não ter sido copiado a tempo.

83- ELEGIA IN MEMORIAM MARTYRES CUNHAÚ E URUAÇU

Local e Data: janeiro a 23/02/2000.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., c.i., req., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., perc. [bmb., cx.cl., fru., gzo, pand., ptos., trg., t.tam] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: Quadro I: Allegro Giusto; Quadro II: Allegretto con grazia; Quadro III: Poco Meno (Martírio e Glorificação).

Duração: s.i.

Estreia: inédita.

Edição: ms.

Obs: 1) "À beatificação dos protomártires do RN"; 2) Dedicada à Arquidiocese de Natal.

B- ORQUESTRA SINFÔNICA COM SOLISTA

84- NOTURNO para violoncelo e orquestra

Local e Data: Recife (PE), 1946.

Instrumentação: vlc. solo, 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., fg. / 2 tpa. / timp. / cel., hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 8'

Estreia: em 02/09/1946 no Teatro Santa Isabel do Recife (PE) por Mário Tavares (vlc.), OSPE e Vicente Fittipaldi (reg.).

Edição: ms.

Obs: 1) Título original: Legenda para violoncelo e orquestra; 2) Partitura não

localizada, apenas as partes; 3) Nota manuscrita na parte de flauta I: “G.E. Rio, 28/10/53. 1ª audição. Radio Nacional”; 4) CMRE informa a orquestração com 2 fg. e um tpt., cujas partes não foram localizadas.

85- CONCERTO PARA VIOLONCELO

Local e Data: junho a agosto de 1981.

Instrumentação: vlc. solo, picc., 2 fl. (fl.I com fl. in G), 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., xil., perc. [bmb, cx.cl., pand., ptos, trg., t.tom] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Allegro; II- Andante lamentoso; III- Andante / Allegro

Duração: 29’

Estreia: em 10/10/1985 no TMRJ com Alceu Reis (vlc.), OSTM e regência do autor.

Edição: revisada e editorada por Roberto Duarte.

Obs: 1) Nota no frontispício da partitura autógrafa: “Após copiá-lo (bem feito) dedicar a Mtslav Rostropovich... na esperança de ver um dia ser executado (falar A. Bloch si ele aceitaria uma tal homenagem interesseira...)”; 2) Nota na página final: “Si um dia pudesse ouvir este trabalho bem tocado, com todas as indicações, teria valido a pena ser músico! ... E a paz da morte queria e teria no momento seguinte!”.

86- CONCERTO PARA VIOLINO

Local e Data: novembro de 1987 a 12 de janeiro de 1988.

Instrumentação: vln. solo, picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., xil., perc. [bl.mad., bmb., cx.cl., pand., ptos., pto. susp., trg., t.tam] / hp., vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Allegro giusto; II- Scherzo (Intermezzo); III- Finale (Tarantella).

Duração: 25’

Estreia: em 01/10/1990 no TNCS de Brasília com Giancarlo Pareschi (vln.), OSTNCS e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: 1) Também referido como “Concerto Fantasia”; 2) Dedicado “Ao grande violinista e amigo, o afeto de Mário Tavares”; 4) Informação sobre a duração da obra e dedicatória na parte de vln. solo; 5) Orquestração sem os naipes de vln. I e II; 6) Nota manuscrita na partitura sobre o concerto de estreia: “Execução

bastante boa!! Regente o autor (em seu 50º de vida profissional (1940-1990)”; 7) Dois primeiros movimentos executados em 08/08/1998 no Teatro João Caetano, no concerto “Homenagem ao septuagésimo aniversário do maestro Mário Tavares” da série Criadores e Solistas Brasileiros pela violinista Ana Oliveira, a OSB e Lutero Rodrigues (reg.).

87- CONCERTO PARA VIOLA

Local e Data: dezembro de 1987 a janeiro de 1988.

Instrumentação: vla. solo, picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock, perc. [bmb., cx.cl., pand., ptos., pto.susp., sin., trg., t.tam] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Poco Allegretto; II- Lied – Canção a um pequeno órfão (Andante lamentoso); III- Allegro con spirito.

Duração: 22’15”

Estreia: em 30/11/1995 no TMRJ com Jairo Diniz (vla.), OSB e Roberto Duarte (reg.) durante a XI BMBC.

Edição: ms.

Obs: executado em 11/05/2008 no CineArte UFF por Sávio Santoro (vla.), OSN/UFF e Lutero Rodrigues (reg.).

Gravação: acervo da FUNARTE – ao vivo durante a XI BMBC com Jairo Diniz (vla.), OSB e Roberto Duarte (reg.).

C- ORQUESTRA DE CÂMARA

88- PAVANA AO SONO DE UM MESTRE

Local e Data: 21/06/1990.

Instrumentação: 3 cl. e cl.bx. (*ad libitum*) / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 5’45”

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Original para conj. de vlc.; 2) Versão para quint. de sopros, inacabada.

D- ORQUESTRA DE CÂMARA COM SOLISTA

89- PRELÚDIO em Fá#M para violino e orquestra

Local e Data: 1945/46.

Instrumentação: vln. solo e orq. – fl., ob. / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 8’

Estreia: s.i.

Edição: ms.

Obs: 1) Orquestração da mesma obra para vln. e pno. (ver música de câmara); 2) Orquestração em 1946; 3) Dedicatória no manuscrito autógrafa da orquestração: “Ao meu pae”.

90- MODA E PONTEIO para harpa, celesta e cordas

Local e Data: Rio de Janeiro, 1955.

Instrumentação: hp. solo, cel. e orq. de cds. [vln. I e II, vla., vlc. e cbx.].

Duração: 9’30”

Estreia: em 14/12/1955 no Auditório da Rádio Nacional com Gianni Fumagalli (hp.), ORN e regência do autor.

Edição: ms.

Obs: 1) “Dedicado ao prof. e amigo Gianni Fumagalli”; 2) CMRE indica 1954 como ano de composição; 3) Data de finalização na partitura autógrafa: 7/2/1955.

Gravação: ao vivo por Cristina Carvalho (hp.), OFES e Emílio de César (reg.).

Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=aiGdq_Digiw

E- ORQUESTRA DE CORDAS

91- DUAS IMPRESSÕES

Local e Data: Rio de Janeiro, 1948.

Instrumentação: vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Andante; II- Andante con moto.

Duração: 5’31”

Estreia: em novembro de 1958 pela OCRM e regência do autor para transmissão radiofônica.

Edição: ABM.

Obs: 1) Primeiro movimento originalmente um Andante para quart. de cds.;

2) Executada em 25/04/2018 no SLM da EM/UFRJ pela OSUFRJ e Francisco Carriço (reg.) em homenagem aos 90 anos de nascimento do compositor.

Gravação: 1) Acetato do acervo da Família Tavares – OCRM e Mário Tavares (reg.), em nov. de 1958; 2) Acervo da Rádio MEC (Rolo 41624) – em 10/01/1972 pela OCRM e Mário Tavares (reg.); 3) Ao vivo em 25/04/2018 no SLM da EM/UFRJ pela OSUFRJ e Francisco Carriço (reg.). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=K_0r6lhwE4A&feature=youtu.be

92- POTIGUARA – Dança brasileira nº2

Local e Data: Rio de Janeiro, 25/08/1958.

Instrumentação: vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 9'

Estreia: em novembro de 1958 pela OCRM e regência do autor para transmissão radiofônica.

Edição: SESC. <http://www.sesc.com.br/SescPartituras/>

Obs: 1) Edino Krieger, no texto do encarte do CD, informa ser a peça uma transcrição do primeiro movimento de uma sonata para violino e piano; 2) Cópia manuscrita da partitura em papel vegetal feita em 25/08/1958; 3) Na cópia manuscrita da partitura o andamento é indicado como Allegretto (semínima 90/96). Nas partes instrumentais, por dois diferentes copistas, o andamento indicado é Allegro con spirito; 4) Na cópia manuscrita da partitura consta o título em inglês: “2nd. Brazilian dance – Potiguara – for string orch. – 1958”; 5) Na cópia manuscrita da partitura o título original “Potiguara” está alterado com caneta esferográfica para “Potiguarana” e indicada como op.22; 6) Indicação de data de execução em julho de 1963 constante na parte de viola; 7) Executada em 23/05/1980 no Auditório da EM/UFRN pela OCUFRN e regência do compositor; 8) Executada em 29/07/1980 no Yamaha Tower Hall, em Tóquio.

Gravação: 1) Acetato do AMT – OCRM e Mário Tavares (reg.), em nov. de 1958; 2) OCRM e Mário Tavares (reg.) no CD “Mário Tavares: quatro composições” da série “Repertório Rádio MEC” v. 16 (S016).

93- VARIAÇÕES SINGELAS

Local e Data: 1975 / Julho de 1978.

Instrumentação: vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Movimentos: I- Tema (Andante mosso); II- Variação I (Dolce); III- Variação II;

IV- Variação III (Andante molto espressivo); V- Variação IV (Allegro); VI- Variação V; VII- Variação VI (Allegreto); VIII- Variação VII (Andante sostenuto e molto espressivo); IX- Variação VIII (Schottisch); X- Variação IX (Como valsa); XI- Variação X; XII- Variação XI; XIII- Variação XII (Andante / Romance / Piu mosso); XIV- Final (Introdução); XV- Coral (Andante mosso / Um poco piu animato / Maestoso).

Duração: 13'

Estreia: em 08/10/1978 na SCM pela OCRM e Nelson Nilo Hack (reg.).

Edição: SESC: <http://www.sesc.com.br/SescPartituras/>

Obs: 1) Dedicada à Orquestra Juvenil de Antofagasta (Chile); 2) Composta em 1975 e revista em 1978; 2) Executada em 06/06/1980 na Capela da Ordem Terceira de São Francisco em João Pessoa (PB) pela OCUFPB e colaboração da OCEPB e regência do autor; 3) Executada em 22/10/2002 no Teatro Accademico de Castelfranco Veneto, em 09/04/2003 no Teatro dal Verme de Milão e em 10/04/2003 na Aula Absidale di Santa Lucia, em Bolonha (IT) pela Orchestra D'Archi Italiana e Gustavo Tavares (reg.); 4) Executada em 30/03/2003 pela Orquestra de Câmara de Oslo e Gustavo Tavares (reg.).

F- ORQUESTRA DE CORDAS COM SOLISTA

94- CONCERTINO PARA FLAUTA E FAGOTE

Local e Data: 1959.

Instrumentação: fl. e fg. solo e orq. de cds. [vln. I e II, vla., vlc. e cbx.].

Movimentos: I- Allegro; II- Moderato; III- Vivo e Scherzando.

Duração: 14'

Estreia: em 23/11/1959 no Auditório do MEC por Moacir Liserra (fl.), Noel Devos (fg.), OCRM e Roberto Schnorremberg (reg.).

Edição: ABM.

Obs: 1) Segundo prêmio no I Concurso Anual de Composição do programa “Música e Músicos do Brasil” – Rádio MEC/59; 2) Escrita para o concurso com o pseudônimo de Pedro Velho; 3) Executada em 10/10/2002 por Eduardo Monteiro (fl.), Aloysio Fagerlande (fg.), ORSEM e André Cardoso (reg.) no Salão Leopoldo Miguez por ocasião da entrega ao compositor do título de *Doutor Honoris Causa* da UFRJ; 4) Executado em 12/07/2018 na SCM por Eduardo Monteiro (fl.), Aloysio Fagerlande (fg.), OSUFRJ e Norton Morozowicz (reg.) na série

Brasileira da ABM.

Gravações: 1) Moacir Liserra (fl.), Noel Devos (fg.), OCRM e Roberto Sch-norremberg (reg.). CD “Mário Tavares: quatro composições” da série “Reper-tório Rádio MEC” v. 16 (S016); 2) Eduardo Monteiro (fl.), Aloysio Fagerlande (fg.), OSUFRJ e André Cardoso (reg.) – Selo UFRJ Música; 3) Ao vivo com Eduardo Monteiro (fl.), Aloysio Fagerlande (fg.), OSUFRJ e Norton Morozo-wicz (reg.) na SCM em 12/07/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rg5-JUPOxeA>

G- ORQUESTRA DE SOPROS OU BANDA

95- P.R.K.30 – Prefixo para o programa “Abre e Fecha” da Rádio Mundial

Local e Data: Rio de Janeiro, 06/04/1955.

Instrumentação: quart. de sax. [s.i.] / met. [s.i.] / pno. / cbx. e bat.

Duração: s.i.

Estreia: em 11/04/1955 na Rádio Mundial.

Obs: 1) Partitura não indica quais os saxofones ou metais na instrumentação; 2) Não localizadas as partes instrumentais; 3) Nota na partitura: “1º programa em 11-4-1955; 4) Nota no nº6 da partitura: “improvisar um ‘bugue ugue’ bem caprichado!!!”.

96- PRESIDENTE – Dobrado militar em continência

Local e Data: outubro de 1979.

Instrumentação: picc., fl., ob. I e II, req., cl., cl.alto, cl.bx., fg, I e II, sax.sop., sax. alto, sax.ten., sax.btn. / tpa. I e II, tpt., tbn. I e II, tbn.bx., tb., tb.cbx. / perc. [bmb., cx.cl, lira, pto.].

Duração: 3’

Estreia: em 15/08/2018 no SLM da EM/UFRJ pela Orquestra de Sopros da UFRJ e Marcelo Jardim (reg.).

Obs: 1) Para a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro; 2) Nota ma-nuscrita do autor: “Dobrado ‘Presidente eleito’ foi gravado terça-feira, 20/XI/79 às 11:00 hs Banda Corpo Bombeiros RJ.”

Gravação: ao vivo em 15/08/2018 pela Orquestra de Sopros da UFRJ e Marcelo Jardim (reg.). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=j9O6ynY6oSQ&feature=youtu.be>

ARRANJOS, TRANSCRIÇÕES E
ORQUESTRAÇÕES

97- ARABESQUE Nº1 de Claude Debussy

Local e Data: Rio de Janeiro, 18/02/1955.

Instrumentação: hp. solo e orq. de câm. – fl., ob., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Obs: das partes instrumentais, localizadas apenas as de fl. e ob.

98- SONATA OP. 9 Nº3 de Jean Marie Leclair

Local e Data: 05/08/1957.

Instrumentação: orq. de cds. [vln. I e II, vla., vlc. e cbx.].

Duração: s.i.

Estreia: em 1957 pela OCRM e Mário Tavares (reg.).

Obs: nota acrescentada no manuscrito autógrafo: “Pa. O. Câmara Rádio MEC, da qual fui regente fundador, responsável de 1957 até 1968 – quando Escremildo (sic) Luiz Vianna, me expulsou, excluiu, dedurou às otoridades e fui exonerado pelo AI-5 em dezº/68 no D.O. da União”.

99- BERCEUSE Nº1 de Túllio Tavares

Local e Data: 1959.

Instrumentação: hp. e orq. de cds. [vln. I e II, vla., vlc. e cbx.].

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Obs: original para canto e pno. de 1957.

100- “LUNDU DA MARQUESA DE SANTOS” de Villa-Lobos

Local e Data: 1976.

Instrumentação: canto e conj. de vlc.

Duração: 2’

Estreia: s.i.

Obs: 1) Escrito para o LP “Maria Lúcia Godoy interpreta Villa-Lobos”; 2) Gravado em comemoração ao 90º aniversário do compositor.

Gravação: LP Phillips 6598309/1977. Reeditado em formato CD em 1993.

101- SERESTAS Nº7 “CANTIGA DO VIÚVO” de Villa-Lobos

Local e Data: 1976.

Instrumentação: canto e conj. de vlc.

Duração: 2’

Estreia: s.i.

Obs: 1) Escrito para o LP “Maria Lúcia Godoy interpreta Villa-Lobos”; 2) Gravado em comemoração ao 90º aniversário do compositor.

Gravação: LP Phillips 6598309/1977. Reeditado em formato CD em 1993.

102- SERESTAS Nº10 “DESEJO” de Villa-Lobos

Local e Data: 1976.

Instrumentação: canto e conj. de vlc.

Duração: 2’

Estreia: s.i.

Obs: 1) Escrito para o LP “Maria Lúcia Godoy interpreta Villa-Lobos”; 2) Gravado em comemoração ao 90º aniversário do compositor.

Gravação: LP Phillips 6598309/1977. Reeditado em formato CD em 1993.

103- BRANCA DE NEVE de Francisco Mignone

Local e Data: 22/06 a 05/07/1987.

Instrumentação: narr. e orq. – picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg. / 4 tpa., 3 tpt., 3 tbn., tb. / timp., glock., perc. [bl.mad., bmb, cx.cl., gzo., pand., ptos, trg., t.tam] / cel., hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: s.i.

Estreia: inédito.

Obs: 1) Balé infantil em quatro partes e 13 quadros com texto e música de Francisco Mignone; 2) Orquestração realizada a pedido de Maria Josefina Mignone, em homenagem aos 90 anos de Francisco Mignone; 3) Partitura pertencente ao acervo da BN (reg. 967.035/20-4-1999D); 4) “Orquestração 22-06-1987 até 5/7 de seu ex-discípulo Mº Mário Tavares”; 5) “Como singela homenagem ao mestre Francisco Mignone”.

104- SERESTA – Homenagem a Francisco Mignone de Túllio Tavares

Local e Data: Rio de Janeiro, 11/08/1992.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 2 tpa. / timp., perc.

[pto. susp. e trg.] / cel., hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: s.i.

Estreia: s.i.

Obs: 1) Nota manuscrita na partitura: “Com o afetuoso abraço do mano Mário!”; 2) Executada em 10/06/2017 na Bærum Kulturhus, em Oslo, na Noruega, pela Bærum Symfoniorkester.

105- VALSA OUBLIÉE de Franz Liszt

Local e Data: abril de 1993.

Instrumentação: picc., 2 fl., 2 ob., c.i., 2 cl., cl.bx., 2 fg. / 4 tpa. / timp., perc.
[pto. susp. e trg.] / hp., vln. I e II, vla., vlc. e cbx.

Duração: 3’30”

Estreia: s.i.

OBRAS NÃO LOCALIZADAS

106- SUÍTE CLÁSSICA

Local e Data: 26/06/1951.

Instrumentação: s.i.

Obs: 1) Provavelmente composta durante o curso de composição na ENM; 2) Movimento Sarabanda transcrito para quart. de cds. em 25/11/1954.

107- JUPARANÁ – Variações sobre um tema dos índios Jurunas

Local e Data: 1957

Instrumentação: orq. de cds. [vln. I e II, vla., vlc. e cbx.].

Duração: 13'

Estreia: em 1957 com a OCRM e Mário Tavares (reg.).

Edição: s.i.

Obs: 1) Transcrição para cordas do original para piano; 2) Partitura e partes não localizadas; 3) Versão citada em currículos artísticos, no CMRE e na listagem de obras elaborada pelo compositor (Marques, 2001, p.59); 4) Documento do acervo da família Tavares comprova a execução e a gravação da obra pela OCRM; 5) Mencionada por Edino Krieger em artigo no jornal *O Nacional* nº9, de 1957, p.08.

108- SUÍTE INFANTIL para baixo solo, coro misto e piano

Local e Data: 1959

Obs: 1) Obra original para pno. solo; 2) Versão citada na listagem de obras elaborada pelo compositor (Marques, 2001, p.59).

109- HOMENAGEM A TCHAIKOVSKY – sobre um tema de Romeu e Julieta

Local e Data: 1959.

Instrumentação: hp. e orq. de cds. [vln. I e II, vla., vlc. e cbx.].

Duração: 3'20"

Obs: obra composta para o LP "Romance das Cordas".

Gravação: Fonográfica Brasileira S.A. GV0087.

110- PRELÚDIOS E FUGAS de J. S. BACH

Local e Data: s.i.

Instrumentação: conj. de vlc.

Duração: s.i.

Obs: citados pelo compositor em Barbosa, 2005, p.206.

LISTAGEM ALFABÉTICA DAS OBRAS

Abaré, apóstolo do Brasil - Oratório CMT22
Abertura folclórica CMT74
Abertura solene “À pátria” CMT19
Acalanto CMT03
Alento para flauta CMT35
Alento para harpa CMT36
Andante para quarteto de cordas CMT58
Assumpta est Maria in Coelum - Oratório CMT20
Ave Maria para os enfermos CMT11
Balada para violoncelo ou viola e piano CMT39
Canção do presépio para coro e orquestra CMT17
Cantiga de enlevo (Suíte Rosana) CMT04 n°1
Cantoadá para clarineta, violoncelo e piano CMT56
Cantoadá para violoncelo e piano CMT42
Concertino para flauta e fagote CMT94
Concerto para viola CMT87
Concerto para violino CMT86
Concerto para violoncelo CMT85
Confissão de amor (Três Líricas de Francisco Palma - 1ª. Série) CMT05 n°2
Cristiniana – Canção sem palavras para piano CMT34
Cristiniana para órgão e quarteto de cordas CMT63
Cristiniana para harpa e quinteto de sopros CMT65
Divertimento para 11 instrumentos de sopro CMT71
Divertimento para conjunto de violoncelos CMT68
Dualismo – Poema coreográfico CMT75
Duas Impressões CMT91
Duo didático n°1 para flauta e fagote CMT44
Duo didático n°10 para corne inglês e harpa CMT53
Duo didático n°11 para flauta in G e xilofone com vibrafone CMT54
Duo didático n°2 para clarineta em Bb e fagote CMT45
Duo didático n°3 para oboé e trompa CMT46
Duo didático n°4 para violino e violão CMT47
Duo didático n°5 para trompete e trombone baixo CMT48
Duo didático n°6 para corne inglês e trombone CMT49
Duo didático n°7 para viola e violoncelo CMT50

Duo didático nº8 para flautim e clarone CMT51
Duo didático nº9 para oboé e contrabaixo CMT52
Elegia in memoriam Martyres Cunhaú e Uruaçu CMT83
Estampas do Potengi para harpa solo, noneto misto e percussão CMT72
Estrela de espumas CMT01
Estrela de espumas CMT09
Estudo fantasia para violoncelo CMT37
Estudo-Rondó CMT33
Exaltação a Natal – Poema sinfônico para coro e orquestra CMT25
Ganguzama – Poema coral sinfônico para solistas, coro e orquestra CMT16
Hectoriana para conjunto de violoncelos CMT67
Hino ao Rio Grande do Norte para coro e piano CMT14
Homenagem a Tchaikovsky CMT109
Hommage a Gerard Devos para conjunto de violoncelos CMT66
Improviso-Rondó para violoncelo e piano CMT40
Introdução e Dança Brasileira nº1 CMT73
Juparanã – Tema com variações para piano CMT29
Juparanã – Variações sobre um tema dos índios Jurunas para cordas CMT107
Marinha (Três Líricas de Francisco Palma - 2ª. Série) CMT06 nº1
Miséria (Três Líricas de Francisco Palma - 1ª. Série) CMT05 nº3
Moda e Ponteio para harpa, celesta e cordas CMT90
Noturno para violoncelo CMT84
O Beija-flor (Três Líricas de Francisco Palma - 2ª. Série) CMT06 nº2
Outubro de amor para piano CMT31
Outubro de amor para quarteto de cordas CMT61
P.R.K.30 – Prefixo do programa “Abre e Fecha” da Rádio Mundial CMT95
Paixão oculta (Três Líricas de Francisco Palma - 2ª. Série) CMT06 nº3
Pavana ao sono de um mestre para orquestra CMT88
Pavana ao sono de um mestre para conjunto de violoncelos CMT70
Pavana ao sono de um mestre para instrumentos de sopro CMT64
Potiguara – Dança brasileira nº2 CMT93
Praiana – Bailado CMT76
Prece (para coro) CMT10
Prece (Suíte Rosana) CMT04 nº2
Prelúdio em Fá#m para violino e orquestra CMT89

Prelúdio em Fá#m para violino e piano CMT38
Presidente – Dobrado militar em continência CMT96
Quarteto de cordas CMT60
Quinteto para instrumentos de sopro CMT62
Rio, a epopéia do morro – Cantata para coro e orquestra CMT18
Romance para orquestra CMT80
Salmo 121 para coro e orquestra CMT23
Salmo 129 “De profundis” para baixo solista, coro e orquestra CMT21
Salmo 23 CMT08
Salmo 23 CMT13
Salmo 51 para coro e orquestra CMT24
Sarabanda para quarteto de cordas CMT59
Sem mãe (Três Líricas de Francisco Palma - 1ª. Série) CMT05 n°1
Seresta para piano CMT27
Seu nome (Suíte Rosana) CMT04 n°3
Sinfonia n°1 “Guararapes” CMT78
Sinfonia n°2 “Da obstinação” CMT79
Sonata n° 1 para violoncelo e piano CMT41
Sonata n°2 para violoncelo e piano CMT43
Soneto de Gote (Toada canção) CMT07
Suíte clássica CMT106
Suíte “Copihue” CMT77
Suíte infantil CMT28
Suíte infantil CMT108
Suíte Rosana CMT03
Suitenigma CMT82
Toada CMT02
Toada para clarineta, violoncelo e piano CMT57
Três aboiados CMT12
Três Líricas de Francisco Palma - 1ª. Série CMT05
Trio em forma de choro para flauta, oboé e fagote CMT55
Valsa capricho CMT32
Valsa improviso CMT26
Valsa triste CMT30
Valsa triste CMT81

Variações singelas CMT93

Velho canto praiano para conjunto de violoncelos CMT69

Zabelê para coro infantil, piano, harpa e percussão CMT15

LISTAGEM DE ARRANJOS DE MPB LOCALIZADOS

Título	Autor	Gênero	Intérprete	Data	Programa / Rádio
Aimer comme jê t'aime	s.i. [Hubert Giraud e Roger Lucchesi]	Fox	s.i.	28/01/1956	Rádio Mundial
Antecipando	Wagner Naegle	Choro-canção	Wagner Naegle (tpt.)	14/11/1955	Musicais Detefon – Rádio Mundial
Aprite le fenestre	V. Panzuti	s.i.	s.i.	15/03/1957	s.i.
Aquarela do Brasil	Ari Barroso	Samba	Arr. sinfônico	04/06/1956	Rádio Mundial
As estrelas foram embora	U. Barbará e Oscar Belandi [?]	Samba-canção	Carlos Henrique	s.i.	s.i.
Ausência	C.C. Menezes	Fox	s.i.	24/08/1955	Rádio Mundial
A Vucchella	P. Tosti e D'Annunzio	Arieta	Trio Madrigal	18/04/1955	Rádio Mundial
Baseado	Kuntz Naegle e E. Marinho	Choro	s.i.	18/07/1955	s.i. [Rádio Mundial]
Blim-Blem-Blom	Nazareno Brito e Luiz Claudio	s.i.	Luiz Cláudio e Trio Madrigal	22/11/1955	[Rádio Mundial]
Briga nunca resolveu	Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça	Samba-canção	Fernando Barreto	10/06/1955	Rádio Mundial
Caminha	R. Candiano e Evaldo Ruy	Samba-canção	Roberto Lima	28/12/1955	Rádio Mundial
Canção de Desirée	s.i.	s.i.	Trio Madrigal	31/05/1955	Rádio Mundial
Carioca 1954	A[ntonio] Maria	Samba-canção	Carlos José	07/04/1955	Rádio Mundial
Carro de boi	Nelson Sampaio	Toada	Trio Madrigal	27/10/1955	Rádio Mundial
Cerejeira rosa	Lovigui e Julio Nagib	Mambo	Ana Cristina	05/11/1955	Musical Detefon – Rádio Mundial
Choro triste	J. Gonçalves (Quincas)	Choro	Sax.ten. e orquestra	07/01/1956	Rádio Mundial
Coração não enxerga	N. Ramalho e Dora Lopes	Samba-canção	s.i.	14/09/1955	Rádio Mundial
Déa	Jorge Gonçalves	Bolero	s.i.		Rádio Clube do Brasil
Desamparada	N. Brito	Bolero	Trio de Prata	s.i.	Rádio Mundial
Edelma	Terig Tucci	Pasillo	Dilermundo Reis	20/12/1955	s.i. [Rádio Mundial]
Enamorado	Alcides Gerardi	Valsa	Alcides Gerardi	13/07/1956	Rádio Mundial
É tão tarde	Jair Amorim e Dilermundo Reis	Samba-canção	Roberto Lima	21/07/1955	Rádio Mundial
Finge gostar	s.i.	Canção	Marilena Cairo	09/04/1955	Rádio Mundial
Foi num trem	Luiz Claudio N. de Brito	s.i.	s.i.	s.i.	s.i.

I love you so	Victor Young e Peggy Lee		Diamantina Gomes	04/07/1955	Rádio Mundial
Invitation	Bronislaw Koper	s.i.	s.i.	27/12/1952	Caderno de Melodias – Rádio Clube do Brasil
Italia mia	Nino Ravasin e U. Bertini	Beguine	Giacomo Glecki	3/05/1955	
Just one of those things	Cole Porter		Misro Barroso	27/05/1956	Rádio Mundial
Linda hespanhola	s.i. [Altamiro Carriho e Armando Nunes]	Valsa	Carlos Augusto		
Looking for romance	s.i.	Valsa	Carlos Augusto	3/09/1955	Rádio Mundial
Love is a many splended thing	Sammy Fain	s.i.	s.i.	17/01/1956	s.i. [Rádio Mundial]
Luar (tema do 2º Concerto para piano de Rachmaninoff)	s.i.	Beguine	Fernando Barreto	10/05/1955	Rádio Mundial
Malambo	J. Florence e A. Mesquita	Canção	Marilena Cairo	14/04/1955	Rádio Mundial
Mar sensual	Maciel	Bolero	s.i.	05/12/1952	Caderno de Melodias – Rádio Clube do Brasil
Maldito cucu	Bop Capô	Mambo	El Cubanito	23/03/1956	Rádio Mundial
Mãe preta	s.i.	Toada	Trio de Prata	12/04/1955	Rádio Mundial
Mamãezinha	Macedo Bastos	s.i.	Ernani Filho	3/04/1950	Rádio Clube do Brasil
Mão sensual	E. Maciel	Bolero	s.i.	s.i.	s.i. Apenas uma parte de sax.ten.
Mulata bonita	Alcebiades Nogueira	Samba	s.i.	15/12/1955	Rádio Mundial
Mulita	Francisco [?]	Cancion	Gonsalo Cortez	24/06/1955	[Rádio Mundial]
Ninguém sabe	Paulo Soledade e F. Lobo	Samba canção	Diamantina Gomes	06/09/1955	Rádio Mundial
Nossas vidas	Del Loro	Samba	Marilena Cairo	São Paulo, 27/10/1955	[Rádio Mundial]
Os beijos dela	Lupicio Rodrigues	Samba	Carlos José	20/04/1955	Rádio Mundial
Parabéns São Paulo!	Sara Rios	Samba	s.i.	25/03/1956	[Rádio Mundial]
Pistomaniaco	Wagner Naegle	Choro	Wagner Naegle (tpt.)	20/05/1955	Rádio Mundial
Pra que terminar	s.i.	Bolero	Alcides Gerardi	14/05/1956	s.i. [Rádio Mundial]

Prefixo – Atlântida – Actualitéés Françaises	s.i.	s.i.	s.i.	26/12/1955	Rádio Mundial
Quatro letras	Del Loro	Beguine	Alaide Costa	31/01/1956	Rádio Mundial
Quem é você	s.i.	Samba-canção	s.i.	Belo Horizonte, 16/08/1955	Rádio Mundial
Quem será	s.i. [Beltran Ruiz e Lourival Faissal]	Bolero / Mambo	Carlos Augusto	s.d.	s.i.
Romance	Waldir Azevedo	Bolero	s.i.	06/04/1956	Rádio Mundial
Sntinho [?]	Snt. Chagas	Choro	Para orquestra	14/05/1956	s.i.
Se eu pudesse	R.M. de Abreu	s.i.	Ana Cristina	03/01/1953	Caderno de Melodias – Rádio Clube do Brasil
Se o tempo entendes	s.i. [Marino Pinto e Mário Rossi]	Samba-canção	Elisete Cardoso	29/07/1956	Rádio Mundial – “1ª. Audição Mundial S/A 14/08/56 já co/aviso-prévio!”
Si você se importasse	Peter [?]	s.i.	Carmem	11/05/1953	Caderno de Melodias – Rádio Clube do Brasil
Sonâmbulo	Marinho	Chorinho		?/12/1952	Caderno de Melodias – Rádio Clube do Brasil
Sonho	Luiz Bandeira	Bolero	Fernando Barreto	24/05/1955	Rádio Mundial
Tarde demais	Hélio Costa e Raul Sampaio	Bolero	Alcides Gerardi	27/03/1956	Rádio Mundial
Tens que pagar	Alaide Costa	Samba-canção	s.i. [Alaide Costa]	s.d.	Rádio Mundial
Te quiero digiste [?]	Maria Grever	Canção	Alberto Fernandes	10/05/1955	Rádio Mundial
Uma valsa ao longe	s.i.	Valsa	s.i.	22/11/1952	Caderno de Melodias – Rádio Clube do Brasil

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Cláudia. A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil. *Brasiliانا*. Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Nº5, maio de 2000, p.02 a 13.

BARBOSA, Maria do Socorro Ferraz. *Fontes repatriadas: anotações de História Colonial, referenciais para pesquisa, índices do Catálogo da Capitania de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

BARBOSA, Valdinha de Melo; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

BARBOSA, Valdinha de Melo. *Nany, Suíte em cinco movimentos para uma violoncelista*. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2000.

BARBOSA, Valdinha de Melo. *Iberê Gomes Grosso, dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista*. Rio de Janeiro: Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BIENAL de Música Brasileira Contemporânea. Programas de concertos 1975/2003.

BRAGA, Suzana. *Ana Botafogo: na magia do palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2010.

CACCIATORE, Olga G. *Dicionário biográfico de música erudita brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CÂMARA, Leide. *Dicionário da música do Rio Grande do Norte*. Natal: Ed. do autor, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *A Casa de Cunhaú*. Edições do Senado Federal Vol.45. Brasília: Editora do Senado Federal, 2008.

CASOY, Sérgio. *A ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CHAVES JR., Edgar de Brito. *Memórias e glórias de um teatro. Sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

CHAVES JR., Edgar de Brito. *Diário do Municipal (1971-1990)*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1993.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira 1940-2000*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DOCUMENTOS da Música Brasileira Vol.10. Encarte do LP FUNARTE MMB 79.010, 1979.

D'OLIVEIRA, Raul Martinho Sá. *A Orquestra Sinfônica Nacional e sua história: catálogo comentado das gravações realizadas na Rádio MEC entre 1961 e 1963*. Dissertação. Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2013.

DÓRIA, Francisco Antônio. *Albuquerque*. Site Genealogias.Org. Postado em 26 de novembro de 2000. Disponível em: <http://doria.genealogias.org/Albuquerque.pdf>

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3ª Ed. Editada por Marcos Antônio Marcondes. São Paulo: Arte Editora / Itaú Cultural / Publifolha, 1998.

ERMARKOFF, George. *Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos*. Texto: George Ermarkoff; ensaio fotográfico: Cristiano Mascaro. Rio de Janeiro G. Ermarkoff, 2010.

ESTATUTO dos oblatos da Congregação Beneditina do Brasil. Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 2017.

FARIA, Antônio Guerreiro; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth (org.). *Guerra-Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

FARIAS, Rubens Marques. *Orquestra Sinfônica do Paraná da ópera Sidéria à Sa-gração da Primavera 1912-2012*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2013.

FISCHER, Miguel. *Latin american classical composers: a biographical dictionary*. 2ª ed. Oxford: Scarecrow press, 2002.

FITTIPALDI, Vicente. *Uma vida no Recife*. Discurso lido na Câmara Municipal do Recife, no dia 28 de dezembro de 1964. Recife: Imprensa Universitária, 1965.

FONSECA, Antônio José Victoriano Borges da. Nobiliarchia Pernambucana. Vol.I. *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro* Vol. XLVII, 1925. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1935.

GALM, Eric A. *The berimbau: soul of Brazilian music*. University Press of Mississippi, 2010.

GALVÃO NETO, Francisco Alves. *O Engenho do Cunhaú: uma história de conflitos políticos no litoral sul (1604-1857)*. Monografia (Especialização). Curso de História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFRJ, Natal (RN), 2004.

GISMONTI, Egberto. *Academia de Danças – Entrevista a Charles Gavin*. Coleção Som do Vinil. Rio de Janeiro: IMA Editorial, 2015.

GUARNIERI, Camargo. *Catálogo de obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977.

HIGINO, Elizete. *José Guerra-Vicente, o compositor e sua obra*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

IMAGENS da memória musical do Rio de Janeiro. Catálogo da Exposição. Centro Cultural Banco do Brasil de 10 de julho a 12 de outubro de 1997. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Fundação Banco do Brasil, 1997.

KRIEGER, Edino. As obras. *Mário Tavares: quatro composições*. Texto do encarte do CD. Série Repertório Rádio MEC v.16, 2002, p.05 a 07.

LAGO, Sylvio. *Arte da regência: história, técnica e maestros*. São Paulo: Algor, 2008.

LIRA, Augusto Tavares. *História do Rio Grande do Norte*. Edições do Senado Federal Vol.167. Brasília: Editora do Senado Federal, 2012.

LYRA, Anderson Tavares de. *A origem dos Albuquerque Maranhão*. Site História e Genealogia. Postado em 07 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.historiaegenealogia.com/2009/08/origem-dos-albuquerque-maranhao.html>

MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte: EDUERJ, 1997.

MARIZ, Vasco. Mário Tavares, talento em regência e composição. In: *Brasiliiana*, revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº06, setembro de 2000, p.34 e 35.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

MARIZ, Vasco. *A música clássica brasileira*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

MARIZ, Vasco. Saudade de Mário Tavares. In: *Brasiliiana*, revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº14, maio de 2003, p.31.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

MARQUES, Clóvis. *Mário Tavares, uma vida para a música*. Série Memória do Theatro Municipal 3. Rio de Janeiro: FUNARTE / Fundação Theatro Municipal, 2001.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2003.

MILANEZ, Liana. *Rádio MEC: herança de um sonho*. Rio de Janeiro: ACERO, 2007.

NESCHLING, John. *Música mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. I Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, 10 a 12 de janeiro de 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: 1998.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008, p. 291.

PANORAMA da Música Brasileira Atual. Programas de concertos 1978 / 2013.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *Edino Krieger: crítico, produtor cultural, compositor*. 2 v. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.

PRESGRAVE, Fábio. Entrevista com Italo Babini. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 265-278, jun.2003.

RIPPER, João Guilherme (org.). *Música brasileira para orquestra: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

SALA Cecília Meireles: a música volta a sua casa. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 2015.

SAMPAIO, João Luiz e MEDEIROS, Luciana. *Antonio Meneses: arquitetura da emoção*. São Paulo: Algor Editora, 2010.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri, o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

SIQUEIRA, José. *Catálogo de obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1980.

SMOLINSKI, Ricardo Miguel Kolodiuk. *A Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte: um enfoque histórico-cultural*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2013.

SOUZA, Sofia Ceccato de. *O Trio em forma de Choro para flauta, oboé e fagote de Mário Tavares: uma proposta de edição crítica*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2017.

TAVARES, Gláucia Maranhão. *A vida do maestro Mário Tavares*. Rio de Janeiro: POD Editora, 2011.

TAVARES, Mário. *Princípios de direção orquestral – Aulas particulares do M^o Victor Tevah*. Texto datilografado. Rio de Janeiro: s.e., 1959.

TAVARES, Mário. *Catálogo de obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1979.

TAVARES, Mário. Peças para Orquestra. In: MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte: EDUERJ, 1997, p.81-86.

TAVARES, Mário. Depoimento. In FARIA, Antônio Guerreiro, OLIVEIRA, Luitgarde e SERRÃO, Ruth (orgs.). *Guerra-Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007, p.202.

Depoimentos gravados:

TAVARES, Mário. *Música e músicos do Brasil*. Entrevista a Lauro Gomes. Rádio MEC, 03/08/1987.

TAVARES, Mário. *Arte e Cultura*. Entrevista a Lidia Freire. Rádio MEC, abril de 1998.

TAVARES, Mário. *Trajetórias*. Academia Brasileira de Música, 11/11/1999.

Periódicos consultados:

1. A Manhã (RJ)
2. Amigo Ouvinte – Informativo da Sociedade dos Amigos da Rádio MEC (Ano X, nº33, agosto de 2002)
3. A Noite (RJ)
4. A Notícia (RJ)
5. A Ordem (RN)
6. A República (RN)
7. Arrastão (RJ)
8. A Tribuna (Niterói – RJ)
9. A Verdade – Jornal da Fundação Cultural Padre João Maria (RN)
10. Brazil Herald
11. Correio da Bahia
12. Correio Brasiliense (DF)
13. Correio da Manhã (RJ)
14. Correio de Notícias (PR)
15. Diário Carioca (RJ)
16. Diário de Notícias (RJ)
17. Diário de Notícias (RS)
18. Diário de Pernambuco (PE)

19. Diário do Natal (RN)
20. Diário do Paraná (PR)
21. Diário do Senado Federal (22/02/2003)
22. Diário Oficial do RJ
23. Dois Pontos (RN)
24. El Mercurio (Santiago – Chile)
25. El Mundo (San Juan – Porto Rico)
26. El Nuevo Dia (San Juan – Porto Rico)
27. El Tarapacá (Chile)
28. El Tiempo (Bogotá – Colômbia)
29. El Vespertino (Bogotá – Colômbia)
30. Estrella (Antofagasta – Chile)
31. Estrella de Iquique (Iquique – Chile)
32. Fatos & Fotos (RJ)
33. Folha de Londrina (PR)
34. Folha de São Paulo (SP)
35. Gazeta de Notícias (RJ)
36. Gazeta do Povo (PR)
37. Informativo Weril (Mar./Abr. 1990 – Ano 12, nº68)
38. Jornal de Ipanema (RJ)
39. Jornal do Brasil (RJ)
40. Jornal do Comércio (RJ)
41. Jornal do Comércio de Recife (PE)
42. Jornal Pequeno (PE)
43. La Prensa (Buenos Aires – Argentina)
44. Leitura (RJ)
45. Luta Democrática (RJ)
46. Manchete (RJ)
47. Mercurio (Antofagasta – Chile)
48. Musicae – Publicação Bimestral do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (RJ)
49. Oásis (Chile)
50. O Comércio do Porto (PT)
51. O Cruzeiro (RJ)
52. O Diário (Piracicaba – SP)
53. O Estado de São Paulo (SP)
54. O Fluminense (Niterói – RJ)
55. O Globo (RJ)

56. O Jornal (RJ)
57. O Jornal de Hoje (RN)
58. O Leopoldo - Informativo da Escola de Música da UFRJ, Ano II, nº14, outubro de 2002.
59. OMB – Revista do Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, nº4, dezembro de 1971.
60. O Nacional (RJ)
61. O Norte (PB)
62. O Paíz (RJ)
63. O Poti (RN)
64. O Sol (RJ)
65. Revista Concerto (SP)
66. Saint Louis Globe-Democrat (USA)
67. The San Juan Star (San Juan – Porto Rico)
68. The Washington Post (EUA)
69. Tribuna da Imprensa (RJ)
70. Tribuna do Norte (RN)
71. Última Hora (RJ)
72. Viva Música! (RJ)

Agradecimentos:

Aloysio Fagerlande
Anne Marie Devos
Eduardo Monteiro
Eduardo Pereira
Elizete Higino
Ernani Aguiar
Fábio Presgrave
Felipe Portinho
Flávio Silva
Gláucia Maranhão Tavares
Gustavo Tavares
João Guilherme Ripper
Jorge Maranhão Tavares
Juliano Barbosa
Kleber Vogel
Lutero Rodrigues
Marcelo Verzoni

Marcio Mallard
Marina Tavares
Renata Jacques
Rosana Tavares
Sávio Santoro
Sofia Ceccato
Valdinha Barbosa
Valéria Peixoto