

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

EMERSON ADRIANO GOMES VASCONCELOS

Magdalena Lébeis (1912-1984) e o canto de câmara no Brasil: a visão da
intérprete sobre o preparo de suas performances

SÃO PAULO

2024

EMERSON ADRIANO GOMES VASCONCELOS

Magdalena Lébeis (1912-1984) e o canto de câmara no Brasil: a visão da intérprete sobre o preparo de suas performances

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical (Questões interpretativas) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza

SÃO PAULO

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Vasconcelos, Emerson Adriano Gomes
Magdalena Lébeis (1912-1984) e o canto de câmara no
Brasil: a visão da intérprete sobre o preparo de suas
performances / Emerson Adriano Gomes Vasconcelos;
orientadora, Susana Cecília Igayara-Souza. - São Paulo,
2024.
284 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Magdalena Lébeis. 2. Vera Janacópulos. 3. Pedagogia
vocal. 4. Canção de câmara brasileira. 5. Cenografia. I.
Igayara-Souza, Susana Cecília. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. **Magdalena Lébeis (1912-1984) e o canto de câmara no Brasil**: a visão da intérprete sobre o preparo de suas performances. 2024. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

A Lenice Prioli (*in memoriam*), professora inspiradora, amiga e artista gigante.

Aos sobrinhos de Magdalena Lébeis, Paulo Bomfim (*in memoriam*), Vera Cecília Dias Motta, Luís Roberto Severo Lébeis e José Carlos Dias.

A Susana Cecília Igayara-Souza, agradeço pela orientação sensível e atenta e pela oportunidade de ser seu estagiário PAE, experiência que levarei comigo sempre.

A Said Tuma, agradeço o apoio e os diálogos fundamentais – e foram muitos – para a elaboração desta tese.

A Murilo Jardelino (*in memoriam*) por ter me apresentado o conceito de *cenografia* de Dominique Maingueneau e me sugerido várias leituras.

A Gil Veloso pela amizade e por ter me apresentado a Murilo Jardelino.

A Maria Rúbia Andreta pela revisão textual e formatação deste trabalho.

A Caio Cabral por toda ajuda que me ofereceu com seu poder de síntese e inteligência.

A minha mãe, Valdecila Gomes Martins, que nestes quatro anos de pesquisa me ofereceu tantas vezes a sua casa para que eu pudesse trabalhar com todo o conforto do seu afeto.

RESUMO

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. **Magdalena Lébeis (1912-1984) e o canto de câmara no Brasil**: a visão da intérprete sobre o preparo de suas performances. 2024. 284 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

O presente trabalho trata de Magdalena Lébeis, cantora paulista de destaque entre as décadas de 1940 e 1960, especialmente, devido à divulgação de repertório vocal camerístico e de concerto e de compositores nacionais contemporâneos a ela. O objetivo geral é demonstrar o desenvolvimento de um novo cânone musical que se estabeleceu no Brasil por meio da formação como cantora que Lébeis recebeu de Vera Janacópulos de 1937 a 1955. Mais especificamente, o trabalho investiga como Lébeis preparava as suas performances. Como referencial teórico-metodológico foi utilizado o conceito de cenografia de Dominique Maingueneau para nortear as leituras e produzir as descrições e análises. As principais fontes consultadas para o estabelecimento do *corpus* a ser analisado foram a recepção da crítica sobre a carreira de Lébeis e os registros físicos deixados por ela, pertencentes à CML (produção robusta, que engloba, entre outros documentos, 6 Cadernos de Aulas de Canto com a descrição manuscrita de 1006 aulas feitas com Janacópulos, artigos e textos escritos para serem proferidos em aulas públicas). O trabalho está dividido em cinco partes, sendo a primeira a introdução, o primeiro capítulo, um resgate biográfico da artista, sua formação e uma descrição dos documentos pertencentes à CML, no segundo capítulo traz a transcrição de todas as aulas descritas nos cadernos de canto, cujo conteúdo trata de música brasileira, no terceiro capítulo demonstra o preparo de Lébeis para a performance de estreia da canção “Pinga-Ponga” (poema realista) de Heitor Villa-Lobos e no quarto capítulo, traz as transcrições e análises dos textos escritos por Lébeis para serem proferidos nos seus cursos públicos de interpretação do canto de câmara. Como resultados alcançados o trabalho, além de revelar a formação de um novo cânone musical que se estabelece em São Paulo com a volta em definitivo ao Brasil de Vera Janacópulos e com a formação de Lébeis como cantora e professora, levando adiante os ensinamentos recebidos de sua mestra e formando outros artistas, demonstra o preparo de Magdalena Lébeis para as suas performances por meio do seu relato manuscrito.

Palavras-chave: Magdalena Lébeis; Vera Janacópulos; pedagogia vocal; canção de câmara brasileira; *Cenografia*.

ABSTRACT

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. **Magdalena Lébeis (1912-1984) and the chamber singing in Brazil: the interpreter's vision about the preparation of her performances.** 2024. 284 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

The present work deals with Magdalena Lébeis, a prominent singer from São Paulo between the 1940s and 1960s, especially due to the dissemination of chamber and concert vocal repertoire and national composers contemporary to her. The general objective is to demonstrate the development of a new musical canon that was established in Brazil through the training as a singer that Lébeis received from Vera Janacópulos from 1937 to 1955. More specifically, the work investigates how Lébeis prepared her performances. As a theoretical-methodological reference, Dominique Maingueneau's concept of scenography was used to guide the readings and produce descriptions and analyses consulted to establish the corpus to be analysed were the reception of criticism about Lébeis's career and the physical documents she left belonging to CML (robust production, which includes, among other documents, 6 singing lesson notebooks with the handwritten description of 1006 classes held with Janacópulos, articles and texts written to be given in public classes). The work is divided in five parts, the first being the introduction, the first chapter a biographical review of the artist, her training and a description of the documents belonging to the CML, the second chapter brings the transcription of all the classes described in the singing notebooks, whose content deals with Brazilian music, in the third chapter demonstrates Lébeis's preparation for the debut performance of the song "Pinga-Ponga" (realistic poem) by Villa-Lobos and in the fourth chapter, it brings transcriptions and analyses of the written texts by Lébeis to be given in their public chamber singing interpretation courses. The work achieved results, in addition to revealing the formation of a new musical canon that was established in São Paulo with the definitive return to Brazil of Vera Janacópulos and with the training of Lébeis as a singer and teacher, taking forward the teachings received from her teacher and training other artists, demonstrates Magdalena Lébeis's preparation for her performances through handwritten report.

Keywords: Magdalena Lébeis; Vera Janacópulos; vocal pedagogy; Brazilian chamber song; *Scenography*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "La vague et la cloche", de H. Duparc.	57
Figura 2 - Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "La vague et la cloche", de H. Duparc.	58
Figura 3 - Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "La vague et la cloche", de H. Duparc.	58
Figura 4 - Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "Chove-Chuva!", de H. Tavares	59
Figura 5 – Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "Minha terra tem", de H. Tavares.....	60
Figura 6 – Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "El vito", de J. Nin ..	61
Figura 7 - Programa apresentado por Lébeis em sua casa, com a colaboração ao piano de Alberto Salles em 3 set. 1941.....	62
Figura 8 – Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "Where e'er you Walk", de J. Haendel	64
Figura 9 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Toada pra você", de L. Fernandez	64
Figura 10 - Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Toada pra você", de L. Fernandez	65
Figura 11 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Prelúdio nº 2", de M. C. Guarnieri	70
Figura 12 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Prelúdio nº 2", de M. C. Guarnieri	70
Figura 13 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Porto Seguro", de M. C. Guarnieri	71
Figura 14 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Porto Seguro", de M. C. Guarnieri	71
Figura 15 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Prelúdio nº 2", de M. C. Guarnieri	72
Figura 16 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Cantiga", de Osv. de Sousa	74

Figura 17 - Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Abril", de Villa-Lobos	75
Figura 18 - Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Abril", de Villa-Lobos	75
Figura 19 - Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Abril", de Villa-Lobos	75
Figura 20 - Programa do Primeiro Recital de Magdalena Lébeis (23 nov. 1943)	78
Figura 21 – Matéria de “O Jornal de Piracicaba” compilada por Lébeis em 22/3/1944	80
Figura 22 - Programa de concerto realizado em 10/6/1946 no Centro Musical Roxy King e compilado por Lébeis	82
Figura 23 - Matéria jornalística do "Diário de Notícias" divulgando a inauguração do prédio da SCA e compilada por Lébeis em 07/03/1950	86
Figura 24 – Matéria jornalística de "O Estado" divulgando o programa e os intérpretes do concerto de inauguração do prédio da SCA, compilado por Lébeis em 08/03/1950	86
Figura 25 – Matéria jornalística do "Jornal de Piracicaba" divulgando recital de Lébeis e Jank e compilada por Lébeis em 25/05/1950	91
Figura 26 – Programa de recital de Lébeis e Jank para SCA de Piracicaba, compilado por Lébeis em 25/05/1950	92
Figura 27 – Capa de programa de recital de Lébeis e Jank para a SCA ocorrido em Niterói no dia 09/11/1950 e compilado por Lébeis	93
Figura 28 – Parte interna de programa de recital de Lébeis e Jank para a SCA ocorrido em Niterói no dia 09/11/1950 e compilado por Lébeis	94
Figura 29 – Programa de concerto de Lébeis e Guarnieri com a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (com várias estreias), ocorrido em 5/04/1951 e compilado por Lébeis.....	96
Figura 30 – Carta da ABM assina por Villa-Lobos e endereçada a Lébeis comunicando a inclusão de seu nome como membro intérprete da instituição, escrita em 30/07/1951.	97
Figura 31 – Crítica do jornal "A Tribuna" de Santos e programa do concerto beneficente de Lébeis e Edoardo de Guarnieri ocorrido no Teatro Colyseu Santista em 22/10/1951 e compilados por Lébeis.....	97

Figura 32 – Parte interna de programa de concerto beneficente de Lébeis e Edoardo de Guarnieri. Destaca-se texto de Menotti del Picchia, compilado por Lébeis	98
Figura 33 – Carta endereçada à Lébeis pela Associação das Senhora auxiliares do Berçário da Santa Casa de Santos de 22/11/1951 e compilada por Lébeis	98
Figura 34 – Carta de agradecimento à Lébeis da Escola "Nossa Senhora de Lourdes, de 22/10/1951 e compilada por Lébeis	99
Figura 35 – Programa de concerto de Lébeis, Lidia Simões, Camargo Guarnieri e Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro ocorrido em 9/12/1953 e compilado por Lébeis.....	100
Figura 36 – Parte interna de programa de concerto de Lébeis, Lidia Simões, Camargo Guarnieri e Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro ocorrido em 9/12/1953 e compilado por Lébeis	100
Figura 37 – Parte interna de programa de concerto de Lébeis, Lidia Simões, Camargo Guarnieri e Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro ocorrido em 9/12/1953 e compilado por Lébeis	101
Figura 38 – Parte interna de programa de concerto de Lébeis, Lidia Simões, Camargo Guarnieri e Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro ocorrido em 9/12/1953 e compilado por Lébeis	101
Figura 39 – Programa de recital de Lébeis e Jank para o Centro de Expansão Cultural de Santos, ocorrido em 19/05/1954 e duas críticas de "A Tribuna" (s.d.) compilados por Lébeis.....	102
Figura 40 – Parte interna de programa de recital de Lébeis e Jank para o Centro de Expansão Cultural de Santos, ocorrido em 19/05/1954 e compilado por Lébeis	102
Figura 41 – Programa de recital de Lébeis e Jank para a SCA do Rio de Janeiro, ocorrido em 22/06/1954 e compilado por Lébeis.....	103
Figura 42 – Parte interna de programa de recital de Lébeis e Jank para a SCA do Rio de Janeiro, ocorrido em 22/06/1954 e compilado por Lébeis	103
Figura 43 – Crítica sobre recital de Lébeis e Jank para a SCA do Rio de Janeiro, ocorrido em 22/06/1954 e foto original compilados por Lébeis	104
Figura 44 – Fotos de Vera Janacópulos com sua data de nascimento e morte (20/12/1893 – 5/12/1955)	105
Figura 45 – Programa de recital de Lébeis e Jank em prol da Escola N. S. de Lourdes da Santa Casa de Santos, ocorrido em 28/06/1956 e compilado por Lébeis	106

Figura 46 – Programa de recital de Lébeis e Jank em prol da Escola N. S. de Lourdes da Santa Casa de Santos, ocorrido em 28/06/1956 e compilado por Lébeis	106
Figura 47 – Programa de espetáculo inaugural do prédio da SCA compilado por Lébeis.....	111
Figura 48 – Aulas de Lébeis que tratam da leitura do "Poema de Itabira" de Villa-Lobos.	111
Figura 49 – Carta da ABM assinada por Villa-Lobos comunicando à Lébeis a inclusão de seu nome entre os membros intérpretes da ABM.	112
Figura 50 – Foto de Lébeis e Villa-Lobos em Santos por ocasião da apresentação do "Poema de Itabira" em 1/10/1957.....	113
Figura 51 – Programa de concerto no qual Lébeis se apresenta regida por Villa-Lobos cantando o "Poema de Itabira" no Teatro Municipal de São Paulo em 26/09/1957.	114
Figura 52 – Programa de recital de Lébeis e Jank para SCA no qual estreiam a canção "Pinga-Ponga" (poema realista de Villa-Lobos).....	115
Figura 53 – Crítica musical de Eurico Nogueira França escrita para o jornal "Correio da Manhã" em 14 de julho de 1963.....	116
Figura 54 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, primeira página.	118
Figura 55 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, segunda página.....	119
Figura 56 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, terceira página.	120
Figura 57 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, quarta página.	121
Figura 58 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, quinta página.....	122
Figura 59 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, primeira página.	123
Figura 60 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, segunda página.....	124
Figura 61 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, terceira página.	125
Figura 62 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, quarta página.	126

Figura 63 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, quinta página.	127
Figura 64 – 1002ª aula de Lébeis relatando o preparo para a interpretação da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos.....	129
Figura 65 – "Curso no MEC por cantora paulista" - Crítica de <i>O Estado de São Paulo</i>	140
Figura 66 – “Magdalena Lébeis dará curso no Recife” - Crítica musical assinada por Diogo Pacheco em jornal não identificado e compilado por Lébeis no sexto caderno de aulas.....	142
Figura 67 – Foto após a última aula na Universidade do Recife em 22 jul. 1961....	143
Figura 68 – Ofício da Universidade do Recife atestando a participação de Lébeis no III Curso Nacional de Música Sacra.	145
Figura 69 – Foto de Lébeis se apresentado acompanhada por João Carlos Martins na televisão recifense, no canal 2 Rádio Jornal do Comércio.....	146
Figura 70 – Foto de Lébeis e pianista não identificada em aula ilustrada na Universidade do Recife em 21/07/1961.	147
Figura 71 – Verso de foto com anotações respectivas à aula dada na Universidade do Recife na qual proferiu o texto "Efeitos da Dicção expressiva" em 21/07/1961.	148
Figura 72 – Verso de foto com anotações respectivas à aula ilustrada dada na Universidade do Recife, em 21/07/1961.	149
Figura 73 – "Magdalena Lébeis realizará curso de interpretação em São Paulo" recorte de <i>A Gazeta</i> compilado por Lébeis no sexto caderno de aulas.	150
Figura 74 – "Curso de férias da CEM"´ - recorte de jornal não identificado compilado por Lébeis no sexto caderno de aulas de canto.....	151
Figura 75 – "Curso da CEM" - matéria de <i>O Estado de São Paulo</i> , em 9/11/1961.	152
Figura 76 – "Círculo de Arte tem nova diretora" - matéria de jornal não identificado e compilada por Lébeis no sexto caderno de aulas de canto.....	153
Figura 77 – Programa-Convite - Curso de Interpretação do Canto de Câmara feito por Lébeis pelo <i>Círculo de Arte Vera Janacópulos</i>	154
Figura 78 – Programa-Convite - Curso de Interpretação do Canto de Câmara feito por Lébeis pelo <i>Círculo de Arte Vera Janacópulos</i>	155
Figura 79 – “Notas” Matéria de <i>Tribuna</i> divulgando curso de Lébeis com "acompanhamentos" da pianista Maria Lúcia Pinho	160

Figura 80 – Matéria do Jornal do Comércio divulgando pré-requisitos para a participação de alunos em curso de Lébeis, no Rio de Janeiro	161
Figura 81 – "Curso e recital" - matéria do <i>Jornal do Comércio</i> divulgando curso e recital de Lébeis, no Rio de Janeiro em 1964.....	162
Figura 82 – "Curso de canto" – matéria de <i>O Estado de São Paulo</i> divulgando curso de Lébeis, em 1966.....	165
Figura 83 – "Magdalena Lébeis" – matéria de <i>O Estado de São Paulo</i> divulgando curso de Lébeis, em 1966.....	166
Figura 84 – Matéria de <i>O Estado de São Paulo</i> divulgando curso de Lébeis em Teresópolis.....	167
Figura 85 – "Com M Lébeis" – matéria de <i>O Estado de São Paulo</i> divulgando aula ilustrada de Lébeis na "Salinha de Arte do curso Clara Schumann"	169
Figura 86 – Assinaturas de ouvintes em aula pública de Lébeis ocorrida em 09/10/1971	170
Figura 87 – Assinaturas de ouvintes em aula pública de Lébeis ocorrida em 09/10/1971	170
Figura 88 – Anotações de Lenice Prioli com sugestão de repertório, provavelmente para ser apresentado em curso público de Lébeis.....	171
Figura 89 – "Curso de 4 aulas públicas de Música Brasileira por Magdalena Lébeis" - página inicial para as assinaturas de ouvintes.	172
Figura 90 – Página manuscrita que trata da quarta aula do curso de música brasileira, ocorrida em 28 de outubro de 1972	173
Figura 91 – Foto de Lébeis na Universidade do Recife durante aula ilustrada em 21/07/1961	198
Figura 92 – Trecho de exposição oral manuscrita por Lébeis e proferida no Conservatório Brasileiro de Música.....	202
Figura 93 – Trecho de exposição oral manuscrita por Lébeis e proferida no Conservatório Brasileiro de Música.....	203

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Primeiro caderno de aulas de canto, de 30 de outubro de 1937 a 15 de julho de 1939.....	38
Quadro 2 - Segundo caderno de aulas de canto, de 29 de julho de 1939 a 21 de agosto de 1941	40
Quadro 3 - Terceiro caderno de aulas de canto, de 22 de agosto de 1941 a 11 de junho de 1943.....	42
Quadro 4 - Quarto caderno de aulas de canto, de 14 de junho de 1943 a 28 de janeiro de 1948.	44
Quadro 5 - Quinto caderno de aulas de canto, de 15 de fevereiro de 1948 a 16 de agosto de 1954.....	48
Quadro 6 - Sexto caderno de aulas de canto, de 25 de fevereiro de 1955 a 13 de dezembro de 1961	51
Quadro 7 – Aulas públicas de interpretação do canto ministradas por Magdalena Lébeis (1960-1972).	137

LISTA DE ABREVIATURAS

ABM – Associação Brasileira de Música

APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte

APM – Associação Paulista de Música

CAVJ – Círculo de Arte Vera Janacópulos

CBM – Conservatório Brasileiro de Música

CEC – Centro de Expansão Cultural de Santos

CEM – Comissão Estadual de Música

CML – Coleção Magdalena Lébeis

CVJ – Coleção Vera Janacópulos

DC – Departamento de Cultura

EAD – Escola de Arte Dramática

MEC – Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro

Org. – Organização

RGE – Rádio Gravações Especializadas

SAM – Sociedade de Arte Musical

SCA – Sociedade de Cultura Artística

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	MAGDALENA LÉBEIS E VERA JANACÓPULOS: 1006 AULAS DE CANTO .21	
2.1.	O SOLAR DOS LÉBEIS: CASA DE ARTISTAS.....	25
2.2.	A VOLTA DE VERA JANACÓPULOS AO BRASIL E O FOMENTO DE UM NOVO CÂNONE MUSICAL: O ENCONTRO DE DUAS ARTISTAS.....	28
2.3.	A COLEÇÃO MAGDALENA LÉBEIS	33
2.4.	GÊNEROS DISCURSIVOS CONTIDOS NOS DOCUMENTOS	35
2.5.	OS SEIS CADERNOS DE AULAS DE CANTO	38
3	TRANSCRIÇÕES DAS AULAS DE REPERTÓRIO BRASILEIRO DESCRITAS NOS CADERNOS DE AULAS DE CANTO	54
3.1.	SEGUNDO CADERNO DE AULAS	55
3.2.	TERCEIRO CADERNO DE AULAS	59
3.3.	QUARTO CADERNO DE AULAS	74
3.4.	QUINTO CADERNO DE AULAS	83
3.5.	SEXTO CADERNO DE AULAS	105
4	ATUAÇÕES DE MAGDALENA LÉBEIS EM OBRAS DE VILLA-LOBOS E CONTATO COM O COMPOSITOR	109
4.1.	A ESTREIA DE PINGA-PONGA (POEMA REALISTA) DE VILLA-LOBOS: A VISÃO DA INTÉRPRETE	115
5	AULAS PÚBLICAS DE MAGDALENA LÉBEIS: HISTÓRICO, DESCRIÇÃO, RECEPÇÃO NOS RELATOS DA IMPRENSA, TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES DOS TEXTOS PRODUZIDOS POR LÉBEIS	132
5.1.	HISTÓRICO, DESCRIÇÃO E RECEPÇÃO DAS AULAS PÚBLICAS DE 1960 A 1972.....	137
5.1.1.	1960 Rio De Janeiro.....	139
5.1.2.	1961 Recife.....	143
5.1.3.	1961 São Paulo	150
5.1.4.	1962 Rio de Janeiro.....	153
5.1.5.	1964 Rio de Janeiro	158
5.1.6.	1966 A São Paulo.....	162
5.1.7.	1966 B São Paulo.....	165
5.1.8.	1967 Teresópolis.....	166
5.1.9.	1968 São Paulo	168
5.1.10.	1971 São Paulo	169
5.1.11.	1972 São Paulo	172
5.1.12.	1972 Rio de Janeiro	174
5.2.	TEXTOS ESCRITOS PARA AS AULAS PÚBLICAS: TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES.....	175
5.2.1.	Efeitos da Dicção Expressiva	176
5.2.1.1.	“Exemplo está...”	177
5.2.1.2.	“A consideração dos cantores para com os poetas...”	182
5.2.2.	“Assim como os poetas...”	183
5.2.3.	“De minha parte...”	184
5.2.4.	“Camargo Guarnieri...”	186
5.2.5.	“Dedicando-me com o mesmo carinho...”	188
5.2.6.	“O caminho que segue o artista...”	189

5.2.7. “Sinto-me feliz...”	190
5.2.8. “Sempre segui o caminho reto da música de câmara...”	190
5.2.9. “O bom professor...”	195
5.2.10. “O artista não deve desprezar...”	197
5.2.11. “O canto...”	198
5.2.12. La Legende Du Roi Renaud	198
5.2.12.1. “Surge o diálogo...”	199
5.2.12.2. “Heis os versos:”	199
5.2.12.3. “O pianista...”	199
5.2.12.4. “Ao terminar...”	200
5.2.13. Exposição oral proferida no CBM, em 1972	201
5.2.13.1. “Não usarei de protocolos...”	201
5.2.13.2. “Meus amigos...”	201
5.2.13.3. “Assim iniciarei...”	203
5.2.13.4. “Nós artistas...”	204
5.2.13.5. “Antes de ouvir a 1ª cantora...”	206
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	213
APÊNDICES	222
ANEXOS	272

1 INTRODUÇÃO

Começo a escrever esta introdução sobre a cantora e professora de canto Magdalena Lébeis (1912-1984) na Discoteca Oneyda Alvarenga, certamente não por acaso, pois esta atitude tem algo de simbólico para mim. Neste espaço público, meu mundo pôde se ampliar em muito, se nutrir de beleza e encantamento.

Nos primeiros anos da década de 1990 comecei a estudar canto com Lenice Prioli (1931-2016), aluna de maior destaque de Magdalena Lébeis. Recebi durante seis anos seguidos, também em um espaço público, a antiga Universidade Livre de Música – Tom Jobim, uma formação de alto nível técnico e interpretativo sobre o canto de câmara. Ouvia frequentemente, de minha professora, referências sobre sua mestra, observações de Lébeis por Lenice a respeito de conceitos e procedimentos, especialmente sobre interpretação, estilo, dicção, articulação, devoção ao texto, ao seu sentido poético, e sobre como proceder eticamente no meio artístico e pedagógico.

Além do encantamento que as aulas me causavam, minha curiosidade sobre Lébeis se acentuava diante dos depoimentos de Lenice. Acabei por descobrir que as partituras de Magdalena Lébeis estavam disponíveis para consulta na Discoteca Oneyda Alvarenga. A partir daí, minha rotina de aulas com Lenice passou a ter uma complementação espetacular, o acesso à Coleção Magdalena Lébeis (CLM), um acervo de partituras, muitas raras, tantas anotadas por Lébeis, que eu podia consultar, tirar cópias, estudar e levar para as aulas de canto com Lenice.

A minha presença na Discoteca era tão intensa que certo dia, uma das bibliotecárias teve um gesto de grande sensibilidade diante do meu óbvio interesse e me convidou para adentrar em espaço reservado para coleções especiais. Diante de um armário de ferro verde (que hoje não existe mais), me disse algo mais ou menos assim: “já que seu interesse é tão grande por essas partituras, você precisa conhecer os Cadernos de Aulas de Canto desta coleção”. Não saberia descrever o meu encantamento diante daqueles cadernos (e de tantos outros documentos) ricamente encapados em couro vermelho, com acabamentos em papel artesanal marmorizado belíssimo, escritos de próprio punho: seis cadernos com cerca de trezentas páginas em cada um deles, relatando 1006 aulas de Lébeis feitas com Vera Janacópulos. Passei a lê-los intensamente, a procurar neles conselhos, repertório, estratégias

técnicas e interpretativas e, nesse processo de leitura infinito, entrei numa espécie de mergulho desprezioso em relação a qualquer formalização de pesquisa, mas intenso em relação ao próprio mergulho no mundo de Lébeis, de Janacópulos, do canto de câmara e de suas tradições e inovações, mergulho em um tempo passado, mergulho no meu próprio mundo interior, na exploração destemida e por vezes vertiginosa, das minhas emoções e pensamentos, mergulho na elaboração infinita do meu ser.

Foi com este envolvimento intenso, do meu corpo e da minha mente, que me aproximei de Magdalena Lébeis por tantas vias. Pela leitura de seus cadernos, artigos, críticas sobre sua carreira e pela experiência única de, ao mesmo tempo em que ouvia de Lenice os ensinamentos trazidos por Janacópulos e transmitidos a ela por Lébeis, ler a própria Lébeis expressando suas ideias que documentam a formação de um novo cânone musical – o canto de câmara – que se estabelece em São Paulo por meio destas três artistas e professoras ligadas, imantadas pela Arte.

Muitos anos depois do início dessa exploração da CML e das aulas com Lenice, já profissionalizado no meio musical, lecionando canto de câmara na mesma instituição que estudei com Lenice Prioli, decidi fazer um projeto de mestrado sobre Magdalena Lébeis. Para isso contei com a ajuda de minha professora que me levou até o poeta Paulo Bomfim, sobrinho de Lébeis, que além de entrevista fundamental para a pesquisa, juntamente com os outros sobrinhos de Lébeis (Vera Cecília Dias Motta, Luiz Roberto Severo Lébeis e José Carlos Dias), me autorizou, por escrito em documento redigido no escritório do célebre advogado e ministro José Carlos Dias, a tratar em nível acadêmico as fontes da CML.

O tipo de exploração que comecei a fazer intuitivamente na CML na década de 1990, eu não sabia, mas era o que mais recentemente, por meio de leituras de análise de discurso, entendi como um procedimento aconselhável e previsível para o início da exploração de fontes e o estabelecimento de determinado *corpus* para pesquisa. Explorei-os deixando que os textos falassem por si, me provocassem, para que eu escolhesse com o que trabalhar exatamente diante da vasta coleção. “Assim, a construção do corpus e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas” (Orlandi, 2020, p. 61).

Repeti este procedimento metodológico nesta tese, retornei a explorar a CML de maneira intuitiva para depois estabelecer um *corpus* a ser tratado, transcrito, descrito e analisado (os Cadernos de Aulas de Canto, a recepção na crítica jornalística

sobre a carreira de Lébeis e seus textos escritos para serem proferidos em aulas públicas de interpretação do canto). Em relação à referência teórica, minha leitura foi norteada tendo em vista a *cena de enunciação* dos discursos, especialmente sob a ótica de Dominique Maingueneau (2015), que aborda a *cena de enunciação* em três aspectos, *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*. Um exemplo de aplicação é o feito no texto escrito por Lébeis para ser proferido em uma aula no Conservatório Brasileiro de Música, que consta do quinto capítulo. A *cena englobante*, que corresponde ao tipo de discurso, se trataria de um discurso pedagógico; em relação a *cena genérica*, que pressupõe uma ou mais finalidades, papéis para os parceiros, um lugar apropriado, um modo de inscrição na temporalidade, um suporte, uma composição e o uso específico de recursos linguísticos, seria uma comunicação oral; no tocante à *cenografia*, que traz a singularidade do discurso, como poderá se constatar pela leitura, Lébeis, ao se referir ao seu público como “Amigos” e dizer que não usará de protocolos de conferencista, parece querer trazer seus ouvintes para algo semelhante a uma conversa entre amigos e não para uma aula ou palestra, ainda que, de fato, o seja. “Os textos, para nós, não são documentos que ilustram ideias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem múltiplas possibilidades de leituras” (Orlandi, 2020, p.64).

Objetivei, de maneira geral, demonstrar a formação de um cânone musical que julgo ter se estabelecido em São Paulo por intermédio de Janacópulos, Lébeis e Prioli. E, mais especificamente, tive a pretensão de responder a uma questão – Como Magdalena Lébeis preparava suas performances?

Como justificativa para este trabalho, há várias e, sem constrangimento, digo que a primeira delas é muito pessoal, tem a ver com a minha existência e com o sentido dela, com o gosto pelo canto de câmara, com a paixão e o encantamento pela Arte e pela beleza. Mas, certamente, as justificativas para a elaboração deste trabalho em uma universidade pública, vão muito além disso. Muito provavelmente a CML, juntamente com a Coleção Vera Janacópulos (CVJ), abriguem os documentos mais relevantes sobre o canto de câmara no Brasil. Conhecer Magdalena Lébeis e o seu legado é saber muito a respeito de pedagogia vocal no país, é saber mais do contexto musical de um tempo e o quanto ele impacta ou não o nosso próprio tempo. É entender melhor a chegada ao Brasil de novas correntes estéticas da música clássica, compreender o quanto as iniciativas privadas e públicas são definidoras do cultivo e da manutenção de fazeres artísticos na sociedade. É tomar conhecimento, em

detalhes, de como uma artista de alta performance se preparava para as suas atuações públicas.

Os pesquisadores que se aventuram no campo da performance percebem, desde os primeiros passos, que os grandes instrumentistas não costumam verbalizar, - seja oralmente, e muito menos por escrito – suas experiências em torno do repertório com o qual trabalham (certamente por estarem ocupados preparando seus concertos). No entanto, quanto poderíamos lucrar com tais testemunhos (Chueke, 2013, p.9-10).

O depoimento de uma artista da área da performance musical como o feito por Lébeis é algo muito raro de se encontrar. Afinal, documentar com imensa riqueza de detalhes, durante quase duas décadas, 1006 aulas de canto feitas com uma cantora consagrada como uma das mais importantes a atuar na Europa junto à vanguarda modernista, não é algo comum.

O trabalho está estruturado, trazendo inicialmente aspectos biográficos de Lébeis, demonstrando com isso já parte de sua formação. Em seguida documento como se deu o encontro de Lébeis e Janacópulos e quais os frutos desta relação profícua nas atuações artísticas e pedagógicas exercidas por Lébeis. Propus uma descrição panorâmica dos Cadernos de Aulas de Canto em quadros e transcrevi todas as aulas cujo conteúdo tratasse de música brasileira. Identifiquei as partituras de compositores brasileiros pertencentes à CML e destaquei quais delas possuem anotações de Lébeis. Procurei demonstrar o preparo de Lébeis para a performance da estreia da canção “Pinga-Ponga” (poema realista) de Villa-Lobos e sua relação com o compositor. Para finalizar o trabalho (que não tem fim, que está sempre permeável a novas leituras, ainda que sejam do mesmo pesquisador), por meio da recepção na crítica sobre a carreira de Lébeis, pude elucidar onde e quando correram os seus cursos públicos de interpretação do canto e transcrevi e analisei os textos produzidos por ela para serem proferidos nos referidos cursos.

2 MAGDALENA LÉBEIS E VERA JANACÓPULOS: 1006 AULAS DE CANTO

Magdalena Lébeis nasceu em 1912 em uma família que contribuiu imensamente para o seu desenvolvimento como artista. Seus pais¹², Sebastião Lébeis e Elisa de Magalhães Lébeis, organizavam no solar da família, situado à rua Rego Freitas, 59 serões literários e lítero-musicais, inicialmente sob a liderança³ de seus filhos Carlos⁴ e Cecília e posteriormente da própria Magdalena.

Iniciou seus estudos pelo piano com Marieta Lion⁵, a quem creditou seu preparo e formação musicais⁶, teoria e harmonia com Furio Franceschini⁷ e teve aulas de canto com “Mlle. Bouron”⁸, posteriormente aperfeiçoando-se no canto com Vera Janacópulos.

¹ “A Família Lébeis tem a sua origem na cidade de Gau-Algesheim [...] Seu patriarca no Brasil foi Guilherme Lébeis que veio para São Paulo em meados do século XIX. Aqui casou-se com D. Escolástica (Sinharinha) de Arruda Botelho, nascida em Itu, em 10 de janeiro de 1846.” Guimarães (*Diário Popular*, 22/10/1978)

² Os avós maternos de Lébeis são Leôncia de Freitas Magalhães, neta de Jesuíno de Arruda, fundador da cidade de São Carlos do Pinhal e Carlos Batista de Magalhães, fundador da estrada de ferro araraquarense. Entrevista com Paulo Bomfim e Lenice Prioli Palácio da Justiça de São Paulo, 7 jan. 2011.

³ Entrevista com Paulo Bomfim e Lenice Prioli. Palácio da Justiça de São Paulo, 7 jan. 2011.

⁴ Carlos Magalhães Lébeis (1989-1943), escritor, autor de obras como “No país do quadratins...” (ilustração de Portinari), dedicado ao seu sobrinho Paulo Bomfim, “A chácara da rua Um” (ilustrações de João Fahrion) e “Cafundó da Infância (ilustrações Anita de Malfatti).

⁵ Marieta Lion (?) “Minha vida é e sempre foi a Música, dedicando-me desde criança ao piano, transporte ao estudo desse instrumento, todo o amor que trago na alma, toda a dedicação e seriedade, como em tudo é minha forma de agir e de viver” [...] Fiz meu curso de piano com Marieta Lion, da escola Chiaffarelli e, ao mesmo tempo tive como Mestre de Teoria e Harmonia, o ilustre maestro Furio Franceschini, pelos quais, até hoje tenho grande respeito e admiração” (CML 23/8)

⁶ “Devo a maior parte de minha arte a Marieta Lion, que foi o alicerce do caminho que eu iria trilhar” (Folha da Tarde, 16/12/1981, p. 32)

⁷ Furio Franceschini (1880-1976)

⁸ Paulo Bomfim cita a professora de canto “Mlle Bouron [...] todas as mocinhas estudavam com ela [...] até a chegada de Vera Janacópulos [...]”. Entrevista com Paulo Bomfim e Lenice Prioli. Palácio da Justiça de São Paulo, 7 jan. 2011.

O evento que simboliza o passo inicial de sua carreira como cantora foi a atuação, no papel principal⁹, da peça intitulada *Noite de São Paulo*¹⁰, fantasia em três atos de Alfredo Mesquita¹¹, com música e regência de Dinorá de Carvalho¹² e palavras de Guilherme de Almeida¹³. Nesta ocasião, foi apresentada à Vera Janacópulos e no ano seguinte começou a estudar com ela. Depois dos primeiros quatro anos de estudos, estreou na Sociedade de Cultura Artística, sob regência de Souza Lima¹⁴, em 1942. Cantou vários recitais nas temporadas da Sociedade de Cultura Artística, acompanhada pelo pianista Fritz Jank¹⁵ e junto a várias orquestras¹⁶, em São Paulo e no Rio de Janeiro, sob a regência de Souza Lima, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Armando Belardi, Edoardo de Guarnieri, Olivier Toni. Fez primeiras audições de obras de Guarnieri e de Villa-Lobos, primeiras audições brasileiras obras de Poulenc¹⁷ e Honegger¹⁸. Teve obras dedicadas a ela por Guarnieri, Mignone, Guerra-Peixe, Osvaldo Lacerda, José Vieira Brandão, Souza Lima, Lina Pires de Campos, Arnaldo Ribeiro Pinto. Participou da realização de concertos e recitais icônicos. Um exemplo

⁹ “Bem, em 1936, Alfredo Mesquita convidou-me para encenar o papel principal na peça “Noite de São Paulo”, que havia escrito, com três apresentações no Teatro Municipal de São Paulo. Diante disso, eu preparei a Modinha Imperial “Róseas flores d’alvorada” de autor anônimo e recolhida por Mário de Andrade, que cantei sob a regência de Dinorah de Carvalho. [...]”. (Folha da Tarde, 16/12/1981, p. 32)

¹⁰ A partitura de *A Noite de São Paulo*, com dedicatórias autografadas para Lébeis de Dinorá de Carvalho, Guilherme de Almeida e Alfredo Mesquita, publicada pela ed. DEROSA, em 1936 com 22 páginas, consta da Coleção Magdalena Lébeis (CML 209).

¹¹ Alfredo Mesquita (1907-1987) Ator, irmão de Esther Mesquita e personalidade da cultura brasileira, teve papel importante na transformação de São Paulo em metrópole cultural (Góes, 2007)

¹² Dinorá de Carvalho (1895-1980), pianista e compositora brasileira.

¹³ Guilherme de Almeida (1890-1969), escritor paulista, figura central do modernismo no Brasil.

¹⁴ João de Souza Lima (1898-1982), pianista compositor e regente paulista.

¹⁵ “Natural da Alemanha, Fritz veio para o Brasil em 1934 e desempenhou um importante papel de divulgação da obra pianística de Ludwig van Beethoven e da música erudita brasileira. [...] Fritz Jank atuou também com pianista acompanhador dos mais importantes solistas nacionais e internacionais que se apresentaram pelo Brasil, podendo ser considerado como um pioneiro nesta atividade em nosso país.” (Ferrari, 1999, p. 13)

¹⁶ As apresentações com orquestra feitas por Lébeis podem ser consultadas no Apêndice 1 deste trabalho, no qual constam as orquestras, o repertório executado, os locais das apresentações e os nomes dos regentes.

¹⁷ Em programa realizado no Teatro da SCA, promovido pelo SAM – Sociedade de Arte Musical, Lébeis apresenta junto a Jank, em primeira audição brasileira, as obras de Poulenc: “Trois poèmes de Milmorin – Le Graçon de Liège, Au delá..., Aux Officier de la garde blanche...” e os “Poème de Ronsard – Attributs, Le tombeua, Ballet” (este último dedicado à Vera Janacópulos). (Quinto caderno de aulas, p. 136).

¹⁸ No quinto caderno de aulas consta programa de recital para a SCA, em 17 de maio de 1948, com a primeira audição da “Saluste du Bartas” (6 vilances do poema de Pierre Bedat de Monlaur). (Quinto caderno de aulas, p. 17)

é o concerto de inauguração do prédio da Sociedade de Cultura Artística, em 1950, cujo edifício foi concebido para receber eventos de câmara e de concerto, conseqüentemente ampliando o espaço de divulgação para este tipo de repertório, também para intérpretes, compositores, autores brasileiros e para obras contemporâneas. Neste evento, Lébeis estreou obras de Guarnieri, por ele foi regida, dividindo o espetáculo com Villa-Lobos, o mais celebrado compositor brasileiro daquele período.

Foi indicada por Villa-Lobos e eleita como membro intérprete da Associação Brasileira de Música - ABM (1951)¹⁹, foi membro e fundadora da Associação Paulista de Música - APM²⁰, recebeu vários prêmios e condecorações²¹, como as “Medalha Cultural e Comemorativa da translação dos despojos da Imperatriz Leopoldina do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro para o panteão do Monumento da Independência na Colina do Ipiranga em São Paulo” (1958), “Medalha Marechal Cândido Rondon” (1962), ambas concedidas pela Sociedade Geográfica Brasileira, diploma “Galeria das Celebridades” concedido pelo São Paulo Woman’s Club (1960), prêmio de “Melhor Cantora” concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA (1960), certificado de “Chevalier dans l’ordre des Palmes Académiques” concedido pela Ministère de L’Éducation Nationale – République Française e a medalha Harriet Cohen do “Concils, Prize Outstanding Artistry in Performance”, cuja comissão julgadora foi composta por nomes como os de Zoltan Kodály, Jean Sibelius, Pablo Casals e Darius Milhaud.

Sua atuação artística foi muito variada, trabalhando em várias frentes como, por exemplo, na crítica musical do jornal *A Gazeta*²², como professora de canto, como

¹⁹ Carta de Villa-Lobos comunicando a inclusão do nome de Lébeis como membro intérprete da ABM. (Lébeis, quinto caderno de aulas, p. 167)

²⁰ No quinto caderno de aulas de canto há um recorte de jornal compilado por Lébeis, divulgando a abertura de inscrições para cursos de música na APM. Neste recorte constam os nomes dos professores fundadores: Caldeira Filho, Dinorá de Carvalho, Eleazar de Carvalho, Jocy Oliveira Carvalho, Bernardo Federowski, Anita Guarnieri, Camargo Guarnieri, Fritz Jank, José Kliass, Raul Laranjeira, Magdalena Lébeis, Rossini Tavares de Lima, Souza Lima, Guiomar Novaes e Antonietta Rudge. (Lébeis, sexto caderno de aulas, p. 38)

²¹ (CML Doc. 6, 7, 4, 3, 1-B)

²² “Antes de assumir o honroso cargo de crítica musical de “A Gazeta”, convite que me foi feito pela Diretoria desse vespertino, jornal de minha cidade, da terra onde nasci, jornal, em cuja redação sempre me considerei rainha, pela maneira fidalga como me recebia o saudoso Cásper Líbero e onde hoje, todos que lá se encontram, acolhem-me igualmente, precisei pensar muito, refletir horas e horas, para depois dar o meu sim. Faço-o a gora, deixando bem nítido ao público de São Paulo, - ao meu público, - que tanto tem sabido dar valor a meu Canto e ao meu nome de intérprete de música erudita. As

professora de dicção da Escola de Arte Dramática²³, criada por Alfredo Mesquita, como cantora em diversas temporadas da Sociedade de Cultura Artística (SCA), na *Rádio Gazeta*²⁴, na *T.V. Educativa*, *Rádio Eldorado*, *Rádio Roquete Pinto*. Essas atuações deram à sua carreira a visibilidade para que ela pudesse se lançar também como professora de canto²⁵. Sua trajetória pedagógica contribuiu para consolidar um cânone musical trazido por Vera Janacópulos ao Brasil, cujo foco era o cultivo e a divulgação da música vocal de câmara e de concerto, com atenção especial, não apenas aos compositores e obras do passado, mas a obras e compositores contemporâneos, com os quais Lébeis buscava manter um diálogo estreito e de colaboração²⁶.

condições sugeridas por mim, foram prontamente aceitas e logo compreendidas pelos ilustres componentes de “A Gazeta”. Sendo cantora, sucessora de Vera Janacópulos, - conforme toda a imprensa brasileira me considera, como também me consideram na Europa, compositores e artista que souberam reconhecer o valor de Janacópulos, eu, continuando minha carreira, (apesar de “alguns” dirigentes das Sociedades artísticas de São Paulo, resolverem, no momento ignorar, não só a mim, como a outros artistas brasileiros,) penso que, desde que pouco tenho cantado em concertos, talvez seja interessante extravasar, nesta coluna que me foi confiada, tudo o que for “verdade musical...” Não tenho receio de opinar sobre música, seja qual for o gênero, seja qual for a escola...Empregarei o que de melhor trago na alma e no coração, sem me deixar conduzir por sentimentalismos piegas, bajulações ou com palavras repletas de mel!... Escreverei com integral consciência, com o discernimento que Deus me deu, com a cultura musical que julgo ter [...]” CML Doc. 23/5. Neste documento datilografado, Lébeis acrescenta à mão “não saiu”, revelando que o artigo não foi publicado.

²³ Escola criada por Alfredo Mesquita em 1948 e por ele dirigida até 1968 (ver Góes 2007, p. 37) em um contexto de transformação no meio cultural de São Paulo, que ocorria por meio da institucionalização de equipamentos culturais. Janacópulos lecionou nos primeiros seis meses da instituição, vindo em seguida, Lébeis a ocupar esta função iniciada por sua mestra, durante oito anos. Ver “O canto e o talento da suave senhora” (Folha da Tarde, 16/12/1981, p. 32)

²⁴ Lébeis atuou como cantora durante todo o ano de 1948 na Rádio Gazeta, nos programas “Soirée de gala Coty”, com orquestra e “Salão de concerto”. Os registros de Lébeis que testemunham essas atuações se encontram no quarto e no quinto cadernos de aulas de canto.

²⁵ “Souza Lima me convidou para cantar na inauguração da Rádio Gazeta. Fiz vários recitais acompanhada por Alberto Salles e Fritz Jank. As pessoas começaram a me procurar e com elas o primeiro aluno. Desde então, é difícil enumerar quantos eu já tive. Mas menciono alguns deles: Luiza Magaldi Moraes, Zuinglio Faustini, Lenice Prioli, Carmen Zingra, Gerson Herszkowicz, Jarbas Braga, Elizabeth Lanfraco, Leonor Barbieri, Claudio Picolo, Marília Ziegel [...]” O canto e o talento da suave senhora (Folha da Tarde, 16/2/1981, p.32).

²⁶ “Camargo Guarnieri, de quem sempre dei várias 1^{as} audições compôs os “Três Poemas de Macunaíma” versos de Mário de Andrade. O 2^o, Mandú Sarará, não sendo versos sequentes, resolvi, por conta própria, cantar apenas a 1^a estrofe. Ao estudar essa belíssima melodia, ao ler “o tatú prepara a cova pra seus dentes desdentados”. Embora sendo do Mario de Andrade, nessa frase não encontrei poesia e achei que não precisaria cantar esse 2^o verso. Expus meu ponto de vista ao Guarnieri que, na mesma hora, com sua caneta riscou, aceitando meu parecer.” (CML Doc. 21)

2.1. O SOLAR DOS LÉBEIS: CASA DE ARTISTAS

A casa de Sebastião Lébeis e Elisa de Magalhães Lébeis, pais de Magdalena, foi um espaço de convivência familiar, que abria as suas portas para a convivência social entre famílias amigas²⁷. O cultivo de encontros sociais que se revezavam entre as casas de diferentes famílias, encontros para um chá, para uma conversa ao longo da semana, parece ter sido um hábito perdido no tempo, apagado como foram apagadas a maiorias das referências arquitetônicas da antiga Vila Buarque no centro da capital paulista onde o solar da família se encontrava iluminado por lâmpões a gás. Além dessa convivência entre familiares e famílias amigas mais próximas, que fazia parte da rotina social de uma época e de uma classe econômica específica, a casa dos pais de Magdalena Lébeis, promovia serões literários e lítero-musicais, que, juntamente com outras iniciativas particulares, parecem ter sido importantes e determinantes para o cultivo de determinados fazeres artísticos. Espaços privados nos quais se podia fazer música e poesia, sonhar e articular junto a uma esfera social culta e interessada em arte, a construção de espaços mais abrangentes para a divulgação de eventos culturais, espaços para formação de novos artistas por meio de instituições que pudessem fomentar essas iniciativas.

A família de Magdalena foi proprietária do Hotel de França, considerado o melhor hotel da cidade, situado no cruzamento das ruas Direita e São Bento, e que teve sucursal no endereço atual do colégio Sion, na avenida Higienópolis. Sebastião Lébeis, sua esposa e sua irmã Alice, frequentadores das temporadas do Teatro São José, no qual chegavam, vindos de carro da sucursal de Higienópolis do Hotel de França, ele vestindo casaca e elas em vestido de baile, encontravam no teatro suas poltronas sempre reservadas. Foi neste ambiente sofisticado de pais que possuíam

²⁷ “Domingo, não podemos perder o sermão que Monsenhor Manfredo Leite vai proferir na Igreja do Carmo. À tarde, temos que esperar na Estação da Luz, Sinhara Moura com suas filhas Cotinha e Luciola, que chegam de Araraquara. Depois tomaremos lanche com Nenê Capote Valente, D. Zizinha e as meninas Ulhoa Cintra. Mais tarde, Noemia Nascimento Gama e Maria da Glória Capote Valente virão dizer poemas num sarau que contará com a presença de Guiomar Novaes, cuja família mora também na Rua Rego Freitas. Tia Cecília, tia Magdalena e Edith Capote Valente encantarão a reunião com suas belas vozes; Martins Fontes já avisou que virá de Santos e Mario de Andrade trará sua tia para tocar piano, caso queiram dançar. Ah, precisamos saber também se Sinhazinha do Bacharel está melhor e se a prima Sinhá Prado já voltou da Europa!” (Bomfim, “A Casa”. Endereço eletrônico nas referências)

patrimônio financeiro expressivo e interesse por artes, em uma casa com governanta alemã, que Magdalena Lébeis cresceu enquanto estudava piano com Marieta Lion, enquanto fazia o “alicerce” da sua arte (Folha da Tarde, 16/2/1981, p.32). “Um verdadeiro centro cultural” é como se refere Bomfim à casa dos avós. Casa que possuía espaço físico com duas salas de música²⁸, ambas com pianos de cauda, mobiliário sofisticado, e que, além dessa infraestrutura, cultivava o gosto de receber para reuniões artísticas uma série de pessoas que eram ou que se tornariam referências da cena cultural brasileira. A efervescência cultural do Solar dos Lébeis se constata pelas presenças²⁹ de Mário de Andrade tocando sua “Viola Quebrada” e modinhas imperiais, de três das mais incensadas pianistas brasileiras, Tagliaferro, Rudge e Novaes, além de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho (que escreveu uma peça teatral para ser encenada no solar), Martins Fontes, Paulo Setúbal, Cleomenes de Campos, Olegário Mariano, Guilherme de Almeida, Tácito de Almeida, Narbal Fontes, Epiteto Fontes, Edith e Maria da Glória Capote Valente, Ivone Daumerie, Angela Vargas, Afonso Lopes de Almeida, Margarida Sales de Almeida, Catulo da Paixão Cearense, Felix Otero, Francisco Mignone, Ernani Braga. Entre os próprios moradores, encontravam-se artistas, Cecília Lébeis, cantora que também estudava canto com Mlle Bouron³⁰, Carlos Lébeis, escritor, Lourdes Lébeis Bomfim,

²⁸ “A entrada da residência era pela Rua Rego Freitas. Subia-se a escadaria de mármore, abria-se a porta e entrava-se no hall que dava à direita, para o escritório de meu avô. Mais adiante a “sala azul” com o piano meia cauda e a parede forrada de retratos com dedicatórias de Bilac, Alberto de Oliveira, Coelho Neto, Martins Fontes, Vicente de Carvalho, Olegario Mariano, Guilherme de Almeida. Na outra sala, “a amarela”, entre dois espelhos imensos, a mobília escura do império, marchetada de madrepérola. Duas dessas cadeiras ainda estão comigo. Num canto um piano de cauda coberto com xale espanhol guardava o toque das mãos de Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, Madalena Tagliaferro, Souza Lima e de tia Yacyra. Sobre o pequeno armário com tampo de mármore, os dois bustos de porcelana de autoria de Paul Dubois que acompanham a família há muitas gerações. Nas fotografias amareladas da década de dez, lá estão eles contemplando as travessuras das crianças que davam tanto trabalho a fraulein Nina, a governanta alemã. [...]” (Bomfim, “A Casa”. Endereço eletrônico nas referências)

²⁹ Alberto Prado Guimarães, no artigo “A Família Lébeis – uma família de artistas”, oferece muitas informações a respeito dos membros desta família, suas origens, hábitos, profissões, relações sociais, frequentadores da casa de Elisa de Magalhães Lébeis e Sebastião Lébeis. O artigo foi publicado em 1978 pelo Diário Popular. A entrevista com Paulo Bomfim e Lenice Prioli e as crônicas de Bomfim “A Casa” e “A Casa de meus Avós” são fontes inestimáveis a respeito trajetória desta artista, de seu ambiente familiar, de sua formação musical, inseridos em uma época, em um contexto social e musical.

³⁰ “Pelos Flagelados do Ceará – Por iniciativa da professora Mlle. Bouron e de sua distinta discípula senhorita Cecília Lébeis, realizar-se-á brevemente, no salão do Conservatório um magnífico concerto em benefício dos flagelados pela seca do Ceará. [...] A primeira parte constará de um recital pela senhorita Cecília Lébeis, seguindo-se outra em que se exibirão as senhoritas Edith Capote Valente, Aurora Porto e a senhora d. Maretta Vampré. [...]” O trecho transcrito foi publicado em A Cigarra, porém na fonte localizada não há como identificar o número e data da publicação. Material localizado na internet que está disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/843911/per843911_1925_00814.pdf

que tocava violão, e morou no solar depois de casada³¹, e seu filho, Paulo Bomfim, o futuro poeta.

Apesar da relevância e do pioneirismo de iniciativas como os serões lítero-musicais dos Lébeis, é preciso situar as limitações delas em relação a sua capacidade de difusão, já que se restringem a uma rede muito reduzida de sociabilidade, neste caso, muito elitizada, porque os frequentadores, na sua maioria, pertenciam a elite paulistana.

O fomento de um novo cânone artístico, para além das iniciativas pessoais, dependia de um terreno propício à institucionalização de um novo ideário musical e a eficientes sistemas de difusão desse novo repertório. Esse terreno fértil, no qual as ideias de Vera Janacópulos pudessem prosperar, foi encontrado em iniciativas singulares, como a criação do Departamento de Cultura, a construção de novos equipamentos de difusão cultural, entre os quais, o Coral Paulistano, o Quarteto Haydn (atual Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo), a Discoteca Pública Municipal (atual Discoteca Oneyda Alvarenga), a orquestra que futuramente seria a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, a Escola de Arte Dramática, o prédio da SCA, realizações que institucionalizavam o ensino artístico e ampliavam a oferta de música de câmara e de concerto, também através do rádio, como potente instrumento de difusão. Essas iniciativas trouxeram acesso a um público maior, além de proporcionar mais ofertas de trabalho para professores de arte, instrumentistas, cantores, atores, regentes, compositores. Um exemplo disso é a vinda de Vera Janacópulos em definitivo para o Brasil, em 1936, fato que segundo França e Lébeis ocorreu por meio do Departamento de Cultura criado por Mário de Andrade, que a convidou para lecionar em São Paulo, atividade que inicialmente se realizou no Teatro Municipal de São Paulo, Lébeis acrescenta a informação de que este retorno teria sido patrocinado por contrato com a SCA^{32 33}.

³¹ “O porão da casa era alto, bem arejado e confortável. Nele moraram meus tios Guilherme, Carlos e Armando, quando solteiros, e Raul que permaneceu enquanto a casa existiu. Aí residimos também, meus pais e eu menino, quando mudamos da praça Júlio de Mesquita. A doença de meu avô Sebastião exigia a presença do médico.” (Bomfim, “A Casa”. Endereço eletrônico nas referências)

³² “[...] vim a saber que Vera Janacópulos, a contrato da Cultura artística, viria lecionar em São Paulo. Janacópulos, primeiramente, lecionou no Teatro Municipal de São Paulo, pelo Departamento de Cultura, fundado por Mário de Andrade [,] que a ela fez o convite. [...]” (CML Doc. 23/8)

³³ Em entrevista dada por Lébeis para o jornal Folha da Tarde, a cantora revela ainda mais sobre a vinda de Janacópulos, dizendo que a convite da Sociedade de Cultura Artística, Vera Janacópulos também teria vindo ao Brasil para formar um coral juntamente com Mário de Andrade. Lébeis não faz

2.2.A VOLTA DE VERA JANACÓPULOS AO BRASIL E O FOMENTO DE UM NOVO CÂNONE MUSICAL: O ENCONTRO DE DUAS ARTISTAS

É nesse ambiente mais rico em espaços de difusão e institucionalizado que as ideias de Janacópulos se aportam e são transmitidas a Lébeis, fortalecendo um cânone herdado da sua experiência construída na Europa.

O cânone é uma ideia utilizada no contexto da música clássica no seguinte sentido:

Cânone é um termo usado para descrever um corpo de obras musicais e compositores credenciados com um alto nível de valor e grandeza. As origens do termo estão em contextos eclesiásticos e teológicos, referindo-se às fontes consideradas mais dignas de preservação e propagação. A maioria das culturas e contextos culturais refletem a presença de um cânone e valores canônicos, mas é mais claramente definido e ativo dentro da tradição da música ocidental (Gloag; Beard, 2016, p.32, tradução nossa³⁴).

A maioria das informações disponíveis sobre Vera Janacópulos se deve aos seus próprios depoimentos feitos a Nogueira França, publicados nos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*. Esses depoimentos, transformados em artigos por França, acabaram por serem reunidos e novamente publicados em livro intitulado *Memórias de Vera Janacópulos*, editado pelo *Círculo de Arte Vera Janacópulos* (CAVJ) em 1959 e continuam sendo as fontes mais robustas de informações sobre esta artista. Mais recentemente, alguns pesquisadores e pesquisadoras tem se dedicado a estudos específicos a respeito de Vera Janacópulos, ou a estudos que a citam³⁵, trazendo novas informações biográficas, estruturando estudos musicológicos que iluminam os caminhos para um melhor entendimento da sua trajetória artística e

referência ao nome do coral, mas cabe destacar que o ano da vinda de Janacópulos é exatamente o mesmo da criação, por Mário de Andrade, do Coral Paulistano. (Folha da Tarde, 16/2/1981, p.32). A respeito deste episódio, França escreve: "Ao vir residir definitivamente no Brasil, Vera Janacópulos fixou-se em S. Paulo, cujo Departamento de Cultura a contratou, entregando-lhe duas turmas, de quinze alunos cada, que se selecionaram em concurso no Teatro Municipal, entre 110 pretendentes. [...]" (França, 1959, p. 73)

³⁴ Canon is a term that is used to describe a body of musical works and composers accredited with a high level of value and greatness. The origins of the term are in ecclesiastical and theological contexts, referring to those sources considered most worthy of preservation and propagation. Most cultures and cultural contexts reflect the presence of a canon and canonical values, but it is most clearly defined and active within the Western art music tradition (Gloag; Beard, 2016, p.32).

³⁵(Lago, 1999), (Dodbei, 2002), (Dodebei; Grau, 2003), (Guerrini Junior, 2006), (Vasconcelos, 2012), (Meyer, 2016), (Pereira, 2020).

pedagógica ou que tratam da chegada de novas correntes estéticas composicionais ao Brasil, a partir de investigações nos documentos da CVJ, atualmente pertencente à Biblioteca Central da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Um exemplo de destaque é o artigo *A música do século XX no Acervo Vera Janacópulos de Manoel Corrêa do Lago* publicado pela Revista Brasileira em 1999.

Vera Janacópulos (1892-1955), cantora brasileira, nascida em Petrópolis, transferiu-se para França aos quatro anos de idade³⁶, juntamente com sua irmã Adriana, que se tornaria escultora. Iniciou seus estudos musicais pelo violino com George Enesco (1881-1955), violinista e compositor romeno, cuja carreira assumiu grande destaque no cenário internacional, encontra-se entre seus professores de canto Mme. Reja Bauer, Jan de Reszke, Jean Perrier (o primeiro artista a cantar o papel de Pelléas de Debussy) e Lili Lehmann. Quando Vera Janacópulos retorna ao Brasil, em 1936, ela já era uma cantora reconhecida internacionalmente, especialmente devido a divulgação de obras de compositores como Prokofiev, Falla, Villa-Lobos e Poulenc. Havia cantado na Europa e nos Estados Unidos, chegando a fazer cerca de 120 concertos em um único ano (França, 1959, p.33). Atuava junto à vanguarda musical europeia das primeiras décadas do séc. XX, teve obras dedicadas³⁷ a ela, recebeu em partituras, dedicatórias autógrafas de compositores de imenso prestígio³⁸ internacional, estreou³⁹ e divulgou amplamente peças que se tornaram referências repertoriais do modernismo em música. Além dessa vivência e do alcance que sua carreira obteve, Janacópulos acumulava também a experiência de professora, a respeito da qual merece destaque o uso de bonecos em seu processo pedagógico⁴⁰ e seus cursos de interpretação para cantores (Pereira, 2020).

³⁶ Segundo a pesquisadora Anne Christina Duque Estrada Meyer, a mudança das duas crianças para Paris ocorreu devido ao falecimento da mãe de Janacópulos, aos 24 anos. Tendo as crianças sido levadas para viver em Paris por sua tia Geni Calógeras. (Meyer, 2016, 52-53)

³⁷ De Villa-Lobos “Historietas”, “Quero ser alegre”, “Poème de L’enfant et sa Mère”; Milhaud (“Deux petits Air”); Poulenc “Ballet”; Roussel “Voix des belsses Filles”; Joaquin Nin “Granadina”, “Tonada de Niña perdida”; Mitropoulos “La L’alouette et ses petits”; Fernandez “Serenata” op. 63; Guarnieri “Aceitei tua amizade”; Braga “A casinha pequenina” (harm). (Lago, 1999, Quadro 1)

³⁸ Fauré, Ravel, Wilhelm, Roussel, Stravinski, Villa-Lobos, Prokofiev, Bloch, Markevicht, Mitropoulos, Mignone, Fernandez, Guarnieri, Milhaud, Poulenc. (Lago, 1999, Quadro 8)

³⁹ De Stravinski “Pastorale” e “Tilimbom” (instrumentação de 1923); Prokofiev “A Rosa e o Rouxinol” (orquestração); Milhaud “4 Poèmes de Catulo” (para voz e violino); Villa-Lobos “Viola” (orquestração). (Lago, 1999, p. 2)

⁴⁰ Vera Janacópulos expõe no seu depoimento à França a relação com o medo. “Ela própria, cumprindo as mais extensas “Tournées” de concertos, nunca se libertou por completo do dedo que lhe inspirava o público [...] Essas reações emotivas constituem o tributo pago, via de regra, pelo intérprete, a um de

Depois da apresentação feita a respeito de Magdalena Lébeis e de Vera Janacópulos, cabe explicar ao leitor como se deu o encontro dessas duas artistas e a transmissão de um cânone musical entre elas que encontrou força suficiente para se estabelecer no Brasil. Ester Mesquita, tida como mecenas⁴¹ por Janacópulos e considerada por Lébeis sua madrinha musical, foi a figura decisiva para que esta aliança artística pudesse acontecer e prosperar. Foi por intermédio dela que Lébeis conheceu Vera Janacópulos enquanto ensaiava o seu primeiro espetáculo *A Noite de São Paulo*. Ester Mesquita levava Janacópulos para assistir ensaios da peça que viria a estrear em 1936, e quando apresenta Lébeis à Janacópulos, dá o passo simbólico para o fomento de um novo cânone musical no Brasil. Janacópulos, segundo Lébeis, disse a ela que se pretendesse cantar para círculo restrito de ouvintes, não precisaria estudar mais, mas se quisesse fazer uma carreira, ela a prepararia para isso⁴².

Ainda que São Paulo fosse uma cidade provinciana naquele tempo, quem estava sendo aproximada da grande artista de fama internacional era uma moça de 24 anos com sólida formação musical, uma pianista formada por Marieta Lion, uma artista cuja casa recebia intelectuais e artistas desde sua infância, sua esfera social

seus principais apanágios: a hipersensibilidade. Para minorá-la em seus discípulos, escolheu Vera Janacópulos com engenhosa prudência uma via indireta. Evitava realizar audições de alunas, em que uma a uma se apresentam ao público, sob o influxo de uma carga nervosa que no decurso de duas ou três músicas mal chegam a diluir, transmitindo uma impressão quase sempre penosa. Mas tinha que, paulatinamente, ir habituando suas melhores discípulas à presença de ouvintes. Então, por esse caminho em que a imaginação, a cultura, o bom gosto se unem para encontrar soluções, cujo interesse supera o da utilidade estrita, Vera Janacópulos teve um achado: um “guignol”. Os bonecos não ficam nervosos. Nos seus destinos de títeres, que uma vontade superior traça, matematicamente, não há lugar para emoções parasitárias, e se alguma hierarquia é necessário estabelecer eles a aceitam com o fatalismo próprio da sua condição de autômatos. Essa perfeição inumana vale por uma escola de disciplina. E Vera Janacópulos, obtida a colaboração de Joaquín Nin para os arranjos musicais, e de Raymond Cid para a cenografia, lançou o seu “Guignol [...]”. (França, 1959, p. 43-44)

⁴¹ “[...] E a esses dois mecenas estrangeiros une Vera Janacópulos o nome de D. Esther Mesquita, de São Paulo, que tem praticado um mecenato dinâmico, com despertar nos outros, além de doar do próprio bolso, o desejo de ser também mecenas. A Sra. Esther Mesquita, há muitos anos, quis iniciar a construção do edifício da “Cultura Artística” de São Paulo, cujo projeto orçava, no máximo, em um milhão e meio de cruzeiros. Mas a Prefeitura arquivou o projeto tanto tempo que, quando as obras puderam principiar, o respectivo orçamento se havia vertiginosamente multiplicado. Deu início assim D. Esther Mesquita a uma peregrinação, de porta em porta, para completar os fundos necessários e formulou, incansavelmente, seus apelos, até que o belo Teatro da Cultura Artística paulistana se pôs de pé, com seus 2 auditórios, que reúnem condições excelente de conforto e de acústica.” (França, 1959, p. 36)

⁴² “Vera Janacópulos estava presente em quase todos os ensaios, pois veio ao Brasil a convite da Cultura Artística para com Mário de Andrade formar um coral. Um ano e meio depois, quando perdi meu pai, Esther Mesquita aproximou-me de Vera, que me disse: “se você quiser cantar para roda limitada, você não precisa estudar, mas se quiser fazer carreira, garanto que nestes cinco anos você conseguirá”. Naquele momento Esther Mesquita torna-se minha madrinha musical e quatro anos depois eu já estreava no Teatro Municipal de São Paulo, sob regência de Souza Lima.” (Folha da Tarde, 16/12/1981, p. 32)

era de pessoas cultas e que possuíam recursos financeiros expressivos para proporcionar aos seus filhos o que pudesse haver de melhor em termos de educação e cultura naquela São Paulo dos anos trinta. Assim como Janacópulos creditava ao seu iniciador musical os maiores predicados artísticos⁴³ que possuía, também Lébeis atribuía a sua primeira professora o seu alicerce⁴⁴. Em outras palavras, para que este encontro fosse tão frutífero não bastava a determinação de Lébeis em se tornar uma cantora de câmara e de concerto e ter uma excelente professora para isso, ela precisava estar preparada para começar um trabalho técnico vocal e interpretativo de alto nível, como o que trazia Janacópulos. Para esta empreitada Janacópulos encontrou uma discípula culta, que conhecia literatura, que convivia com artistas, intelectuais, jornalistas e, principalmente, que assim como Janacópulos, recebeu formação instrumental de excelência desde a infância, se tornando uma mulher adulta que lia um texto musical com a mesma fluência que se lê um jornal, assim Lébeis declarou⁴⁵. Seria muito difícil imaginar que Lébeis pudesse chegar a alcançar a carreira que desenvolveu, o prestígio que conquistou interpretando obras de Guarnieri e Villa-Lobos, sem já ser uma musicista de excelente formação antes mesmo de conhecer Janacópulos.

Em um ambiente propício, com alguns espaços institucionalizados, com uma mecenas, uma madrinha, uma família que pudesse custear as aulas com Janacópulos e com fortíssimas relações sociais que nutriam interesses culturais comuns sobre a arte, Lébeis estudou com Janacópulos de 1937 a 1955, teve uma carreira de destaque no Brasil, levando adiante uma escola técnica e interpretativa do canto de câmara. Colocando em prática vários dos procedimentos que pudessem manter esse cânone vivo, ou seja, se apresentando em recitais e concertos, divulgando compositores e obras do passado e do seu tempo, tendo obras dedicadas a ela por seus contemporâneos, divulgando compositores brasileiros, apresentando primeiras

⁴³ “É absolutamente raro que uma cantora famosa atribua a um professor de instrumento a posse dos seus predicados musicais de artista. Vera Janacópulos o fez. Revelou-me que Enesco (morto pouco antes de Janacópulos) foi casado com uma princesa, mas empobreceu porque, em obediência à sua tendência à economia, reveladora da sua origem camponesa, comprou terras e mais terras, na Romênia, que os alemães tomaram. Devia a Enesco artisticamente quase tudo – disse-me ela.” (França, 1959, p. 11)

⁴⁴ Ver na nota 6.

⁴⁵ “Para fazer a vontade de minha mãe, comecei com o Canto, - porém, sem ter propriamente ideal, - embora Deus já me tivesse dado predicados vocais. Sabendo muito bem piano e já sabendo ler música como se lê um livro, vim a saber que Vera Janacópulos, a contrato da Cultura Artística, viria lecionar em S. Paulo.” (Folha da Tarde, 16/12/1981, p. 32)

audições de obras que se tornariam referência do repertório nacional, ocupando espaços com programações em vários meios de comunicação como rádio, televisão e disco. Tornando-se professora e formando discípulos que pudessem continuar as suas atuações, como fez com Lenice Prioli⁴⁶, que além da carreira de cantora de câmara e de concerto que desenvolveu e das obras e compositores nacionais que divulgou, formou vários cantores durante os anos que trabalhou na Universidade Livre de Música em São Paulo e que hoje atuam profissionalmente.

Esta linhagem de cantoras e professoras que surge no Brasil a partir de Janacópulos e encontra nas figuras de Lébeis e Prioli a continuidade e o fortalecimento de um novo cânone musical em São Paulo, pôde se estruturar por vários motivos, como se viu acima. Um terreno fértil, relações sociais, iniciativas pessoais e públicas, mas sobretudo pela experiência e destaque alcançados por Janacópulos na Europa e por seu retorno ao Brasil. Como já dito, quando Janacópulos volta ao Brasil definitivamente, ela traz consigo toda uma bagagem cultural, uma experiência de artista consagrada, e em um sentido literal, traz também uma bagagem física de imensa importância para os rumos estéticos da música no Brasil – o seu acervo de partituras. Acervo que esteve armazenado na casa de Magdalena Lébeis em São Paulo, e do qual ela pode fazer várias cópias, com a ajuda do copista Cella, de importantes obras do modernismo europeu e começar a compor o seu próprio acervo de partituras com mais de mil itens, alguns de extrema raridade, com isso ajudando a construir a base física desse cânone que ela reproduziu.

Darius Milhaud – Foi grande amigo de Janacópulos e apaixonado pelo Brasil. Na ocasião da guerra de 1940 guardei em minha casa – desde que Janacópulos mudou-se para o Rio, – todas as músicas pertencentes à minha grande mestra. Naquela ocasião, tirei muitas cópias de melodias inteiramente inéditas que não poderia obter, caso não fosse Janacópulos mas confiar e haver, na época o copista Cella que à mão nos dava páginas mais claras que as próprias músicas impressas. Assim obtive as obras de Milhaud, todas com dedicatórias, as mais expressivas [...] (Lébeis, [19--], CML Doc. 23/3)

Não menos importantes são os Cadernos de Aulas de Canto produzidos por Lébeis.

⁴⁶ Lenice Prioli (1929-2016) Meio soprano brasileira, aluna de Lébeis que se apresentou em várias capitais do Brasil e pelo interior do Estado de São Paulo, gravou vários discos, entre eles *O Brasileiro de Sempre* com obras de antes e de depois de 1922. Entre os prêmios que recebeu se destacam o de Melhor Cantora pela APCA (1971), o prêmio João de Barro (1973) por sua atuação na música de câmara e o prêmio Carlos Gomes (1997), sobre este último prêmio acrescenta-se a informação de que quem levou, a pedido de Prioli, os seus documentos curriculares até a Secretaria de Estado da Cultura para que pudessem ser apreciados, para que ela pudesse concorrer ao prêmio, foi o pesquisador.

Durante dezessete anos estudei com Vera Janacópulos e, com toda a riqueza que ela me transmitiu, inspirou-me a escrever sete [existem seis na CML] volumes sobre a Arte do Canto que serão publicados após meu desaparecimento. (Lébeis, [19--] CML Doc. 23/3)

Do final de 1937 até 1955, ano de falecimento de Vera Janacópulos, Lébeis manteve com sua mestra uma rotina de aulas que somou o número espantoso de 1006 aulas (Vasconcelos, 2012). Mais espantoso ainda é que uma artista da área da performance musical tenha se dedicado, paralelamente, ao registro manuscrito de todas essas aulas em seis cadernos, lindamente encadernados em capa de couro vermelho, com acabamento em papel marmorizado, manuscritos com uma caligrafia única, com uma intensidade emotiva imensa e que trazem a descrição detalhada de processos técnicos e interpretativos, referências repertoriais e muito do contexto social e musical de sua época. Um documento robusto, feito para ser lido e que merece, urgentemente, ser publicado, tamanha a sua significância para a pesquisa sobre o canto de câmara no Brasil.

2.3. A COLEÇÃO MAGDALENA LÉBEIS

A Coleção Magdalena Lébeis – CML – é constituída por fontes diretas e indiretas, primárias e secundárias, musicais e perimusicais. Trata-se de acervo particular doado pelos familiares de Lébeis ao Centro Cultural São Paulo, instituição que organizou, catalogou e preservou os itens. Os documentos foram expostos em público no evento “Exposição das partituras, fotos e documentos de Magdalena Lébeis”, na Discoteca Oneyda Alvarenga, em 29 de novembro de 1988. A publicação datilografada, intitulada “Musicografia”, tem apresentação de Lenira Ribeiro de Lima e texto de Paulo Bomfim nas duas primeiras páginas. Foi catalogada como “Série Bibliografia/ nº 25/Nov., 88 – COLEÇÕES/ nº 1” e traz a relação de partituras da coleção. Em quatro folhas separadas, também datilografadas, a descrição sucinta e provisória dos demais itens pertencentes a CML.

As fontes musicais da CML são as partituras e tudo aquilo que está escrito em linguagem musical, em pentagrama. A coleção de partituras possui quase mil itens, muitos deles raros, por serem publicações que não foram reeditadas, especialmente as de música brasileira, e as de música do século XX, ou por se tratar de manuscritos,

de obras copiadas à mão, de partituras com anotações de Lébeis sobre a interpretação do canto, ou de obras com dedicatórias dos compositores e compositoras, com autógrafos e datas. Além da coleção de partituras, há na CML centenas de exemplos de anotações feitas por Lébeis em pauta musical, ou seja, fontes musicais.

Sobre a coleção de partituras, existe algo de muito significativo e que merece destaque, trata-se do fato de muitas das obras, especialmente de compositores do século XX, que constam da CML, terem sido copiadas à mão a partir da coleção de partituras de Vera Janacópulos, coleção esta que esteve guardada e sob os cuidados de Magdalena Lébeis na sua casa, em São Paulo, logo que Janacópulos voltou ao Brasil em meados dos anos trinta. Além de fazer muitas cópias, Lébeis estudou e apresentou, inclusive em primeira audição brasileira, compositores contemporâneos a Janacópulos e a ela própria, graças a bagagem cultural e ao acervo de partituras trazido por Janacópulos ao Brasil, cujo valor é inestimável para os rumos da história da música e, especialmente, do canto de câmara no país.

As fontes perimusicais são aquelas que tratam de música, mas não de documentos que trazem a linguagem da escrita musical ou o registro fonográfico e de imagem de uma performance, por exemplo. Entre esses documentos, encontram-se programas de concerto, compilação de críticas jornalísticas, ou seja, a recepção pela imprensa sobre a carreira de Lébeis, cartas, convites, cartazes, fotos, prêmios, ofícios, certificados, diplomas.

Compõe a CML, um relato manuscrito monumental, em seis Cadernos de Aulas de Canto, que trazem 1006 aulas feitas por Magdalena Lébeis com Vera Janacópulos, de 1936 até 1955, sendo que os cadernos possuem registros até 1961. No caso dos cadernos de aulas, além dos textos, existem centenas de anotações de Lébeis em pauta musical, recortadas e coladas, reunindo os dois tipos de escrita em um mesmo documento.

Entendem-se como fontes diretas os documentos produzidos por Lébeis, como seus textos, os próprios cadernos de aulas, anotações, gravações, ou ainda aqueles produzidos por outras pessoas, mas que constem da coleção. Duas cartas de Villa-Lobos são exemplos desse tipo de documento de fonte direta, também as partituras manuscritas por compositores, autógrafos, dedicatórias. Enquanto as fontes indiretas são, por exemplo, as partituras editadas, as críticas sobre sua carreira. Em relação às críticas ocorre um fenômeno interessante, uma vez que foram compila e

coladas por Lébeis aos cadernos, tornam-se fontes diretas, que passam a pertencer a outro gênero discursivo.

Retomando os conceitos sobre fontes primárias e secundárias, estas se definem pelo grau de importância que possam ter diante da pesquisa, ou seja, aquelas que são imprescindíveis para que o trabalho seja realizado (Garcia, 2008). As complementares, aquelas que colaboram, são as fontes secundárias. Fontes primárias são os próprios textos de Lébeis a propósito do preparo de suas interpretações, suas anotações nas partituras, nas fotos, suas gravações e secundárias, aquelas que complementam o entendimento e a interpretação dos fatos, por exemplo, por contextualizá-los, ou por trazer maiores detalhes que possam enriquecer a pesquisa.

No caso da CML essa distinção não é exatamente fácil de ser feita entre os documentos. Ao analisar o conteúdo da coleção, todos os itens parecem se relacionar e ajudar a responder o problema que se impôs – como Lébeis preparava suas performances? Ainda assim, é possível afirmar que há alguma hierarquia entre eles, como se pode notar ao se comparar uma nota de divulgação sobre um concerto e um texto escrito por Lébeis sobre a interpretação do canto, por exemplo.

2.4. GÊNEROS DISCURSIVOS CONTIDOS NOS DOCUMENTOS

No início da pesquisa havia a necessidade de saber nomear os documentos pertencentes a CML usando uma terminologia precisa. Isto feito, a partir da leitura do artigo “La documentación musical” de Josefa Monteiro Garcia, outros tipos de identificação sobre as fontes se revelaram.

Foram as leituras sobre a análise do discurso, mais especificamente, sobre a *cena de enunciação* e o conceito de *cenografia* cunhado por Dominique Maingueneau (2015) e usados neste trabalho de pesquisa como referência teórico-metodológica, que viabilizaram o entendimento sobre os gêneros discursivos que as fontes da CML possuem e o quanto eles são diversos.

A coleção possui, além dos seis Cadernos de Aulas de Canto manuscritos e dos quase mil itens em partituras, cartas, certificados, diplomas, programas de concerto, compilações de críticas publicadas sobre a carreira de Lébeis, fotos, o

esboço do que possivelmente seria um livro escrito por Lébeis sobre o estudo do canto, com viés fisiológico e desenhos anatômico feitos à mão, textos manuscritos para serem lidos em aulas públicas e textos escritos por Lébeis para crítica musical do jornal *A Gazeta*, no caso destes últimos itens alguns publicados e outros não, datilografados, corrigidos à mão, reelaborados.

Tendo em mente, por exemplo, os textos produzidos por Lébeis para serem proferidos em aulas públicas, eles se constituem em fontes diretas e primárias, diretas por serem produzidos por Lébeis, aliás, manuscritos por ela, primárias, por estarem no centro do interesse da pesquisa, revelando as ideias da cantora e professora sobre a interpretação do canto e sob a ótica da análise do discurso, em relação ao gênero discursivo, são exposições orais. Tais classificações e o entendimento sobre elas foram tarefas que se impuseram como primordiais para a organização da pesquisa. Os programas de concerto, as divulgações dos eventos pela imprensa, cartazes, fotos originais, certificados, diplomas, são outros documentos que trazem outros gêneros discursivos nas suas constituições.

O caso dos Cadernos de Aulas de Canto é o que, provavelmente, poderia se classificar como cadernos de campo, por tratarem do dia a dia de uma musicista, que escreve sobre o seu ofício naquele suporte de papel. Especialmente sobre o conjunto dos seis cadernos de aulas, a identificação do gênero discursivo não é exatamente fácil. Os cadernos parecem, em princípio, diários, por serem escritos em primeira pessoa e, ainda que tratem de um assunto de trabalho, por vezes há uma licença da própria Lébeis para empregar um certo tom íntimo, de desabafo, de expectativa, de dúvida, de rompimento e reconciliação, por exemplo.

Os cadernos, além de testemunharem as 1006 aulas feitas com Janacópulos, documentam os concertos feitos por Lébeis com a compilação dos respectivos programas e críticas da imprensa sobre suas apresentações e aulas públicas, trazem fotos e cartas compiladas, ainda que tratem, principalmente, do conteúdo ministrado por Janacópulos nas aulas de 1936 até 1955. Por hora, sob a ótica desta pesquisa, cuja referência é a *cena de enunciação* e o conceito de *cenografia*, acredita-se tratar-se de cadernos de campo, cuja cenografia é a de um diário íntimo. Curiosíssimo é Lébeis rejeitar abertamente, à página 269 do terceiro volume dos cadernos de aulas canto, a finalidade de diários para os cadernos.

Sem qualquer dúvida, os cadernos trazem informações artísticas sofisticadas, de uma arte complexa, que exige do intérprete muitas habilidades e sensibilidade.

Provavelmente por isso, Lébeis temia que seus cadernos de aula fossem interpretados como diários, gênero do qual ela mesma disse ter horror. Por outro lado, se não como gênero, mas como *cenografia*, o diário se impôs de alguma maneira, talvez pelo relato de Lébeis nos Cadernos de Aulas de Canto ser tão intenso e não separar aquilo que, na realidade, não é mesmo separável, a vida que é vivida por uma mesma pessoa que relata aqueles fatos. Ser impessoal seria um grande desperdício.

É com a sedução que esta *cenografia* desperta, a de um diário íntimo, que Lébeis, mesmo que inconscientemente, convida o seu leitor para o seu mundo interior, para sua essência artística, para sua singularidade diante do canto e da vida, mas também para sua técnica, para a sua pedagogia, para as tradições e rompimentos com essas tradições, na interpretação do repertório camerístico vocal.

Todos os documentos pertencentes a CML são de extrema relevância para o conhecimento do canto de câmara em São Paulo, do ponto de vista pedagógico, sobre as estratégias de estudo, repertório, compositores, obras, estilos, escolas, mas, certamente, o protagonista destes documentos são os seis monumentais Cadernos de Aulas de Canto, contendo cerca de trezentas páginas manuscritas, cada um deles, que trazem a visão de Lébeis sobre o trabalho pedagógico que desenvolveu a partir dos ensinamentos e do convívio com Janacópulos, uma das principais intérpretes mundiais do canto de câmara no século XX.

A partir da numeração e breve descrição das fontes da coleção, trabalho feito no Centro Cultural São Paulo e assinado por Elizabete H. Shimabukuro, no qual consta a observação “Esta numeração é provisória, apenas para um controle da documentação”, todos os itens foram conferidos durante a pesquisa para esta tese e algumas informações puderam ser acrescentadas ou elucidadas. O trabalho que já foi feito no Centro Cultural São Paulo é de muita valia e muito bem realizado, ocorre que sua elaboração tem décadas, nunca foi atualizado e continua apenas datilografado. Por esses motivos, parece válida e mesmo necessária uma atualização e digitalização da numeração e breve descrição dos itens da coleção. Em relação às partituras, a quantidade é demasiadamente grande, mais de novecentas e, ainda que tenham sido consultadas, uma a uma, por este pesquisador, certamente não haveria tempo para descrevê-las integralmente neste trabalho. Depois desta descrição sobre as fontes, propõe-se um aprofundamento descritivo dos Cadernos de Aulas de Canto feito nos quadros abaixo.

2.5. OS SEIS CADERNOS DE AULAS DE CANTO

O quadro 1 trata do primeiro caderno de aulas de canto, referente ao período de 30 de outubro de 1937 a 15 de junho de 1939. Nele foram registradas um total de 124 aulas, considerando três períodos de férias: de 31 de janeiro de 1938 a 7 de março de 1938; de 21 de dezembro de 1938 a 3 de março de 1939; de 15 de junho 1939, retornando em 29 de julho de 1939 com os registros já no segundo caderno de aulas.

Quadro 1 - Primeiro caderno de aulas de canto, de 30 de outubro de 1937 a 15 de julho de 1939

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
1937	(10/11/37) J. B. Pergolesi – Que me suis-je la fougère	1ª aula com Vera Janacópulos. Lébeis relata as impressões que teve e o conteúdo técnico abordado por Janacópulos. Local: Teatro Municipal de São Paulo. Na 7ª aula, começa o trabalho com repertório. Bergerette - “Que me suis-je la fougère” Referência ao livro “École de Garcia” e transcrição do trecho “La seule manière de respirer”.
	(16/11/37) Paisiello – Nel cor più non mi sento	
	(10/12/37) A. Caldara – Comme raggio di sol	
1938	(5/1/38) Scarlatti - Sento nel core	“Observações minhas” (p. 97-98). Trechos nos quais Lébeis reflete sobre o seu processo de estudo. Aula 50ª (primeira aula de interpretação, p. 110). Aula dada na rádio escola em 26 de maio de 1938. (Lébeis, p. 117) “Observações minhas” (p. 118) “Observações minhas” (p. 132-133) Momento de dúvida e crise com o estudo (p. 151-152). “Observações minhas” (p. 170-171). “Observações minhas” (p. 177) Apresentação de alunas de Vera Janacópulos, cantando “Coros Brasileiros” e irradiadas pelo Correio do Sul. (p. 194-195).
	(26/1/38) Caccini – Amarilli	
	(31/1/38) Durante – Vergin tutto amor	
	(14/3/38) Marcello – Quella fiamma che m'accende	
	(14/3/38) Caldara – Sebben crudele	
	(21/3/38) Fauré – Les berceaux	
	(9/4/38) Beethoven – Apaisement	
	(20/4/38) Fauré – Le secret	
	(23/4/38) Schumann – Quand mai	
	(23/4/38) L'auore, la rose, le lys	
	(23/4/38) Quand je regard dans tes yeux	
	(27/4/38) Schumann – Mes larmes	
	(30/4/38) Campra – Chanson du papillon	
	(9/5/38) Fauré – Rencontre	
	(16/5/38) Fauré – Toujours	
	(16/5/38) Adieu –	
	(2/6/38) Schumann – Au loin	
	(2/6/38) Mozart – Alleluia	
	(2/6/38) Fauré – Clair de lune	
	(13/6/38) Lully – Air des songes	
(7/7/38) Mozart – Voi che sapete		

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
	(11/7/38) Monteverdi – Lasciatemi morire	
	(15/7/38) Mozart – Non so più	
	(26/7/38) Fauré – Les roses d'ispahan	
	(13/9/38) Fauré – Prière	
	(13/9/38) Au bord de l'eau	
	(20/9/38) Fauré – Splleen	
	(30/9/38) Brahms – D'amours eternelles	
	(30/9/38) Fauré – Chanson du pecheur	
	(27/10/38) Fauré – Tristesse	
	(14/10/38) Hasse – Ritornerei fra poco	
	(21/10/38) Schumann – Ai-je fait un rêve	
	(11/11/38) Gluck – O del mio dolce ardor	
	(16/11/38) Pergolesi – Se tu m'ami	
	(16/11/38) Schumann – Ah! Viens calmer ma fièvre	
	(9/12/38) Schumann – Tu veux lire dans mes jeux	
	(13/12/38) Schumann – L'aube rayonne	
	(13/12/38) Debussy – Romance	
	(21/12/38) Schumann – O pleurs amers!	
1939	(3/3/39) Haendel – Ch'io m'ai vi possa	1ª audição desde o início dos estudos com Janacópulos. Realizada na casa de Janacópulos, em São Paulo, no dia 19 de abril de 1939.
	(3/3/39) Schubert – La poste	
	(10/3/39) Haendel – Recitativo e Ária del Rinaldo	As aulas com Vera Janacópulos, no início, aconteciam no Theatro Municipal de São Paulo e até o momento não se sabe exatamente quando foram transferidas para sua residência.
	(17/3/39) Martín – Plaisir d'amour	
	(17/3/39) Duparc – Chanson triste	
	(14/4/39) Schubert – Bonne nuit	2ª audição. Realizada na casa de Janacópulos, em 23 de maio de 1939.
	(28/4/39) Scarlatti – Se florindo è fedele	
	(5/5/39) Chauson – Le charme	3ª audição. Realizada na casa de Janacópulos, em 15 de junho de 1939.
	(19/5/39) Lulli – Amour que veux tu de moi	Ao final do primeiro caderno, Lébeis escreve todos os vocalises abordados até então, sendo que em cada um deles, escreve recomendações sobre como executá-los. Relaciona o repertório estudado, toma nota de aspectos biográficos de alguns compositores e anota os telefones de Vera Janacópulos, Alberto Salles, Guarnieri, Souza Lima, do Cultura Artística, de Augusto Perth (afinador) e Cella [copista].
	(19/5/39) Schubert – Rêve du printemps	
	(26/5/39) Duparc – La vie anterieure	
	(30/5/39) Schubert – Le poleau indicateur	

Fonte: elaboração própria com base em **primeiro caderno de aulas de canto**, p. 1-314, 30 out. 1937 – 15 jun. 1939 (Lébeis, 1937-1939).

O quadro 2 trata do segundo caderno de aulas de canto, referente ao período de 29 de julho de 1939 a 21 de agosto de 1941. Nele foram registradas um total de 130 aulas, considerando dois períodos de férias: de 21 de dezembro de 1939 a 20 de fevereiro de 1940; 13 de dezembro de 1940 a 14 de março de 1941.

Quadro 2 - Segundo caderno de aulas de canto, de 29 de julho de 1939 a 21 de agosto de 1941

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
1939	(1/8/39) Haydn – La vie est un rêve	Na 126ª, Lébeis faz referência às aulas que ocorrerem na casa de Janacópulos “Fui hoje à casa de Dona Vera com um medo louco, não dela, isso é claro, mas sim de ter lá algum acesso de tosse [...]” Relato de Lébeis sobre ouvir Janacópulos cantar, sobre seus recursos e o impacto que causou sobre ela (p. 19-20). Audição na casa de Vera Janacópulos, em 6 de setembro de 1939. “Dona Vera reuniu hoje na sua casa todas as alunas para uma audição”. Audição na casa de Vera Janacópulos, em 11 de outubro de 1939. Apresentação no Theatro Municipal de São Paulo a 16 vozes conduzidas por Vera Janacópulos com a participação de Lébeis, em 11 de novembro de 1939. Audição na casa de Vera Janacópulos, em 24 de novembro de 1939.
	(1/8/39) Schubert – Cornelle	
	(1/8/39) Schumann – Elle est a toi	
	(8/8/39) Schubert – Mon séjour	
	(22/8/39) Haendel – Acis et Galatée	
	(29/8/39) Schubert – Le rois des aulnes A la musique	
	(12/9/39) Schubert – A la musique	
	(12/9/39) Purcell – Morte de Dido	
	(19/9/39) Schubert – Cheveux Blancs	
	(19/9/39) Bach – La scene	
	(17/10/39) Schubert – Barcarolle	
	(17/10/39) Duparc – Lamento	
	(7/11/39) Fauré – Fleur jetée	
	(28/11/39) Schubert – Aube tragique	
	(28/11/39) Moussorgsky - Hopak	
(8/12/39) Schubert – Jeune fille et la mort		
(8/12/39) Duparc – L’invitation au voyage		
1940	(23/2/40) Mozart – Chloé	Audição na casa de Vera Janacópulos, em 26 de setembro de 1940. “Cantei do meu gosto, como eu desejava cantar; com desenvoltura, voz clara, boa dicção, com toda a ardência de minha alma. [...] Fui convidada para um recital na Cultura Artística em abril ou maio. Esther Mesquita gostou de ouvir-me, prova é que gentilmente me fez este convite”. Em 29 de outubro, Lébeis relata uma forte tristeza que comprometia seu desempenho, complementa, salientando a sensibilidade de Janacópulos que ao perceber seu estado emocional, a corrigia “ainda com mais doçura” (p. 185-186). Audição na casa de Vera Janacópulos, em 4 de dezembro de 1940.
	(23/2/40) Pergolesi – Ogni pena più spietata	
	(23/2/40) Chausson – Nanny	
	(15/3/40) Duparc – Le Manoir de Rosemonde	
	(26/3/40) Brahms – Coeur fidèle	
	(19/4/40) Brahms – Mon amour	
	(28/5/40) Scarlatti – Le Violette	
	(7/6/40) Schubert – Jalousie et Fierté	
	(7/6/40) Brahms – Fourgerou	
	(14/6/40) Gerty – Richard coeur de lion	
	(14/6/40) Borodine – Princesse endormie	
	(14/6/40) Roussel – Bachelier de Salamanque	
	(14/6/40) Falla – Jota	
	(6/8/40) Schubert – Voyage	
	(6/8/40) Schubert – Margueritte au route	
	(3/9/40) Brahms – La lune s’élève	
	(3/9/40) Schubert - Un moulin	
	(8/10/40) Porpora – Senza il misero piacer	
	(8/10/40) Durante – Danza, danza	
	(15/10/40) Chausson – Chanson d’amour	
(29/10/40) Haendel – Care Selve		

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
	(29/10/40) L. Fernandez – Canção do mar	
	(18/11/40) Schumann – J'ai pardonné	
	(26/11/40) Bach – Mon âme croyante	
	(10/12/40) Schumann – A ma fiancée	
1941	(1/4/41) Fauré – Nell	Performance em Carioba, em 14 de março de 1941.
	(1/4/41) Fauré – Voyageur	A aula 238ª foi acompanhada ao piano por Guarnieri.
	(1/4/41) Fauré – Après un rêve	“A aula de hoje foi acompanhada pelo Guarnieri. Dei
	(15/4/41) Lulli – Bois épais	“La vague et la cloche”, música difícilíssima de
	(25/4/41) Roussel – Coeur en péril	interpretar e de cantar. O acompanhamento
	(25/4/41) Nepomuceno – Xácara	desvairado atrapalhou bastante porque o Guarnieri,
	(6/5/41) Donati – Ave Maria	embora vibrátil e bom conhecedor de música,
	(6/5/41) C. Franck – Panis Angelicus	embrulhou bastante” (p. 161).
	(13/5/41) Schubert – La neige	“Observações minhas”, em 16 de julho de 1941
	(13/5/41) Roussel – Reponse d'une epouse sage	(p.276-280). Trata-se de um texto contundente, no
	(13/5/41) Debussy – Colloque sentimentale	qual Lébeis se questiona sobre por que cantar, revela
	(18/6/41) Duparc – La vague et la cloche	suas dificuldades com “pianos” e “staccatos” e se
	(1/7/41) Heckel – Saudade	pergunta se poderá ser uma artista. Revela não se
	(4/7/41) Heckel – Minha terra	sentir compreendida pelos seus e por sua professora
	(4/7/41) Heckel – Chove chuva	e que deseja “largar tudo!”. Se diz enfadada,
	(15/7/41) Gluck – Air d'Iphigenie en Aulide	sacrificada e escravizada pelos deveres.
		“Observações minhas”, em 20 de julho de 1941 (p.
		282-283).
		Audição na casa de Janacópulos, em 4 de agosto de
		1941.
		“Observações minhas”, em 21 de agosto de 1941 (p.
		301-302).
		Ao final do 2º caderno, Lébeis coloca a relação das
		obras estudadas.

Fonte: Elaboração própria com base em **Segundo caderno de aulas de canto**, p. 1-313, 29 jul. 1939 – 21 ago. 1941 (Lébeis, 1939-1941).

O quadro 3 trata do terceiro caderno de aulas de canto, referente ao período de 22 de agosto de 1941 a 11 de junho de 1943. Nele foram registradas um total de 130 aulas, considerando cinco períodos de férias: de 23 de dezembro de 1941 a 13 de janeiro de 1942; de 8 de fevereiro a 10 de março de 1942; de 10 de junho a 3 de julho de 1942; de 30 de outubro a 8 de novembro de 1942; de 22 de dezembro de 1942 a 4 de janeiro de 1943.

Quadro 3 - Terceiro caderno de aulas de canto, de 22 de agosto de 1941 a 11 de junho de 1943.

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
1941	(22/8/41) Fauré – Au cimetière	<p>“É o terceiro volume da descrição de minhas aulas! A felicidade que Dona Vera tem me proporcionado nestes anos, é indescritível. Sua bondade e sua paciência são incomparáveis!” (Lébeis, p. 11)</p> <p>Na 256ª aula, Lébeis faz um relato sobre críticas austeras de Janacópulos e sobre a sua reação em relação às críticas.</p> <p>Audição particular promovida por Lébeis, em 3 de setembro de 1941.</p> <p>Audição na casa de Janacópulos, em 29 de outubro de 1941 “Completei hoje o meu 4º ano de estudos! Esta data representa muita coisa para o meu coração é dia de festa é um dia santo. Comemorei o dia de hoje cantando numa audição em casa de Dona Vera [...]” (Lébeis, p. 62)</p> <p>“Observações minhas” (Lébeis, p. 69-71”</p> <p>“Observações minhas” (Lébeis, p. 78-82)</p> <p>Na 288ª aula. Lébeis faz considerações sobre a necessidade de uma rotina diária de estudos (p.86-88)</p> <p>Audição, em 20 de dezembro de 1941. “A festa que oferecemos à Dona Vera por motivo de seu aniversário, esteve linda, bem à altura de sua pessoa. A audição correu esplendidamente e eu, Graças a Deus desempenhei muito bem o meu papel. [...]” (Lébeis, p. 93)</p> <p>Considerações sobre o Lied (Lébeis, p. 100-103)</p> <p>295ª aula foi acompanhada ao piano por Guarnieri, fato de demonstra o acesso que Janacópulos e Lébeis tinham junto ao compositor. (Lébeis, p.112-116)</p> <p>“Observações minhas” (Lébeis, p. 121-124)</p> <p>299ª aula “É sempre assim... Quando eu vou à aula sabendo que é a última do ano, ou que tenho que parar porque Dona Vera vai partir, nunca eu consigo cantar direito. [...]” (Lébeis, p. 130)</p>
	(22/8/41) Granados – Maja dolorosa	
	(22/8/41) Gluck – Divinité du Styx	
	(26/8/41) H. Tavares – Chove Chuva	
	(26/8/41) Bach – Mon ame croyante	
	(1/9/41) H. Tavares – Minha terra	
	(1/9/41) J. Nin – El vito	
	(2/9/41) A. Georges – Hymne au soleil	
	(9/9/41) Haendel – Heracles	
	(19/9/41) Debussy – Colloque sentimental	
	(21/10/41) Chabrier – Les cigales	
	(21/10/41) J. Nin – Paño moruño	
	(21/10/41) Borodine – Mon chant est amer	
	(28/10/41) Debussy – Mandoline	
(19/11/41) C. Franck – Redemption		
(23/12/41) Schumann – O fleurs toute mes délices		
(23/12/41) Schumann – Au bord des ondes assises		
(23/12/41) Schumann – Si je vous parlais		
1942	(13/1/42) Schumann – O chanson douce et tendré	<p>300ª aula “Meu Deus! 300 aulas não são brincadeiras, já dariam para eu estar perfeita ou quase perfeita, não me sinto nem uma coisa nem outra. [...]” (Lébeis, p.134)</p> <p>“Observações minhas” (Lébeis, p. 141-144) Texto de forte cunho religioso, no qual Lébeis revela receios sobre o futuro e sua crença em Nossa Senhora.</p> <p>Registro sobre estudar em curso ou em aulas particulares. “Sob uma doce e sentida emoção retornei aos cursos de Dona Vera. Durante vários meses recebi lições particulares que, embora me tivessem sido muito benéficas sempre dou preferência a estudar em curso. As razões são bem claras. Primeiro que, o desembaraço que se consegue de cantar na frente de várias colegas, auxilia muito. Depois, ouvir Dona Vera lecionar as outras, é a melhor das lições pois quase sempre,</p>
	(13/1/42) Schumann – Un homme aime une femme	
	(13/1/42) Schumann – Quand l'aube renait	
	(23/1/42) Bach – Alleluia	
	(23/1/42) Schumann – Les deux grenadiers	
	(23/1/42) Schumann – O ma fiancée	
	(10/3/42) Haendel – Were'er you walk	
	(10/3/42) L. Fernandez – Toada pra você	
(21/4/42) C. Frank – Nocturne		

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
(12/5/42)	Schumann – Mes yeux pleuraient un rêve	devido as diferenças das vozes, o repertório é diferente do meu e quando é igual, é uma recapitulação. Além do mais a aula dessa forma é bem comprida dando-me tempo para descansar e também de aproveitar melhor o convívio da minha Grande Mestra.” (Lébeis, 302ª aula, p. 145-156)
(19/5/42)	Haendel – Oh Had I Jubal’s lyre	Audição na casa de Lébeis, em 19 de março de 1942.
(9/6/42)	Schumann – Les amours du poète (dois últimos)	“Observações” (Lébeis, p. 158) Relato intenso sobre os sentimentos e impressões que teve ao ir ao Teatro Municipal de São Paulo para o seu primeiro ensaio com orquestra (todas as performances com orquestra podem ser consultadas no apêndice A). Referência ao apoio do pai em <i>A Noite de São Paulo</i> e a “grande missão” que tem a cumprir, ou seja, realizar o seu primeiro programa para a Sociedade de Cultura Artística.
(7/7/42)	Tchaikovsky – Ah! Fui brûla	“Observações minhas”. Relato emocionado sobre a descrença na amizade e sobre estudar por amor a “Arte” e não para agradar ou concorrer. Neste relato Lébeis demonstra o desejo de ser autônoma. “Não vim ao mundo para a vida inteira ser uma discípula. Vim à vida para voar, produzir e espalhar Arte” (Lébeis, p. 167-171).
(7/7/42)	J. Nin – El jilguerito	“Observações minhas” (Lébeis, p. 176-178). Lébeis escreve sobre estar ou não preparada para enfrentar o público e sobre a dolorida expectativa de uma estreia. Explicita novamente a sua crença em que o canto é uma missão e que crê que com a ajuda de Deus proporcionará muitas alegrias com o seu canto.
(4/8/42)	J. Nin – Granadina	Audição em casa de Lébeis, em 30 de abril de 1942, com a presença de dois críticos, um do <i>Diário Popular</i> e outro da <i>Revista Clima</i> . (Lébeis, p. 187)
(7/8/42)	Debussy – La flûte de pan	Audição na casa de “Tio Valdomiro”, em 5 de maio de 1942. “A família de Tio Valdomiro ofereceu-me uma recepção. Havia bastante gente e todos me aplaudiram calorosamente. Assis Chateaubriant levou um repórter do Diário de São Paulo e, pelo que me parece, amanhã ou depois sairá uma crônica nesse jornal. Cantei sem fazer programa e, modéstia à parte alcancei sucesso e (propaganda futura) Graças a Deus.”
(7/8/42)	Guarnieri – Preludio n. 2	“Observações minhas” (Lébeis, 8 de maio de 1942, p. 197-200) Texto contundente, de forte cunho religioso e emocional, sobre encarar o canto como uma religião e sobre como tem conseguido educar a sua sensibilidade para evitar uma moléstia nervosa.
(7/8/42)	Guarnieri – Porto Seguro	Audição em casa de Lébeis, em 18 de maio de 1942. Entre os presentes, Mario de Andrade e o crítico Lívio Xavier. (Lébeis, p. 206)
(7/8/42)	Guarnieri – Azulão	Em 29 de maio de 1942, Lébeis registra o ensaio no Teatro Municipal com Souza Lima para que ele visse os andamentos que Lébeis costumava dar as músicas que iria apresentar no seu primeiro concerto. Em 30 de maio relata o primeiro ensaio com a orquestra e em 1º de junho, o segundo ensaio com orquestra. Crítica a orquestra e pede proteção à Nossa Senhora.
(9/8/42)	Guarnieri – Sae Aruê	
(9/8/42)	Guarnieri – A culpa de perder teu afeto	

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
		Finalmente em 2 de junho realiza-se o seu primeiro concerto profissional para a Sociedade de Cultura Artística, no qual foi regida por Souza Lima. Na 338ª aula, Lébeis começa a relatar o início do preparo de um novo concerto, esse com obras e regência de Guarneri para o DC. (Lébeis, p.243-257) Audição em 27 de setembro de 1942. (Lébeis, p. 254)
1943		Em 22 de março, na 387ª aula, Lébeis relata: “Depois de amanhã será a estreia da Rádio Gazeta. Na lição de hoje Dona Vera quis me ouvir nas duas melodias que cantarei regida por Souza Lima, <i>Divinité du styx</i> e <i>Redemption</i> – Tudo ela achou bem.” (Lébeis, p. 312)

Fonte: Elaboração própria com base em **Terceiro caderno de aulas de canto**, p. 1-347, 22 ago. 1941 – 11 jun. 1943 (Lébeis, 1941-1943).

O quadro 4 trata do quarto caderno de aulas de canto, referente ao período de 14 de junho de 1943 a 28 de janeiro de 1948. Nele foram registradas um total de 192 aulas, considerando doze períodos de férias: de 18 de setembro a 6 de novembro de 1943; de 24 de dezembro de 1943 a 15 de fevereiro de 1944; de 21 de março a 2 de maio de 1944; de 23 de junho a 5 de agosto de 1944; de 11 de dezembro de 1944 a 10 de fevereiro de 1945; de 30 de abril a 4 de junho de 1945; de 6 de julho a 14 de setembro de 1945; de 30 de novembro de 1945 a 14 de janeiro de 1946; de 30 de julho a 14 de setembro de 1946; de 26 de outubro de 1946 a 30 de janeiro de 1947; de 10 de fevereiro a 24 de abril de 1947; de 13 de dezembro de 1947 a 26 de janeiro de 1948. Até o 3º caderno, Lébeis faz, ao final, uma relação do repertório estudado e descrito em cada caderno. Infelizmente, ela abandonou este procedimento a partir do quarto caderno, fato que torna a identificação do repertório muito mais difícil.

Quadro 4 - Quarto caderno de aulas de canto, de 14 de junho de 1943 a 28 de janeiro de 1948.

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
1943	(14/6/43) Villa-Lobos – Abril Brahms – D’amour eternelles Granados – La Maja dolorosa (14/6/43) J. Nin – Granadina J. Nin – El vito Guarnieri – Por que? (18/6/43) Brahms – La lune se lève M. Falla – Polo (28/6/43) Duparc – La vague et la cloche	O 4º caderno se inicia com repertório bastante variado, são abordadas obras de Guarneri e Villa-Lobos, de Brahms (ainda cantadas em francês) e autores espanhóis. Depois de relatar estar meio aérea, na 437ª, Lébeis se diz menos “sarambé” (Lébeis, p. 33) Na 439ª Lébeis revela um desgaste com sua “Mestra”, escreve sobre a falta de crença em verdadeira amizade e que suas aulas particulares com Janacópulos tem sido um martírio. A bem da realidade, observa-se que Lébeis (como qualquer pessoa), muda muitas vezes de estado de espírito, tanto em relação ao estudo do canto, quanto a

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES	
	(29/6/43) Chausson – Nanny	convivência com sua professora, colegas etc. Não raramente, os textos de Lébeis são de uma intensidade emotiva e de uma crítica inteligente, dura e franca, com os outros e consigo mesma, que desconcerta o leitor. Este é o caso do relato da aula 439ª (Lébeis, p. 34-36)	
	(2/7/43) Roussel – Coeur en Péril		
	(27/7/43) Haendel – Largo		
	Gluck – Les adieux		
	(3/8/43) Schubert – La jeune fille et la mort		
	(13/8/43) Granados – Cantar		
	(14/9/43) Haendel – Acis et Galatée		
	[?]O Seigneur Dieu, hâte toi		
	[?] Nuit de mai, La lune s'élève, D'amours éternelles		
	[Fauré] – Rencontre, Toujours, Adieux		
	[Granados] – La maja dolorosa	1º Recital de canto e piano profissional, realizado pela Sociedade de Cultura Artística no Theatro Municipal de São Paulo, em 23 de novembro de 1943. Programa compilado à página 61.	
	[J. Nin] – El vito		
	(17/9/43) Ernani Braga – Moreninha		
	Nepomuceno – Trovas		
	(30/9/43) C. Frank – Procession		
	(7/12/43) Chausson – La Caravane		
	(10/12/43) F. Mignone – O doce nome de você		
			No dia 28 de novembro de 1943, o desagrado de Lébeis toma maiores proporções: “Eu devia esquecer o dia de hoje. Nunca imaginei ter na vida uma desilusão tão grande. Mas...achei melhor gravar a data, para que, sempre que eu abra este caderno me lembre que...amizade é um sentimento que não existe. Não quero mais iludir meu coração... (Lébeis, p. 68)
			No dia seguinte: “Hoje telefonei à D. Vera dizendo que não voltaria mais às aulas. Decidi deixar os estudos. (Lébeis, p. 68)
			Mais um dia: “Cecília [irmã de Magdalena] obrigou-me a voltar. Apresentei “Procession” e “Trovas”. (Lébeis, p. 69)
1944	(15/2/44) Gluck – Rec, et Air d'Iphigenie	Começa o ano de 1944 e o relato permanece se alternando entre encantamentos e decepções: “Fui hoje à aula tendo a impressão de estar levando uma “cruz de pedra” – Fui arrastada... – Apresentei duas novidades: “Air d'Iphigenie en Aulide” e “Trepak”. (Lébeis, p. 83)	
	Moussorgsky – Trepak		
	(18/2/44) Borodine -La mer		
	(3/3/44) Weckerlin – Maman, dites moi		
	(7/3/44) Schubert – Quand-même, Le jouer de vielle		
	(14/3/44) H. Tavares – Azulão, Minha terra tem		
	(9/5/44) A. Scarlatti – Spesso vibra, O cessate di piagarmi		
	Chausson – Papillon		
	(2/6/44) Legrenzi – Che fiero costume		
	Moussorgsky – Le chef d'armée		
	(16/6/44) Ivette Guilbert – Passion		
	(23/6/44) Haendel – Passion [referência a primeira professora de canto Mlle. Bouron]		
	(25/8/44) Beethoven – 6 cânticos religiosos		
	(8/9/44) Schubert – Quand mai, Mes larmes, L'aurore, la rose, le lys		
	(15/9/44) Gluck – Entrée d'Iphigenie dans Aulis, Adieux d'Iphigenie à Achille		
	Beethoven – Cantique de Penitence		
	(23/10/44) Haendel – Ch'io mai vi possa		
	Lulli – Amour que veux tu de moi?		
			Considerações sobre Moussorgsky (Lébeis, p. 85-88)
			Considerações sobre Borodín (Lébeis, p. 89-90)
		Recital para a Sociedade de Cultura Artística, em 22 de abril de 1944. Programa compilado à página 105.	
		Texto de forte cunho religioso, que revela angústias e desejos sobre a carreira. (Lébeis, p. 109-110).	
		Textos de forte cunho emocional “Melancolia” [...] (Lébeis, 159-163)	
		Recital para a Comissão Municipal de Cultura, acompanhado ao piano por Alberto Salles, em 17 de outubro de 1944. Programa compilado à página 168.	
		“Despedi-me deste ano – cheio de atribulações – Cantei Repouse d'une épouse sage... decór, Les cigales e Polo” (Lébeis, p. 192)	

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
	(24/10/44) Mozart – Chloé Debussy – Mandoline Roussel – Le bachelier de Salamanque (4/11/44) Chausson – Chanson perpetuelle (16/12/44) Chabrier – Le cigales Roussel – Repouse d’une épouse sage...	
1945	(26/2/45) Fauré – Sylvie, Auròre, Le parfum imperissable J. Nin – Jesus de Nazareth, Tonada del Valdovinos, Jota Perillhou – Complainte de S’Nicolas (27/2/45) Beethoven – Oh! Perfide, Parjure!, Adelaide (21/3/45) – Fauré – Le plus doux Chemin Debussy – Je tremble Wagner – L’Ange, Souffrance Rêves Chausson – Le temps de Lilas (26/3/45) Fauré – Serenate Toscane (30/4/45) Fauré – Mandoline, En sourdine Duparc – Extase, Phidylé Chausson – Les heures (4/6/44) – Duparc – Elegie, Testament, Le pays ou se fait la guerre (4/7/45) Debussy – Noël des enfants qui non plus de Maison (5/7/45) Duparc – Serenate Florentine (14/9/45) Poulenc – 4 Airs chantées Milhaud – Chants populaires hebraïques (17/9/45) [?] – Alma sintamos, Menuet, La corja blanca Milhaud – Berceuse, La separation (18/9/45) Ernesto Halffter – La niña que se va al mar (21/9/45) Halffter – La corja blanca (22/10/45) Poulenc – Bestiaire (Le dromadaire, La chèvre du Thibet, La sauterelle, Le dauphin, L’écresse, La carpe) (26/10/45) Spathy – Lo layarni (23/11/45) Purcell – “Didos”	Audição para Cleômenes Campos, em 10 de janeiro de 1945. Reunião na casa do casal Sprague Smith, em 11 de fevereiro de 1945. Ao piano, Lydia Alimonda. “Do dia 3 a 7 de novembro tive ensaio com Lamberto Baldi” (Lébeis, p. 262) Concerto promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, tendo como solista Magdalena Lébeis e na regência Lamberto Baldi. Todo o programa foi de compositores modernos, entre eles Guarnieri, Stravinsky e Falla.
1946	(14/1/46) F. José Martins – Hei de amar-te até morrer C. Inácio da Silva – Busco a campina serena Andrade/Villa-Lobos – Viola quebrada	As aulas de janeiro de 1946 são dedicadas ao preparo de um novo espetáculo: Sessão Lítero-Musical em homenagem à memória de Mario de Andrade. Evento promovido pela Sociedade de Cultura Artística, em 25 de fevereiro de 1946, com a participação de Lébeis, Manuel Bandeira e Alberto

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
	<p>Guarnieri – Lembrança do Lozango Caqui</p> <p>(23/7/45) Ravel - “Apresentei outra vez Sherezade a qual pretendo cantar em primeira audição no Brasil. Hoje, porém, cantei inteira, Asie, La flûte enchanterée e L’indifference,</p> <p>(14/9/46) Wolf – Nimmersate Liebe, Fussreise</p> <p>(24/10/46) Wolf – Um Mitternacht</p>	<p>Salles. Programa compilado à página 277. Todo o repertório é de autores brasileiros.</p> <p>Recital de Lébeis e Jank promovido pela Sociedade de Cultura Artística, e, 28 de março de 1946. Chausson, Duparc, Roussel, Nin, Vieira Brandão e Villa-Lobos compõem o programa da noite. Vê-se neste programa o pioneirismo de Lébeis ao apresentar-se com obras contemporâneas de câmara. Programa compilado na página 285.</p> <p>Centro Musical Roxy King. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1946 – Recital de Lébeis e Aracy Coutinho Pereira da Silva. O repertório abrangeu desde autores barrocos e românticos a contemporâneos. Programa compilado na página 297.</p> <p>Preparo para o próximo recital: “A aula de hoje foi aqui em casa. Estando como estou de resfriado senti a voz difícil e desobediente. Cantei apesar disso os “Chants de Nourrice[”] de Milhaud. D. Vera acha que não farão sucesso em SPaulo pois o público, tanto o d’aqui como o do Rio não compreenderá. Discordo com essa opinião. Recordo-me que já há oito anos atrás Madeleine Grey cantou toda a série na Cultura Artística d’aqui tendo sido muito apreciada. Penso que, em oito anos o público evoluiu – pelo menos assim espero.” (Lébeis, p. 306-307)</p>
1947	<p>(31/1/47) Fauré – L’horizon chimérique</p> <p>(8/9/47) Bach – Bereite dich Zion</p> <p>Beethoven – Ich liebe dich</p> <p>Honegger [?]</p>	<p>2º Recital no Rio de Janeiro, ao piano Fritz Jank. Evento promovido pela Sociedade de Cultura Artística do Rio de Janeiro, em 23 de maio de 1947. Programa compilado na página 328.</p> <p>Recital – Escola Nacional de Música – Salão Leopoldo Miguez, ao piano Fritz Jank, em 5 de junho de 1947. No programa autores barrocos, românticos e contemporâneos, nacionais e estrangeiros. Destaca-se Milhaud e Vieira Brandão.</p> <p>Apresentação na Rádio Roquete Pinto, em 22 de junho de 1947, ao piano Leonara Gondim.</p>
1948	<p>(26/2/47) Bach – Oratório de Natal</p> <p>Haendel – Chi sprezzando...</p> <p>Brahms – Wie melodien</p> <p>Wolf – Verborgenheit, Fussreise</p> <p>Honegger – Saluste du Bartas</p> <p>J. Nin – Paño muciano, Tonada del Valdovinos, Jota totosina</p> <p>Ravel – Kaddisch</p> <p>“Devo rever o texto devido a 2 ou 3 erros de pronúncia hebraica” (Lébeis, p. 358)</p>	<p>O ano de 1948 começa com o estudo para um próximo recital para a Sociedade de Cultura Artística. Bach, Honegger, J. Nin e Ravel são os compositores abordados durante o mês de janeiro.</p>

Fonte: Elaboração própria com base em **Quarto caderno de aulas de canto**, p. 1-359, 14 jun. 1943 – 28 jan. 1948 (Lébeis, 1943-1948).

O quadro 5 trata do quinto caderno de aulas de canto, referente ao período de 15 de fevereiro de 1948 a 16 de agosto de 1954. Nele foram registradas um total de 261 aulas, considerando dezessete períodos de férias: de 12 de novembro de 1948 a 1º de fevereiro de 1949; de 14 de março a 2 de maio de 1949; de 29 de junho a 15 de agosto de 1949; de 23 de agosto de 1949 a 30 de janeiro de 1950; de 27 de março a 1º de maio de 1950; de 27 de junho a 11 de setembro de 1950; de 9 de novembro de 1950 a 5 de março de 1951; de 1º de julho a 1º de agosto de 1951; de 31 de outubro a 3 de dezembro de 1951; de 18 de dezembro de 1951 a 31 de janeiro de 1952; de 16 de fevereiro a 31 de maio de 1952; de 7 de junho de 1952 a 6 de fevereiro de 1953; de 12 de fevereiro a 1º de junho de 1953; de 6 de junho a 5 de dezembro de 1953; de 14 de dezembro de 1953 a 9 de abril de 1954; de 22 de junho a 7 de agosto de 1954; de 15 de agosto de 1954, retomando os registros já no sexto caderno de aulas de canto em 25 de fevereiro de 1955.

Quadro 5 - Quinto caderno de aulas de canto, de 15 de fevereiro de 1948 a 16 de agosto de 1954.

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
1948	(2/3/48) Fauré – L’horizon chimérique (20/4/48) Schumann – Die Lotosblume, Ich grolle nicht (21/4/48) [?] – Le Roi des Aulues Ravel – Kaddisch (1/6/48) Wagner – Der Engel (8/7/48) Wagner – “5 Poemas de Wagner” (12/8/48) Ravel – Sheerazade (13/9/48) Debussy – Chanson de Bilitis, Lia e Mandoline (4/11/48) Blaugini – La vielle Poulenc – Attributs, Le tombeau, Ballet (5/11/48) Honegger – Psaume XXXIV, Psaume CXL, Psaume CXXXVIII	De fevereiro a novembro de 1948 Lébeis apresenta-se regularmente na Rádio Gazeta nos programas “Soirée de gala”, este sob regência de Souza Lima e Edoardo de Guarnieri e no “Salão de Concertos” acompanhada ao piano por Alberto Salles e Fritz Jank. Nos programas repertório barroco, clássico, romântico e contemporâneo e autores estrangeiros e nacionais. Em 1º de junho de 1948 Lébeis faz considerações sobre os 5 Lieder de Wagner. (Lébeis, p. 25-27) Recital de Lébeis e Jank para a Sociedade de Cultura Artística, em 17 de maio de 1948. Na primeira parte Lébeis canta Bach, Haendel, Brahms e Wolf, na segunda parte Honegger (1ª audição brasileira de “6 Vilancetes do poema de Pierre Bédat de Monlaur), Milhaud e Ravel e a terceira parte, Mignone e J. Nin. No bis: Poulenc e Guarnieri. Programa compilado na página 17.
1949	(15/8/49) Milhaud – [?]	Recital de Lébeis e Jank no Cine Atlantico, promovido pela Comissão Municipal de Cultura, Santos, 11 de outubro de 1949.
1950	(31/1/50) Guarnieri – A Serra do Rola Moça (20/1/50) Villa-Lobos – Poema de Itabira (19/6/50) Bach – Cantata no. 53	O ano de 1950 começa com a preparação para o concerto de inauguração do prédio da Sociedade de Cultura Artística. Concerto de inauguração do prédio da Sociedade de Cultura Artística. <u>Um teatro para música de câmara e de concerto</u> . Todo o programa é dos compositores Guarnieri e Villa-Lobos, a regência de ambos e Lébeis a solista. Neste programa são feitas em

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
		<p>primeira audição “Sinfonia no. 3”, “ Saudade indefinida” (dedicada à Lébeis), “A serra do rola moça” de Guarnieri e “Bachianas n. 8” de Villa-Lobos. Várias críticas e o programa compilados entre as páginas 85 e 102.</p>
		<p>Primeiro período de férias atípico. São sete meses sem aulas. Provavelmente Janacópulos tenha viajado naquele período.</p>
		<p>Em 20 de março leitura do “Poema de Itabira”. No concerto de inauguração do prédio da SCA, Lébeis canta “A serra do rola moça”, obra que tem a mesma formação e proporção bastante semelhante ao “Poema de Itabira”, fato que faz supor que Villa-Lobos ao ouvir Lébeis naquela ocasião pode perceber que ela seria capaz de interpretar o seu “Poema de Itabira”.</p>
		<p>Texto contundente sobre a reação de Jank ao “Poema de Itabira” (Lébeis, p. 103-105)</p>
		<p>Na 704ª aula, que trata doo “Poema de Itabira”, Lébeis faz uso de palavras-chave (palavras para ela carregadas de efeitos de sentido e que pudessem sintetizar um estado de espírito que queria imprimir em determinada frase ou palavra da obra). (Lébeis, p. 111-115</p>
		<p>Recital de Lébeis e Jank – Comemoração dos 25 anos da SCA de Piracicaba, em 27 de maio de 1950.</p>
		<p>Recital de Lébeis e Jank para a SCA, em 9 de nov. 1950. Programa compilado na página 133.</p>
		<p>Recital de Lébeis e Jank promovido pela Sociedade Arte Musical no Grande Auditório da SCA. Abaixo parte do texto do programa: “Prezado senhor, A Sociedade de Arte Musical tem imensa satisfação em agradecer o enorme apoio e as demonstrações de apreço que a culta plateia de São Paulo e a imprensa em geral se manifestaram com relação ao seu concerto inaugural. <u>Fiel ao compromisso assumido para com os amantes da música de câmara</u>, [grifo do autor] no sentido de apresentar concertos do mais alto nível artístico, a Sociedade de Arte Musical vem a público participar que do programa, a ser apresentado em seu segundo concerto, a realizar-se no próximo dia 11 de dezembro, no Teatro Cultura Artística (Grande Auditório), figuram diversas peças em primeira audição não só em São Paulo como mesmo na América do Sul, [...]” Neste programa Lébeis apresentou obras de Honegger, Poulenc, em primeira audição no Brasil “Le garçon de Liège”, “Au delà...”, “Aux Officiers de la garde blanche...”, “Attributs”, “Le tombeau” e “Ballet (esta última dedicada à Janacópulos). Programa compilado na página 136-137.</p>
1951		<p>Entre as aulas 909ª e 919ª, Lébeis se prepara para um concerto no Rio de Janeiro que se realizará com obras e regência de Guarnieri. Relata ensaio no “teatro” acompanhada ao piano por Guarnieri, aulas na casa de Janacópulos, ensaio assistido pelas Mesquita e aulas de técnica. Em primeira audição no Rio de Janeiro, foram apresentadas por Lébeis “Saudade indefinida”, “O eco e o descorajado”, “A</p>

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
		<p>serra do rola moça” e os “Três poemas”, todos para canto e orquestra, regidos por Guarneri. O concerto deu-se no Teatro Municipal, em 5 de abril de 1951. Programa compilado na p. 154.</p> <p>Depois de todas essas realizações de divulgação de música de câmara e gozando do prestígio de ser uma solista renomada, Lébeis é indicada por Villa-Lobos, como membro intérprete, para a ABM. Carta da ABM, original e assinada por Villa-Lobos, compilada por Lébeis na p. 167.</p> <p>Concerto em benefício do Berçário e Escola N. S. de Lourdes da Santa Casa, com regência de Edoardo de Guarneri. Além de árias de Haendel, Gluck, Lébeis apresenta versões para voz e orquestra de Duparc, F. Mignone e Waldemar Henrique. Críticas, cartas e programa compilados entre as páginas 172 e 177.</p>
1952	(6/6/52) Vieira Brandão [?] “Cantei as 5 de V. Brandão”	<p>Descrições de aulas de técnica e repertório. Relato sobre a preocupação com a saúde da mãe na 960ª aula.</p>
1953		<p>Concerto para a SCA, tendo como solistas Lébeis e Lídia Alimonda, regência de Camargo Guarneri. Lébeis apresenta “O eco e o descorajado”, A serra do rola moça” e “Três poemas, todas de Guarneri. Programa e críticas compilados entre as páginas 197 e 201.</p>
1954	(10/8/54) Honegger – Le chateau du Bargas, Tout le long de la Baïse, Le départ, Le promenade, Nérac em fête, Duo, Salmo	<p>Recital de Lébeis e Jank promovido pelo Centro de Expansão Cultural - CEC de Santos, em seu 60º espetáculo, realizado no Cine Atlântico, em 19 de maio de 1954. Críticas e programa compilados entre as páginas 205 e 212. Na sequência, às páginas 214-215, matérias jornalísticas que documentam visita ao Conservatório Musical de Santos.</p> <p>Recital de Lébeis e Jank para a Sociedade de Cultura Artística do Rio de Janeiro, realizado no Teatro Municipal, 22 de jun. de 1954. Críticas, foto e programa compilados entre as páginas 217 e 230.</p> <p>Performance no programa “Ondas Musicais” irradiado pela Rádio Nacional em cadeia com a Rádio Globo, Rádio Mauá e Roquete Pinto, em 9 de ago. de 1954. No programa Bach, Schumann, Brahms, Fauré, Guarneri e Nepomuceno.</p> <p>O 5º caderno de aulas se encerra com os registros (aulas, críticas, convite e programa) de evento musical da ABM em homenagem a Marguerite Long. No programa Lébeis apresentou, junto a pianista Leonora Gondim, obras de Fauré, Duparc e Honegger. Auditório do MEC, em 14 de ago. de 1954. Registros entre as páginas 233 a 245.</p>

Fonte: Elaboração própria com base em **Quinto caderno de aulas de canto**, p. 1-247, 15 fev. 1948 – 16 ago. 1954 (Lébeis, 1948-1954).

O quadro 6 trata do sexto caderno de aulas de canto, referente ao período de 25 de fevereiro de 1955 a 13 de dezembro de 1961. Nele foram registradas um total de 11 aulas. Depois do falecimento de Janacópulos, naturalmente, não há mais registros de aulas, porém, Lébeis continua documentando as suas atuações, compilando programas de concerto, críticas jornalísticas e fotos referentes à sua carreira até 1961. Os últimos registros de aulas são os da 1006ª em 10 de abril de 1955, sendo que desta data até o falecimento de Janacópulos em 5 de dezembro de 1955, não existem aulas anotadas.

Quadro 6 - Sexto caderno de aulas de canto, de 25 de fevereiro de 1955 a 13 de dezembro de 1961

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
1955	(2/4/55) Haendel – Where'eer you Walk, Chi sprezzando..., Ch'io mai vi possa, Te Deum, Oh Had Jubal's lyre (4/4/55) Haendel – Ch'io mai vi possa Fauré – Clair de lune Honneger – Salmo Poulenc – Le garçon de Liège Poulenc – Ballet (4/4/55) Villa-Lobos – Pinga-Ponga Haendel – Te Deum	Recital de Lébeis Jank para a SCA. Destaca-se a estreia de “Pinga-Ponga”, em 14 de junho de 1955. Falecimento de Vera Janacópulos, em 5 de dezembro de 1955. Matérias jornalísticas e duas fotos originais de Janacópulos compiladas por Lébeis entre as páginas 36 e 37. Matéria de jornal compilada por Lébeis, que traz a informação sobre Lébeis ser fundadora da Academia Brasileira de Música. (Lébeis, p. 38) “A morte de Dna. Vera, no final deste 1955, foi um dos maiores desgostos que meu coração sofreu! E só cantando cultuarei sua Memória e honrarei seu Nome!” (Lébeis, p. 38)
1956		Concerto com a Orquestra Sinfônica Brasileira, tendo como solista Lébeis e regência de Helmut Thierfelder. Teatro Municipal, em 20 de maio de 1956. Críticas jornalísticas compiladas entre as páginas 40 e 44. Recital de Lébeis e Jank em prol da Escola N. S. de Lourdes da Santa Casa de Santos – Auditório Rádio Clube, em 28 de junho de 1956. Entre os compositores Chaussou, Roussel, Fauré, Falla, Granados, Nin, Oswaldo de Souza, Mario de Andrade, L. Fernandez, Waldemar Henrique e Guarnieri. Programa, críticas, carta, dedicatória e fotos compiladas entre as páginas 45 e 58.
1957		Academia Paulista de Música – Curso de interpretação, história e estética da literatura pianística a cargo da professora Marguerite Long. Neste evento promovido pela APM, além de Long, participaram Lébeis, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, Jocy de Oliveira, Bernardo Federowski, o Quarteto de Cordas Municipal e a Orquestra de Câmara da APM. Destaque para a afirmação da APM a respeito de Long ter sido a criadora da prática de aulas públicas. “Criadora de um tipo de aulas públicas, disseminado em diversos países, vem realizando há vários anos, em Paris, o seu curso de interpretação, atraindo para ele, jovens alunos de toda as partes do mundo, inclusive brasileiros, que

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
		<p>para lá viajam com essa finalidade [...]” Programa da APM compilado por Lébeis na p. 62. O evento ocorreu no Teatro da SCA em vários dias, sendo que a participação de Lébeis se deu em 12 de set. de 1957. No repertório, Lébeis executou as “Chansons de Bilitis” e “Noel des enfants qui n’on plus de Maison”, ambas de Debussy. Críticas, programa e divulgações jornalísticas compiladas por Lébeis p. 62-67.</p> <p>Semana Villa-Lobos (de 23 a 28 set. de 1957), promovida pela Secretaria de Educação e Cultura do Município (SP). Como parte do evento, no dia 26 de set., Lébeis se apresenta, regida por Villa-Lobos, no seu “Poema de Itabira” (projeto adiado por vários anos). Entre as páginas 68 e 89 encontram-se fotos originais, matérias jornalísticas e o programa do concerto.</p> <p>Poucos dias depois, em 1º de out., Lébeis canta novamente o “Poema de Itabira” sob regência de Villa-Lobos, em Santos, no Coliseu, porém, desta vez, sob o patrocínio do Centro de Expansão Cultural. Programa e críticas compilados por Lébeis, p. 90-94.</p>
1958		<p>Inauguração da Rádio Eldorado. Em 5 de jan. de 1958, depois da abertura da 2ª solenidade e do discurso de Ruy Mesquita, Lébeis apresenta 5 números musicais, acompanhada ao piano por Norzinha Pierri Martins. Críticas e programa compilados p. 97-51.</p> <p>Recital de Lébeis e Jank para a SCA, em 18 de ago. de 1958. No programa destaca-se além de compositores modernos franceses, Dinorá de Carvalho, Guarnieri e Souza Lima. Programa e críticas compiladas, p. 104-114.</p> <p>Entrega de certificado – Medalha Imperatriz Leopoldina, concedida pelo Instituto Histórico e Geográfico De São Paulo, em 31 de out. de 1958. Matérias jornalísticas compiladas p. 115-121.</p> <p>Recital de Lébeis e Jank, na casa de Luba Klabin, em [?] abril de 1958.</p>
1959		<p>Concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo, tendo Lébeis como solista e Olivier Toni na regência. Teatro Municipal de São Paulo, em 16 out. de 1959.</p>
1960		<p>Cerimônia de entrega de diploma de “Melhor cantora”, concedido pela APCA, em 16 dez. 1960. (p. 147-148)</p> <p>Concerto Sinfônico da Orquestra Sinfônica Municipal, promovido pelo Departamento de Cultura – Divisão de Expansão Cultural, tendo como solista Magdalena Lébeis e regência de Edoardo de Guarnieri. Fotos, programa e críticas entre as páginas 147 e 156.</p> <p>Notícia de jornal não identificado e compilado por Lébeis à página 157 que trata da “Nova Diretoria” do Círculo de Arte Vera Janacópulos. Destaca-se que</p>

ANO	REPERTÓRIO ABORDADO	OBSERVAÇÕES
		<p>Lébeis é nomeada pela 4ª vez como vice-diretora. (p. 157)</p> <p>Apresentação de Lébeis e Jank para a televisão [?] no programa “TV Concerto” (p. 163)</p> <p>“Almoço das celebridades”, Evento promovido pelo SPWC que homenageou 21 mulheres, em 16 de dez. de 1960 no Jardim de Inverno Fasano. Entre as homenageadas, Lébeis, Hilda Hilst, Cacilda Becker, Lygia Fagundes Telles, Perola Byington, entre outras. Matérias jornalísticas, carta e convite. (p. 164-169)</p> <p>Lançamento do disco de Lébeis e Jank “Recital de Magdalena Lébeis”, na Livraria Parthenon, em 16 de dez. de 1960 (mesmo dia da homenagem do SPWC). Matérias jornalísticas compiladas, p. 169-182.</p>
1961		<p>Matérias jornalísticas sobre o LP “Recital de Magdalena Lébeis” (p. 185-191)</p> <p>Textos de Lébeis sobre a arte do canto, publicados pelo <i>Jornal Gazeta</i>, em 25 de abr. de 1961. (p. 192-193)</p> <p>“Recital sem programa” Recital singular de Lébeis e Jank, bastante singular, no qual não havia programa e Lébeis cantava aquilo que tivesse vontade, na Liga das Senhoras Católicas, em 6 de nov. de 1961. “Mas por que “Recital sem programa?” – Por quê? – Nem exotismo, nem inovação, nem propriamente ideia... e sim procurar a concretização de um velho sonho, - tão sonhado por todos – um sonho que muito tem e que, por protocolo ou falta de coragem de concretizá-lo, nunca tomaram tal iniciativa. [...] “Recital sem programa”, para ser esclarecido é fazer música, cantar para os amigos, sem protocolos, sem obedecer à sequência das épocas, cantar o que tiver vontade, cantar de coração para vários corações; de Haendel, passar a um espanhol, de uma Modinha autenticamente brasileira, passar à uma página de Bach, de um “Lied” de Schumann ao contraste estilístico de uma Ária de ópera. Cantar! Pelo sublime prazer de cantar! Fazer do canto uma Oração, um agradecimento, um enlevo, um momento de sonho, de beleza e de poesia – ou uma terna confidência... Eis o que é um “Recital sem programa”. (Lébeis, p. 208)</p> <p>Concerto com a Orquestra de Câmara de São Paulo, sob regência de Olivier Toni, tendo como solistas Magdalena Lébeis e Alberto Jaffé. Críticas e programa compilados (p. 219-226)</p> <p>O sexto caderno se encerra com a compilação do programa do III Curso Nacional de Música Sacra, promovido pelo Centro de Música da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife.</p>

Fonte: Elaboração própria com base em **Sexto caderno de aulas de canto**, p. 1-247, 25 fev. 1955 – 13 dez. 1961 (Lébeis, 1954-1961).

3 TRANSCRIÇÕES DAS AULAS DE REPERTÓRIO BRASILEIRO DESCRITAS NOS CADERNOS DE AULAS DE CANTO

A partir da leitura dos seis volumes dos Cadernos de Aulas de Canto feita desde meados os anos noventa, além da transcrição integral do primeiro caderno, que consta da dissertação do pesquisador, foram identificadas e transcritas para esta tese todas as aulas cujo conteúdo dos textos de Lébeis abordasse obras de compositores brasileiros interpretadas pela artista. Tais obras aparecem descritas a partir do segundo caderno de aulas de canto, sendo que no primeiro⁴⁷, se pode constatar não terem sido abordadas obras brasileiras por Janacópulos e Lébeis.

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em "documentos" certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto (Certeau, 1982, p.74).

Cabe lembrar que a atuação de Magdalena Lébeis em obras vocais brasileiras, fossem elas de câmara ou de concerto, se mostrou bastante relevante para a história do canto clássico no Brasil. Isso por vários motivos, seja por Lébeis ter dado vida a obras brasileiras em primeiras audições, por suas atuações junto a

⁴⁷ Aqui está reproduzida a relação de todas as obras estudadas por Lébeis que estão registradas no primeiro caderno de aulas de canto. Caderno transcrito integralmente e com ineditismo, pelo autor em seu mestrado. Não há obras de compositores brasileiros relatadas no primeiro caderno. J. B. Pergolesi – Que me suis-je la fougère (10/11/37), Paisiello – Nel cor più nom mi sento (16/11/37), A. Caldara – Comme raggio di sol (10/12/37), Scarlatti – Sento nel core (5/1/1938), Caccini – Amarilli, (26/1/38), Durante – Vergin tutto amor (31/1/38), Marcello – Quella fiamma che m'accende (14/3/38), Caldara – Sebben crudele (14/3/38), Fauré – Les berceaux (21/3/38), Beethoven – Apaisement (9/4/38), Fauré – Le secret (20/4/38), Schumann – Quand Mai (23/4/38), L'auore, La rose (23/4/38), Quand je regard etc (23/4/38), Schumann – Mes Larmes (27/4/38), Campra – Chanson du papillon (30/4/38), Fauré – Rencontre (9/5/38), Fauré – Toujours (16/5/38), "Adieu – (16/5/38), Schumann – Au Loin (2/6/38), Mozart – Alleluia (2/6/38), Fauré – Clair de Lune (2/6/38), Lully – Air des Songes (13/6/38), Mozart – Voi che sapete (7/7/38), Monteverdi – Lasciatemi morire (11/7/38), Mozart – Non so più (15/7/38), Fauré – Les roses d'Ispahan (26/7/38), Fauré – Prière (13/9/38), Au bord de L'eau (13/9/38), Fauré – Splleen (20/9/38), Brahms – D'amours eternelles (30/9/38), Fauré – Chanson du Pecheur (30/9/38), Fauré – Tristesse (27/10/38), Hasse – Ritornerai fra poco (14/10/38), Schumann – Ai-je fait un rêve (21/10/38), Gluck – O del mio dolce ardor (11/11/38), Pergolesi – Se tu m'ami (16/11/38), Schumann – Ah! Viens calmer ma fièvre (16/11/38), Schumann- Tu veux lire dans mes jeux (9/12/38), Schumann – L'aube rayonne (13/12/38), Debussy – Romance (13/12/38), Schumann – O pleurs amers! (21/12/38), Haendel – Ch'io m'ai vi possa (3/3/39), Schubert – La poste (3/3/39), Haendel – Recitativo e ária del Rinaldo (10/3/39), Martín – Plaisir d'amour (17/3/39), Duparc – Chanson triste (17/3/39), Schubert – Bonne nuit (14/4/39), Scarlatti – Se Florindo è fedele (28/4/39), Chauson – Le charme (5/5/39), Lulli – Amour que veux tu de moi (19/5/39), Schubert – Rêve du printemps (19/5/39), Duparc – La vie anterieure (26/5/39), Schubert – Le poleau indicateur (30/5/39). Para mais informações sobre o primeiro caderno de aulas de canto, ver Vasconcelos (2012).

Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, compositores destacados por sua obra, ou por sua convivência com escritores, poetas e intérpretes que repensavam a arte no Brasil, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Cecília Meireles, Souza-Lima, Edoardo de Guarnieri, Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes, além de personalidades que viabilizavam eventos culturais, como Alfredo Mesquita e Ester Mesquita, entre tantos outros nomes que poderiam ser citados. Ou ainda por seu cuidado com o canto em português brasileiro e seu protagonismo como uma intérprete de obras vocais de câmara e de concerto do repertório nacional, como o “Poema de Itabira” de Villa-Lobos e “A Serra do Rola Moça” de Guarnieri, que continuam até nossos dias pouco conhecidas e raríssimamente executadas.

Por vezes, Lébeis faz poucas considerações sobre a obra brasileira citada em determinada aula, porém, o contexto da aula na qual a obra é citada pode trazer muitas informações sobre o preparo de Lébeis no seu estudo naquele momento. Através de informações contidas em outras aulas que precedem ou sucedem aulas que citam repertório brasileiro e também em descrições sobre o estudo de obras de outras nacionalidades e de demais textos de Lébeis presentes na CML, se pode aprofundar a leitura e analisar seus textos, extraindo suas estratégias de estudo, suas pretensões expressivas, seus recursos interpretativos e técnicos, a imagem que fazia de si e do seu público, a esfera social e musical a qual pertencia ao longo de sua trajetória artística.

3.1. SEGUNDO CADERNO DE AULAS

Terça-feira, 29 Outubro 1940

(208ª aula)

A minha lição foi esquisita. Eu estava completamente no ar, inteiramente sem vida, ----- “reminiscências do dia de ontem....”. Gostaria bem de combater essa sensibilidade doentia, pois tudo me entristece e por qualquer coisa fico abatida e “desnorteada”. Muitas vezes, porém o meu “delírio de imaginação” é exagerado, isso eu bem sei. Desta vez, no entanto ele não foi, pois meus olhos presenciaram cenas que me desagradaram totalmente. ----- Essa foi a causa de eu ter cantado mal na aula de hoje. ----- Cantei pela primeira

vez o “Care Selve” de Haendel e a “Canção do mar” de Lorenzo Fernandez. Minha voz estava como de uma pessoa principiante; meu coração, desesperado em todo o sentido. ----- Coisas da vida... ----- Erros de compasso não fiz nem um só, graças a Deus. Dona Vera, percebendo a tristeza que eu sentia, corrigiu-me ainda com mais doçura. [...]

Canção do mar

(Lorenzo Fernandez)

Nada houve a corrigir. Dona Vera [quer?] os portamentos mais nítidos, mais arrastados.

A “Canção do mar” de Lorenzo Fernandez é a primeira canção de câmara brasileira a ser citada nos cadernos de aulas canto, apenas na 208ª aula.

No texto da 208ª aula, chama atenção o contexto psicológico, com a descrição do quanto seu estudo e sua arte eram afetados por seu estado emocional e a separação entre o que se pode observar com algum mínimo distanciamento sobre si próprio e sobre o que poderia ser “delírio de imaginação”.

Cabe lembrar que Lébeis já tinha se apresentado com repertório brasileiro antes do início das aulas com Janacópulos, aliás, foi exatamente nesse contexto em que Lébeis foi apresentada à Vera Janacópulos por Esther Mesquita, enquanto atuava, cantando “Róseas flores d’alvorada”, modinha imperial harmonizada por Mário de Andrade, em “A Noite de São Paulo”, peça teatral de Alfredo Mesquita, ator e dramaturgo, irmão de Esther Mesquita, fundador da Escola de Arte Dramática – EAD, hoje incorporada à Universidade de São Paulo.

Em “A Noite de São Paulo: Phantasia em 3 actos”, além da referida modinha, o espetáculo tinha palavras de Guilherme de Almeida, música inédita e regência de Dinorá de Carvalho.

Terça-feira, 25 Abril 1941

(225ª aula)

Aprendi hoje algumas coisas interessantes do “Coeur en Péril”. O “Xácara” de Nepomuceno que dei pela primeira vez, nada teve a corrigir.

Terça-feira, 29 de Abril de 1941.

(226ª aula)

A lição de hoje foi bem longa e eu fui bastante bem. Tive alta em “Coeur em Péril”, “Bois épais...” e “Xácara”. Para a próxima vez levarei novidades! Iniciei hoje a estudar a “Ave Maria” de Donati e “Panis Angelicus” de César Franck para o casamento de Miriam.

Terça-feira, 26 Junho 1941

(240ª aula)

Aula divina tive eu hoje! Dona Vera estava um sonho, eu, entusiasmada pela Arte e além do mais fui acompanhada pelo Fritz Jank. Cantei “La vague et la cloche”, “Mon âme croyante”, “Repouse d'une épouse sage”, “Saudade” de Heckel e “Canção do Mar” de Fernandez. Voltei da casa de Dona Vera com alma em chama, com o coração iluminado! O meu desejo era cantar pelas ruas, era cantar ao mundo o quanto me sentia feliz!

Terça-feira, 01 Julho 1941

(242ª aula)

Saudade

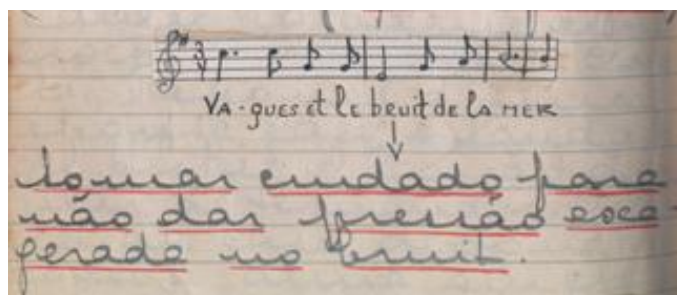
(Heckel Tavares)

Dei “La vague et la cloche”, “Saudade”. Foram os seguintes os meus defeitos:

La vague et la cloche (1848)

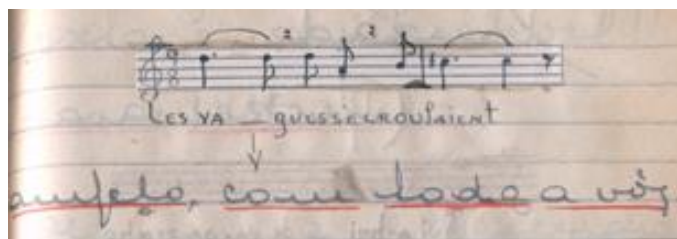
(H. Duparc)

Figura 1 - Transcrição de trecho e comentário sobre a canção “La vague et la cloche”, de H. Duparc.



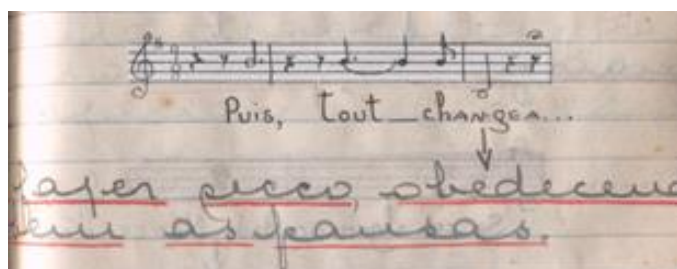
Fonte: Segundo caderno de aulas, p. 266

Figura 2 - Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "La vague et la cloche", de H. Duparc.



Fonte: Segundo caderno de aulas, p. 267

Figura 3 - Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "La vague et la cloche", de H. Duparc.



Fonte: Segundo caderno de aulas, p. 267

Terça-feira, 8 Julho 1941

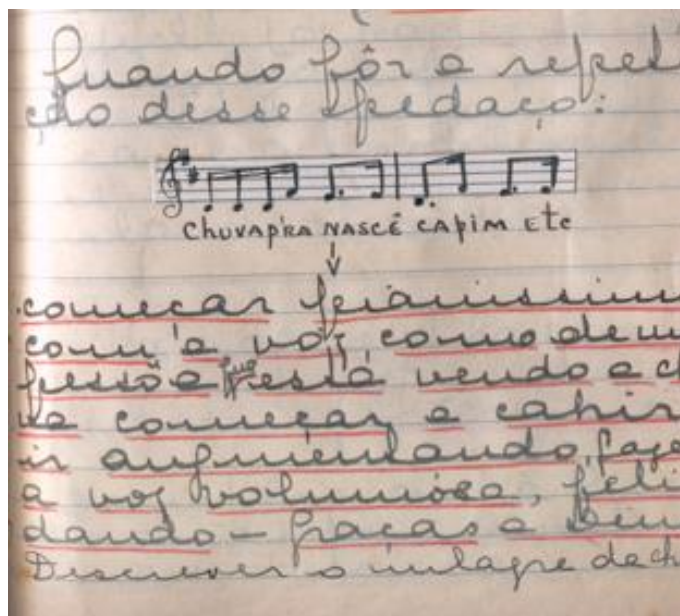
(245ª aula)

Chove-Chuva!

(H Tavares)

começar pianíssimo, com a voz como de uma pessoa que está vendo a chuva começar a cair, ir aumentando, fazer a voz volumosa, feliz, dando – Graças a Deus! – Descrever o milagre da chuva!

Figura 4 - Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "Chove-Chuva!", de H. Tavares



Fonte: Segundo caderno de aulas, p. 271

3.2. TERCEIRO CADERNO DE AULAS

Terça-feira, 26 Agosto 1941

(257ª aula)

Com a aula de hoje reconquistei D Vera. Ela não disse "não" para o "Divinité du Styx". Cantei "Mon âme croyante", "Divinité du Styx" e "Chove, chuva" esses três Dona Vera achou bons deu-me alta. "La Maja dolorosa" ela também gostou.

Sexta-feira, 29 de Agosto de 1941

(258ª aula)

Dona Vera corrigiu pouquíssimo as vocalizes que hoje cantei. Ela pareceu gostar e eu também achei muito melhor todos os exercícios.

Observações minhas

30/08/41

Estudei hora e meia com o Salles. Em muitas coisas achei-me péssima, em outras estacionada, em outras, em grande evolução. O maior progresso que notei em mim, foi na clareza com que estou fazendo todas as vocalizes rápidas de "Chanson du Papillons" e "Alleluia". Esse progresso surgiu-me de Julho para cá pois até então eu não conseguia absolutamente cantar coisas ligeiras sem fazê-las pastosas, guturais ou com "h.h" como se fossem "Sevilhanas".

Segunda-feira, 1 de Setembro de 1941

(259ª aula)

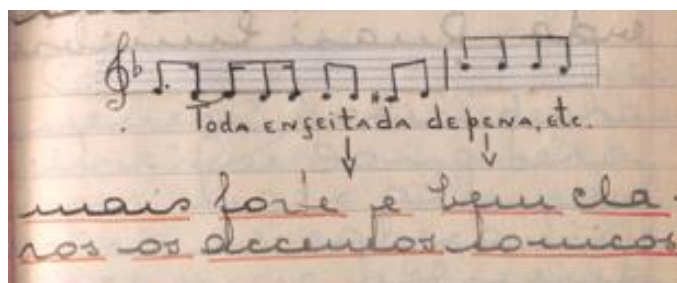
Sofri um pedaço na aula de hoje! Apresentei músicas novas e outra que eu apenas havia dado uma vez. Foram as seguintes: "La Maja dolorosa" de Granados, "Minha terra tem", "El Vito" e "Jota".

Minha terra tem

(H. Tavares)

Essa música, aliás, como todas as composições do Heckel Tavares deve-se cantar diferente do que está escrito. Dos nossos compositores ele é sem dúvida o mais harmonioso. Suas melodias são inspiradas, porém, mal calculadas nas divisões de compasso. A orientação que se deve tomar para um estudo de uma de suas composições é pensar nos acentos tônicos das palavras desde que, geralmente já pouquíssimas notas para milhares de palavras. Ele é bem diferente de Mendelssohn pois este escreveu Romance sem palavras e Heckel, --- palavras sem Romance ---! Habituada como estou de seguir à risca as divisões de compassos, das fusas, colcheias e o estilo pessoal de cada compositor, dou pulos para estudar uma melodia de Heckel. Música de Heckel não se lê, adivinha-se, descobre-se como Cabral descobriu o Brasil. A crítica que Dona Vera fez ouvindo-me hoje cantar "Minha terra tem" foi a seguinte: "Magdalena, que é isso, você dá-me a impressão de estar cantando Gluck ou Mozart! Isso está clássico demais, deve ser mais à vontade, uma fantasia! ...

Figura 5 – Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "Minha terra tem", de H. Tavares



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 21

mais forte e bem claros os acentos tônicos

El vito (J. Nin)

Figura 6 – Transcrição de trecho e comentário sobre a canção "El vito", de J. Nin

El vito
(J. Nin.)

No me ja-guas-té cosquillas

dar a impressão de estar cega e cega e cega.
Aproveitar a pausa para fazer "aspirado".

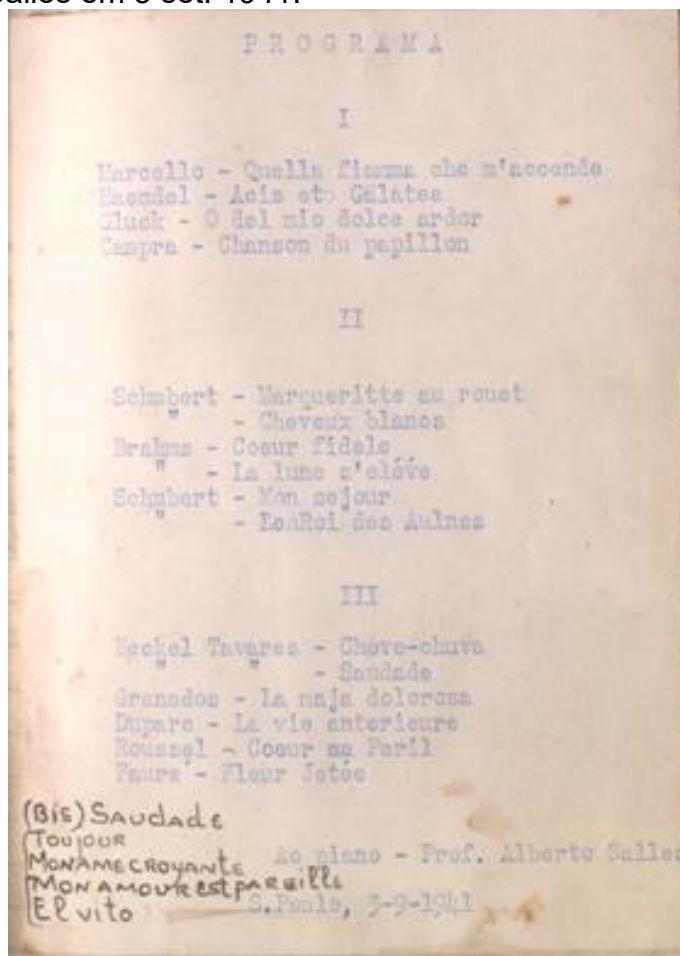
Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 21

Dar a impressão de estar sentindo cócegas. Aproveitar a pausa para fazer "aspirado". Em "Jota" de Falla, Dona Vera quer mais alegria. Ela achou muito sem vida, quase fúnebre.

(30/9/41)

Dei uma reunião para quinze pessoas. O programa foi bastante apreciado e minha voz estava como nunca esteve, claríssima nos graves e agudos e as notas de cabeça saíram que foram umas belezas! As vocalizes do "Chanson du papillon" estavam dignas de serem ouvidas por maior número de espectadores. Pena é que não tivesse vindo mais gente.

Figura 7 - Programa apresentado por Lébeis em sua casa, com a colaboração ao piano de Alberto Salles em 3 set. 1941.



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 24

Ao piano – Prof. Alberto Salles

S. Paulo, 3-9-1941

(299ª aula)

É sempre assim... Quando eu vou à aula sabendo que é a última do ano, ou que tenho que parar porque Dona Vera vai partir, nunca eu consigo cantar direito.

- Hoje eu estava além do mais um tanto nervosa. Sentia dinamites em mim muito embora meu coração esteja envolvido numa camada de gelo. As explosões de dinamites faziam-se notar de quando em quando em certos agudos do Alleluia que saíram expulso e meio apertados. – Que dificuldade senti para interpretar “Les deux grenadiers”! Passei momentos de verdadeira aflição pois Dona Vera convenceu-me que eu já sabia de cor e me fez ficar longe da música “decifrando xaradas musicais”. Aconteceu que eu cantei quase todo o tempo com “boca de bicho-conta, sibilante, vacilante, enquanto meus olhos encabulados faziam sempre o mesmo caminho da mestra para o chão, do chão para a mestra. Sofri o que Judas rejeitou. Jefferson também, muitas vezes me vem à memória pois meus pés estavam na pose que ele adota. Dei Graças a Deus de ser bípede pois, se não o fosse teria que pensar

na [colocação?] das outras duas pernas e isso me atrapalharia ainda mais!... Guarnieri estava meio louco. Raras vezes ele me acompanhou no tom em que eu estava cantando. Fez umas modulações, umas progressões verdadeiramente diabólicas. Pobre Schumann!...

Tive férias de 8 de Fevereiro a 10 de Março

Os comentários da aula acima trazem muitas informações relevantes, a presença de Guarnieri acompanhando ao piano a aula de Lébeis com Janacópulos, o estado emocional agitado da artista naquele dia tão ricamente descrito, além das referências ao discurso religioso. O motivo da instabilidade e agitação emocional da aluna Lébeis – a pausa nos estudos obrigada pela ausência de Vera Janacópulos, ainda que para um período de férias. A vida para Lébeis parece mostrar-se sem sentido além de sua principal atividade – cantar!

(300ª aula)

(10/3/42) L. Fernandez – Toada pra você

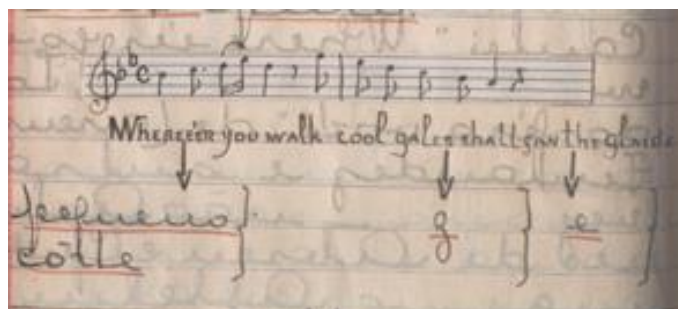
Meu Deus! 300 aulas não são brincadeira, já daria para eu estar perfeita ou quase perfeita, no entanto ainda não me sinto nem uma coisa [coisa] nem outra. Verdade é que, no momento eu já canto com menos preocupações mas...o ponto culminante ainda me falta muito para alcançar!...Hoje tenho que por de lado as minhas falhas pela doença que ando sentindo. A voz não estava mal, os graves e os médios (que ultimamente eram os meus pontos fracos) saíram otimamente. Dona Vera corrigiu pouquíssimo a emissão e o que foi corrigido eu também notava mas não sabia a fôrma (*sic*) [de] endireitar. Cantei "Where e'er you Walk" de Haendel, "Toada pra você" de Lorenzo Fernandez e outra vez... – não [não foi possível decifrar] ...o Alleluia de J.S. Bach! Fiz alguns erros de Inglês mas... como não nasci na Inglaterra, isso nada me humilhou.

Where e'er you Walk

(1685-1759) (J. Haendel)

Dona Vera aconselhou-me a estudar 1 tom abaixo para eu fazer mais doce, mais puro.

Figura 8 – Transcrição de trecho e comentário sobre a canção “Where e’er you Walk”, de J. Haendel



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 136

Todos os “th” de início de palavras como também aqueles que não tem “h” não devem ser ditos com o som de “t” mas sim mais como se fosse “tch”. Assim como “trees”, shade cujo “d” também tem “ch”

Toada pra você

(L. Fernandez)

Essa música deve ser cantada, bem balançada, arrastada por portamentos, com paixão e graça --- muitas vezes com indolência. --- Deve ser “gostosamente” extasiada ... por você! ... O pesar de “receber somente esse abraço” deve ser bem sentido “e eu saberei sentir muito embora eu corra risco de cantar essa música conjugando os verbos no passado--- “tão devagar, que você me dava! ...

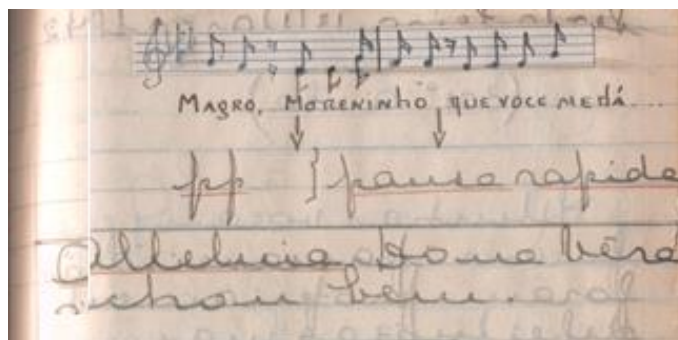
Figura 9 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção “Toada pra você”, de L. Fernandez



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 138

Não há nesta música a menor dificuldade vocal.

Figura 10 - Transcrição de trecho e comentários sobre a canção “Toada pra você”, de L. Fernandez



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 139

Alleluia. Dona Vera achou bem.

Observações minhas

(13/3/42)

Quem me ouve falar no meu concerto há de pensar que espero ansiosa por esse dia feliz. Pensará certamente que o mês de Maio representa a realização de meu sonho. – Ando aterrorizada com a minha falta de fé no encarar o futuro. Chego até a me achar incapaz de realizar qualquer empreendimento por menor que ele seja. Cantar em público é na verdade o meu sonho desde criança. Sempre almejei a Arte e sempre amei a música, a poesia, as flores e as crianças. Sempre idealizei ser qualquer coisa, ser alguém e conhecer a glória. Nunca estudei como passatempo, sempre estudei com o fito de vencer. – Grande parte venci, Graças a Deus e à minha perseverança. Mas, o meu dia feliz ainda não chegou!... Tudo eu poderia ter para alcançar o êxito mas no momento eu sinto que estou em luta ingente com os meus nervos que, devido ao estado de saúde em que me encontro, estão se tornando donos de meu ser. E eu estava tão bem!... O desânimo tem se apoderado de mim de uma maneira assustadora. – Como poderei cantar em público assim como me encontro?! Tudo está cooperando para o meu fracasso. A falta de saúde e a guerra que vem chegando!...

A única esperança que me dá alento é de pensar na existência de Nossa Senhora pois Maio sendo o seu mês ela não poderá me deixar sem amparo na angustia da falta de sua misericórdia! – Sob a luz de vossa graça minha Nossa Senhora, espero entrar no palco confiante no meu êxito.

- Protege-me, amparai-me, eu preciso de Vós!

A ansiedade para a performance parece tomar o espírito de Lébeis nesse momento que antecede uma apresentação e novamente aparecem fortemente em seu texto elementos do discurso religioso – a fé em “Nossa Senhora”. Ela também faz referência à “guerra que vem chegando” e faz supor que se refira ao concerto que terá de enfrentar.

Terça-feira, 17 de Março de 1942

(302ª aula)

Sob uma doce e sentida emoção retornei aos cursos de Dona Vera. Durante vários meses recebi lições particulares que, embora me tivessem sido muito benéficas sempre dou preferência a estudar em curso. As razões são bem claras. Primeiro que, o desembaraço de cantar na frente de várias colegas, auxilia muito. Depois, ouvir Dona Vera lecionar as outras, é a melhor das lições pois quase sempre, devido às diferenças de vozes, o repertório é diferente do meu e quando é igual é uma recapitulação que faço. Além do mais a aula dessa forma é bem comprida dando-me tempo para descansar e também de aproveitar melhor o convívio da minha grande Mestra.

Relato rico sobre a dinâmica de aulas particulares comparadas às aulas dadas em curso por Janacópulos. Novamente aparece fortemente a necessidade que Lébeis relata a respeito de se acostumar com presença do público enquanto canta. A constatação de que quanto mais se expuser ao público, maiores são as chances de estar mais calma nos recitais e concertos.

Where e'er you walk

(Haendel)

Fiz um progresso geral e muito satisfatório em todos os pontos. Melhorei nos pianísimos que estão muito mais planos e iguais. O inglês Dona Vera achou perfeito não corrigindo absolutamente nada.

Les deux grenadiers

(1810+1856)

(R. Schumann)

Está quase perfeito e os pontos fracos são tão sem importância que nem preciso anotá-los.

Toada pra você

(L. Fernandez)

Fiz alguns erros de compassos que foram conscientemente feitos. Falta alegria, graça e malícia também estão faltando.

A lição de hoje foi ótima. Cada vez vou melhorando mais pois vocalmente não sou mais corrigida, Graças a Deus.

Na próxima página, a de número 149 do terceiro caderno de aulas, depois da aula transcrita acima, Lébeis relata ter reunido em sua casa, no dia 19/3/42, dez pessoas para ouvi-la. O texto segue com a análise de Lébeis sobre suas atuações – detalhadamente. Esse é um relato muito significativo sobre como Lébeis prepara suas performances. A artista promovia, periodicamente, apresentações domésticas para público muito seletivo, experimentado em artes. Fazia isso como parte do seu processo de preparo para o palco. Depois da apresentação tomava nota de pontos positivos e negativos, avaliando sua performance para dar-lhe melhor eficácia.

Observações

(30/3/42)

Que é que você sentiu Magdalena, hoje fazendo o seu primeiro ensaio no Theatro Municipal? Conte-me um pouco as suas impressões.

- Heis tudo o quanto senti –

A minha primeira impressão foi de saudade d'aqueles que me ouviram e que não me ouvem mais. Pensei no que senti quando, no ensaio da "Noite de São Paulo" ao entrar no palco encontrar na segunda fileira a figura de Papai cheio de encantamento. Lembro-me do que ele me disse: "você entrou no palco como se estivesse na sua casa, olhando para todo o público com simplicidade, faça sempre assim". Nunca poderei esquecer-me dessa recomendação. Agora, ao iniciar a grande missão que tenho a cumprir quero enfrentar dessa mesma forma o público terrível da Cultura Artística.

Surgiu-me depois a sensação da responsabilidade por ser agora a primeira vez que eu me apresento em público para uma coisa séria. – Dona Vera de lápis na mão tomava nota dos defeitos que ia encontrando nas minhas cantorias. Eu senti uma espécie de "paúra" que até me fez perder a direção pois, quando eu queria ir ao lado esquerdo do palco, meus pés falseavam e me levavam para o lado oposto.

Enfim, isso é bem natural, tudo correrá bem, se Deus quiser.

Nas suas impressões, Lébeis usa a palavra "missão", estabelecendo ao seu discurso, uma cenografia religiosa, solene, devotada. Quando se refere ao pai e a experiência em "A noite de São Paulo", expressa a confiança que adquiriu com a opinião e com o apoio do pai, "você entrou no palco como se estivesse na sua casa, faça sempre assim". Lébeis viveu em uma casa com duas salas de música, ambas com pianos de cauda, frequentada por artistas e intelectuais, o Solar dos Lébeis. Vivia em um ambiente sofisticado, trazia um grande capital cultural para enfrentar o "público

terrível da Cultura Artística”. O trecho acima trata também da “paúra” sofrida por Lébeis e relatada por tantos artistas. Lébeis a enfrenta com otimismo, dizendo “isso é bem normal”, escreve que tudo deve correr bem, porém, “se Deus quiser”. Por várias vezes, durante o extenso relato dos cadernos de aulas, Lébeis faz referência a sua fé e a sua maneira quase religiosa de encarar seu trabalho.

Observações minhas

(8/4/42)

Cada vez mais estou conhecendo de perto a ingratidão humana. Eu não fui feita para este mundo pois meu coração, sensível como é, não se conforma com uma série de coisas nem se se amolda ao fingimento dos outros.

Não posso crer em ninguém, porque ninguém me é sincero. Quando penso encontrar uma pessoa que pudesse ser de fato minha Amiga, em quem eu poderia confiar... vejo, com os olhos cheios de espanto e de mágua que não há compreensão mútua, que não há comunhão de almas!... É triste eu dizer que, caso eu morra amanhã, na terra ninguém ficará chorando a não ser Mamãe e meus Irmãos. – Amizade – é um sentimento que eu nunca pude conhecer. Mas... a culpa não sei si é ou não de minha pessoa. O defeito que eu tenho é de querer exigir que os outros tenham a mesma capacidade que eu tenho para querer bem. Esse é o meu mal. Afeiçou-me a criaturas que não merecem nem de leve a sinceridade de meu sentir. – Modificar meu coração talvez seja mais fácil a modificar corações alheios. Um coração de açúcar pode cristalizar evitando calor mas...corações de ferro... derreter é impossível!... Este caderno não foi feito para ter o fim de um diário do que sempre tive horror por achar ridículo. Não foi construído tampouco para sempre haver um desabafo de alma. O fim que quero chegar, depois de confessar a minha desilusão com a humanidade, é apenas o fim de fazer notar o benefício que a música me traz, em todas as ocasiões da vida. Hoje em dia eu estudo por amor à Arte e não com o fito de apenas ser uma aluna aplicada cuja fama é o que menos interessa. Não progrido para [?] a alguém, nem por receio que uma ou outra colega me alcance ou que torne a preferida da Mestra. Estudo com o fito de alcançar a glória, a conquista de vários públicos, de ser acompanhada por várias orquestras. – Quero ser alguma coisa.

- Estou à espera do meu 13 de Maio que ainda não chegou. Não vim ao mundo para a vida inteira ser apenas uma discípula. Vim à vida para voar, produzir e espalhar Arte!

Seria de Janacópulos que Lébeis fala? A que gênero pertencem os textos dos cadernos de aulas? Há um único ou vários gêneros nesse relato? O gênero diário seria mesmo ridículo? Falar (escrever) em primeira pessoa sobre os desafios que a própria alma encontra diante das adversidades da convivência humana seria algo fútil para um artista?

Observações minhas

(20/4/42)

Essa história de cantar em público antes de se estar uma artista burilada é um tanto atrapalhador. Toda a evolução que a gente poderia ter torna-se estacionada. Este ano eu não fiz progresso nenhum pois só tenho pensado no concerto e com isso tenho apenas aperfeiçoado quatro músicas. Fiz um estudo completamente sem direção pois preparei várias músicas sem poder aperfeiçoá-las. A expectativa de uma “estreia” é dolorosa, emotiva e ao mesmo tempo deliciosa. Tenho passado alguns momentos de sensação de “pânico, desvairamento” pela grande missão que tenho a cumprir. Para suavizar o meu tormento, ponho-me a rezar e logo me surge a paz e a confiança no meu êxito. A verdade é que essa expectativa tem alterado o meu estudo privando-me de ir adiante como sempre é meu costume fazer. Sinto-me estacionada e tenho terror que as lições que apresento aborreçam Dona Vera e fatigando-a com a minha falta de progressos. Perdi um pouco de interesse pelas aulas por causa da apreensão em que me encontro. Tudo há de passar e, se Deus quiser, eu ainda hei de proporcionar, com as minhas cantorias muitas alegrias à Dona Vera para lhe pagar a paciência com que me leciona.

Depois do concerto que gerava tanta expectativa ter ocorrido, em 2 de junho, Lébeis fez mais duas aulas e teve férias de 10 de junho a 3 de julho.

Segunda-feira, 10 de Agosto de 1942

(338ª aula)

(10/8/42) Guarnieri – Prelúdio n. 2

(10/8/42) Guarnieri – Porto Seguro

(10/8/42) Guarnieri – Azulão

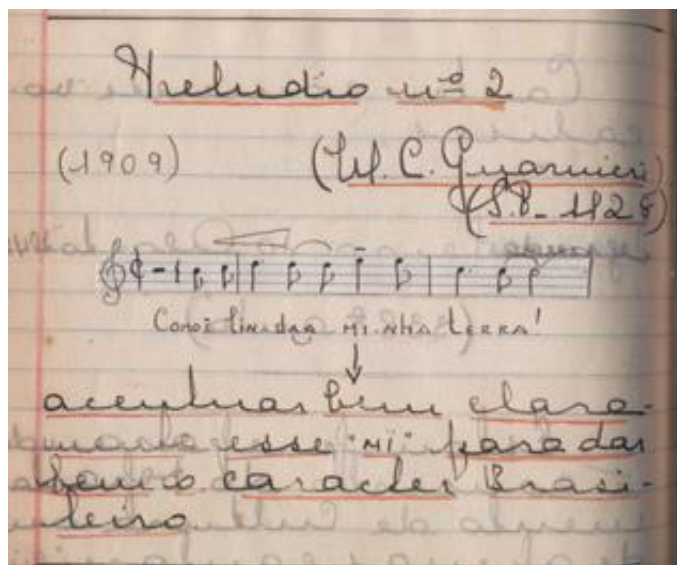
Estou preparando o concerto do Departamento de Cultura onde apenas cantarei cinco músicas da autoria de C. Guarnieri. Apresentando hoje à Dona Vera três dessas melodias já tive excelentes explicações. Cantei, “Prelúdio n 2”, “Azulão” e “Porto seguro”.

Prelúdio No 2

(1909) (M. C. Guarnieri)

(S. P. 1928)

Figura 11 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Prelúdio nº 2", de M. C. Guarnieri



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 244

A princípio, nos primeiros momentos de leitura dessa música supus que ela estava muito aguda para a minha voz, quis transportá-la mas, afinal resolvi, juntamente com Dona Vera, a estudar no tom original.

Figura 12 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Prelúdio nº 2", de M. C. Guarnieri



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 245

Porto Seguro

(1900) (M. C. Guarnieri)

(1929)

Acho que esta música é uma das mais belas inspirações de Guarnieri. A poesia e a melodia formam uma junção maravilhosa, harmoniosa e feliz. – Na minha voz ficaria mais bonita um tom abaixo.

Figura 13 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Porto Seguro", de M. C. Guarnieri



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 246

Figura 14 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Porto Seguro", de M. C. Guarnieri



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 247

Acho que fica muito bem em cada sinal destes (fermata) eu esperar bastante tempo. Mas, isso ainda não contei à Dona Vera.

Terça-feira, 11 de Agosto de 1942

(339ª aula)

(11/8/42) Guarnieri⁴⁸ – Sae Aruê

Dei apenas a leitura de "Sae Aruê" e do Poema do [?]

⁴⁸ No final do 3º Caderno há registros de datas e repertório diferentes para estas peças de Guarnieri.

Terça-feira, 1º de Setembro de 1942

(343ª aula)

Melhorei consideravelmente nas músicas de Guarnieri.

Terça-feira, 22 de Setembro de 1942

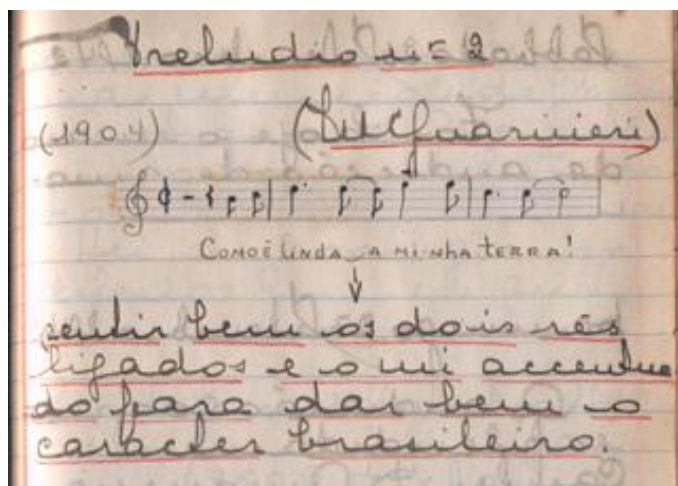
(347ª aula)

Cantei as melodias de Guarnieri. Ando aflita de ver o atraso em que elas estão. O pior é que agora preciso pensar na audição de 27 e elas vão ficar meio abandonadas.

Prelúdio Nº 2

(1904) (M. C. Guarnieri)

Figura 15 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Prelúdio nº 2", de M. C. Guarnieri



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 253

sentir bem os dois rés ligados e o mi acentuado para dar bem o caráter brasileiro

Terça-feira, 29 de Setembro de 1942

(349ª aula)

Dona Vera e Cecília ouviram-me hoje nas músicas de Guarnieri e acharam que estão muito bem. – Eu as acho horrivelmente cantadas. – Hei de corrigir os defeitos que eu sinto.

Sexta-feira, 9 de Outubro de 1942

(1º ensaio com orquestra, regido por Guarnieri)

Sábado, 10 de Outubro de 1942

(2º ensaio)

Segunda-feira, 12 de Outubro de 1942

(3º ensaio)

11/Maio/43 Estreia na Gazeta⁴⁹

Terça-feira, 11 de Maio de 1943

(401ª aula)

Souza, O. – Cantiga

Dona Vera hoje estava uma miragem na maneira de lecionar. Cantei “Jota”, “Passion” e “Cantiga”.

Cantiga - (Osv. de Sousa)

⁴⁹ Lébeis atuou intensamente como cantora no ano de 1943 na *Rádio Gazeta*, as apresentações estão documentadas no quinto caderno de aulas, com datas e repertório. Na maioria das apresentações Lébeis foi acompanhada por Fritz Jank, mas também cantou com a orquestra da Rádio, sendo regida por João de Souza-Lima. Vera Janacópulos era a programadora e Souza-Lima o diretor e um dos maestros. Além dessa esfera social e artística a qual Lébeis pertencia, segundo ela própria, as atuações na *Rádio Gazeta* trouxeram visibilidade ao seu trabalho e conseqüentemente os primeiros alunos de canto a procuraram.

Figura 16 – Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Cantiga", de Osv. de Sousa



Fonte: Terceiro caderno de aulas, p. 326

3.3. QUARTO CADERNO DE AULAS

Ocorre no quarto caderno de aulas uma mudança na maneira de Lébeis registrar o conteúdo das aulas. Ela praticamente aboliu, a partir do quarto caderno, os exemplos em pauta musical e passa a usar apenas palavras. Estas palavras se referem a outras ou a frases dos textos das obras. Lébeis parece buscar palavras e expressões que pudessem comunicar a ela mesma uma certa síntese sobre um estado de espírito que pretendesse imprimir à sua interpretação naquele momento.

Sexta-feira, 14 de Julho de 1943

(412ª aula)

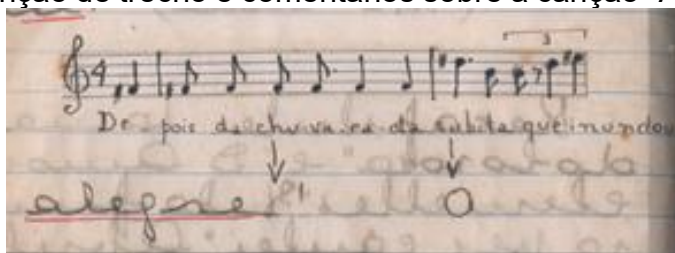
Recapitulei "La maja dolorosa" e "D'amours eternelles". Pela primeira vez cantei "Abril" de Villa-Lobos.

Abril

(Villa-Lobos)

Antes de tudo: preciso demonstrar mais alegria, mais encantamento, maior bem-estar – esse bem-estar produzido pela chuva, pela frescura acariciante e embaladora da vinda da noite.

Figura 17 - Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Abril", de Villa-Lobos

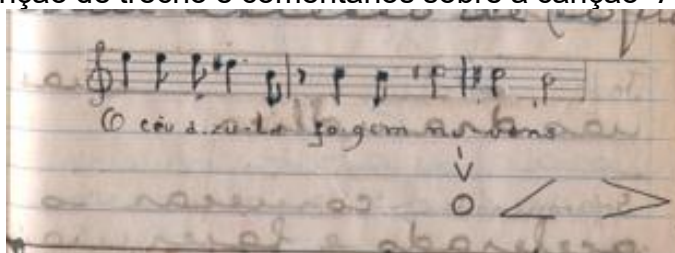


Fonte: Quarto caderno de aulas, p. 2

Devido ao acompanhamento, que é muito saltitante, o meu canto precisa ser mais plano; em geral, a cantora tem tendência a fazer o mesmo que o piano faz, mas é um erro. Dona Vera aconselha a fazer toda a música como se fosse na linha reta, sem saltitar.

Todos os "u" devem ser mais aspirados pois essa vogal, como aliás todas as vogais, se há uma pequena contração do pescoço, se a abertura da boca é demasiada, se a laringe não for levantada e o queixo não for para trás, elas, (as vogais) saem apitadas, como excesso de sopro.

Figura 18 - Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Abril", de Villa-Lobos

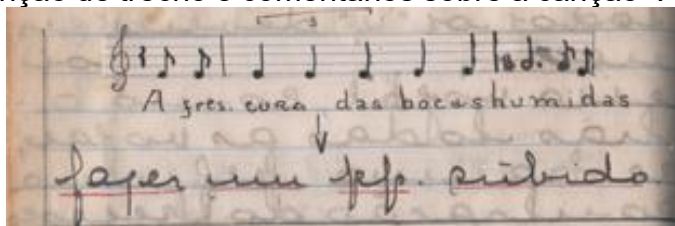


Fonte: Quarto caderno de aulas, p. 3

Preciso prestar atenção no ritmo dos compassos

"vem das verdes matas molhadas"

Figura 19 - Transcrição de trecho e comentários sobre a canção "Abril", de Villa-Lobos



Fonte: Quarto caderno de aulas, p. 4

Terça-feira, 13 de Junho de 1943

(413ª aula)

14/06/43 Guarnieri – Por que?

Por que? (Guarnieri)

Levei já muito bem compreendido. A muita coisa que Dona Vera corrigiu foi o seguinte: preciso dar ritmo mais brasileiro, devo fazer mais dengoso.

Segunda-feira, 28 de Junho de 1943

(417ª aula)

Por que? (C. Guarnieri)

Deve ser ainda mais dengoso.

Dos meus olhos encantados – mforte

Quando falo com você – mais piano e obedecer ao portamento do você

E vira o rosto como quem não vê – Dona Vera acha que essa frase deve ser faceira, não sei se ficará bem; acho melhor como se fosse displicente, distraída.

Todos os “porquês” devem ser mais redondos e bem nítidos os acentos tônicos.

28/06/43 Villa-Lobos – Abril

Abril (H. Villa-Lobos)

A tarde cai em tons de rosa – por vários rrr no rosa para dar maior encantamento. Todas as vogais “o” bem arredondadas e as notas longas em filée.

Terça-feira, 31 de Agosto de 1943

(437ª aula)

Hoje eu estava menos “sarambé”. Recapitulei “Xácara” que não está de todo mal.

(443ª aula)

14/09/43 Guarnieri – Por que?

14/09/43 Villa-Lobos – Abril

Abril

Nuvens – baixo.

Deve ser um pouco mais movimentado o andamento.

Interpretação – falta alegria e frescura na voz.

Por que?

Esplêndido.

Sexta-feira, 17 de Setembro de 1943

(445ª aula)

17/09/43 Braga, Ernani – Moreninha

17/09/43 Nepomuceno – Trovas

Entrei em férias. Agora só terei aulas em Novembro, depois do dia oito. Cantei “Moreninha” de Ernani Braga, “Cantar” de Granados e “Trovas” de Nepomuceno.

Moreninha (Ernani Braga)

Moreninha teu beijo doce não me deixou – com um sorriso de desprezo.

Mas, o teu beijo – já entregando os pontos.

Moreninha – fazer portamento no “minha”. Bem embevecido.

Com a doçura – sss

De mel do engenho – boca meio fechada como quem está sorvendo a doçura.

Me deixou sede e vontade – sssede e vvvontade [ou seja, muito [s] e muito [v]. Primeira vez mais forte, segunda vez devagar e mais piano.

Achei adorável essa música. Foi uma feliz inspiração de Ernani Braga.

Trovas (Nepomuceno)

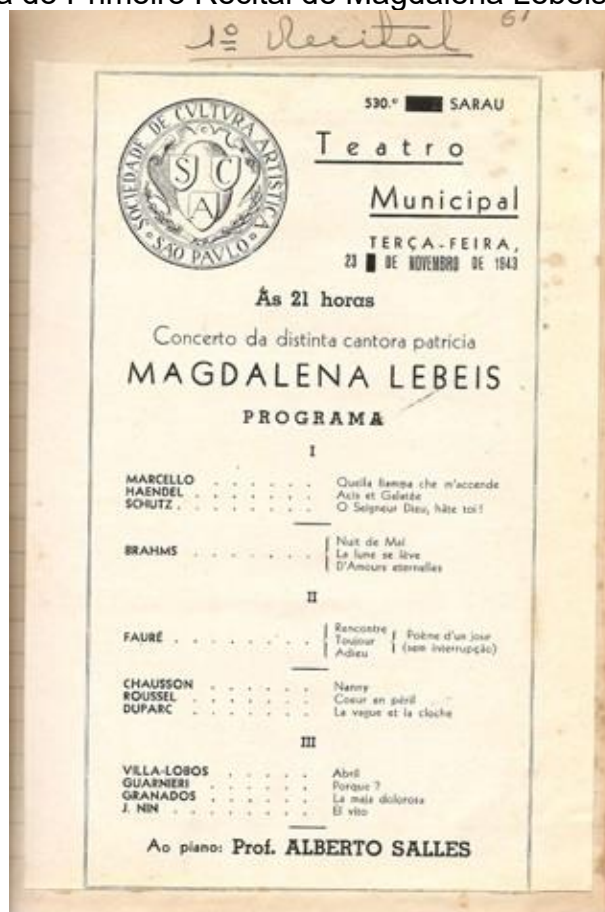
Quem se condói do meu fado – com muito lirismo.

Dona Vera sente essa música diferente mas... achou curiosa e interessante minha interpretação.

No último parágrafo Lébeis demonstra uma independência e certa ruptura com a figura da mestra que sempre teria a melhor maneira de interpretar. Na página 68 do mesmo quarto caderno, no dia 29 de novembro de 1943, Lébeis toma a decisão de deixar as aulas e escreve um texto sobre não acreditar mais em amizade, mas é convencida por sua irmã Cecília a voltar às aulas no dia seguinte.

Neste momento Lébeis fará no dia 23 de novembro de 1943 o seu primeiro recital solo. As peças brasileiras que serão apresentadas são: “Abril” de Villa-Lobos e “Por que?” de Camargo Guarnieri.

Figura 20 - Programa do Primeiro Recital de Magdalena Lébeis (23 nov. 1943)



Fonte: Programa de 1º. Recital. Quarto caderno de aulas, p. 61.

(449ª aula)

30/11/43 Nepomuceno, A. – Trovas

Trovas

(Nepomuceno)

Estudei esta música a pedido de Mamãe, e ela é na realidade a mais inspirada composição desse mestre brasileiro.

Quem se condói do meu fado – lírico

De dia sempre sonhando – **sss**

O amor perturbou-me tanto – claros os acentos tônicos.

Curvado à lei – plano

Minh'alma – agitado

Não será - ppp

Sexta-feira, 10 de Dezembro de 1943

(452ª aula)

10/12/43 Mignone, F. – O doce nome de você

Apresentei hoje “O doce nome de você”. A “Caravane” está melhor. Fico triste de ver o lá agudo tão feio. Tenho tido tanto sofrimento moral que influiu na minha voz.

O doce nome de você

(Mignone)

Estou com uma saudade – à vontade

Com uma saudade imensa – pp – mm

Do seu beijo de amor - <serenidade>

Que dizem o porque – mf

Dessa enorme - < De você p

No ar canta – pp

Que eu mesmo etc. – inquieto e <

Quando perto de você – ternura

Saudade do teu carinho – p

Figura 21 – Matéria de “O Jornal de Piracicaba” compilada por Lébeis em 22/3/1944



Fonte: Quarto caderno de aulas, p. 102-103.

Férias 24/12/43 – 15/02/44

Terça-feira. 17 de Março de 1943

(463ª aula)

14/03/44 Tavares, H. – Azulão

14/03/44 Tavares, H. – Minha Terra

“Azulão” e “Minha Terra” cantei como novidade.

Azulão (H. Tavares)

Vae vae – como um “vão”

Que eu morei – mforte

Mas dela – p

Que inda – forte

Não sei - ????

Si ela tivé chorando – esperançoso

Diz q. eu ando – bem ritmado

Cantando – decepcionado

Bonita – nnn [n]

Nem penso nela – desdenhoso.

Há gravação de Janacópulos interpretando essa canção, que pode ser ouvida no site “Estrelas que nunca se apagam”.

23/09/44 Audição

26/09/44 “Chorei”

17/10/44 Recital – Cine Atlântico – Comissão Municipal de Cultura (Santos)

Por que?

Trovas

Azulão

26/02/45 Dois meses de ausência de D. Vera

14/09/45 Dois meses fora

30/09/45 Aula “chez” Teté Mesquita

3 a 7/11/45 Ensaio (com Lamberto Baldi)

Guarnieri – A culpa de perder teu afeto

Guarnieri – Sai Aruê

(Críticas, várias)

Segunda-feira, 14 de Janeiro de 1946

(530ª aula)

14/01/46 Aula em casa de Nicol – (aula respectiva ao programa em homenagem a Mario de Andrade, com Manuel Bandeira como palestrante – Cultura Artística).

Andrade, M. – Hei de amar-te até morrer

Fernandez, L. Toada pra você (poesia de Andrade)

Andrade/Villa-Lobos – Viola Quebrada

Guarnieri, C. Lembrança do Lozango Caqui

(aula das modinhas, toada, viola q., e lembrança)

25/02/46 Sessão Litero-Musical (homenagem a M. de Andrade, com Manuel Bandeira como palestrante – Cultura Artística)

Andrade, M. – Hei de amar-te até morrer

Silva, C. I. da – Busco a campina serena

Fernandez, L. Toada pra você (poesia de Andrade)

Andrade/Villa-Lobos – Viola Quebrada

Guarnieri, C. Lembrança do Lozango Caqui

Guarnieri, C. Sai Aruê

26/02/46 Em Casa de Maria

Mignone, F – O doce nome de você

Carvalho, D. de – Acalanto

Vieira Brandão, J. – Prequetê

28/03/46 Recital Cultura Artística com Jank

Vieira Brandão, J. – Prequetê

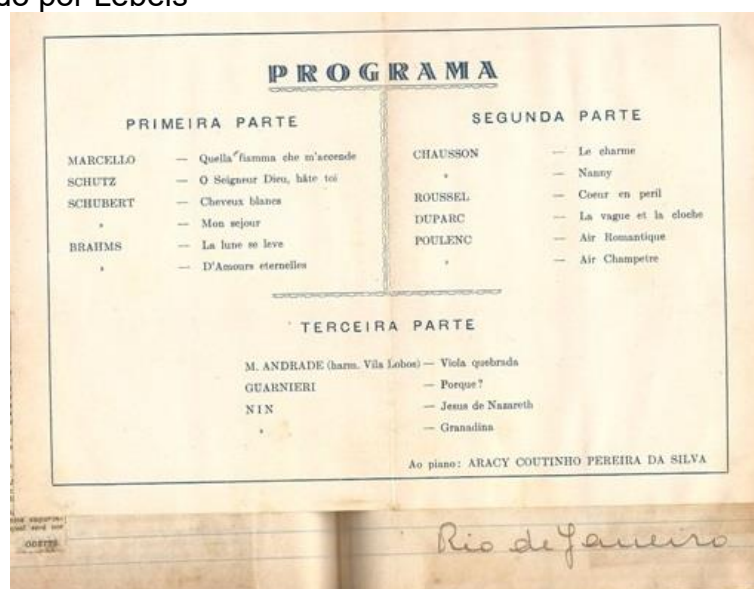
Villa-Lobos – Xangô

10/06/46 Recital Centro Musical Roxy King – Rio de Janeiro – Salão Leopoldo Miguez

Andrade/Villa-Lobos – Viola Quebrada

Guarnieri – Por que?

Figura 22 - Programa de concerto realizado em 10/6/1946 no Centro Musical Roxy King e compilado por Lébeis



Fonte: Quarto caderno de aulas, p. 296 -297.

23/05/47 Recital Cultura Artística – Rio de Janeiro

Guarnieri – A cantiga de tua lembrança

Villa-Lobos – Abril

05/06/47 Recital Escola Nacional de Música – Salão Leopoldo Miguez

Nepomuceno, A. – Trovas

Vieira Brandão, J. – Prequetê

22/06/47 Rádio Roquete Pinto – Rio de Janeiro

Nepomuceno, A. – Trovas

Vieira Brandão, J. – Prequetê

As oito aulas anteriores foram ensaios do programa, porém, Lébeis não faz relato.

13/12/47 – Cantei para Teté no teatro

Esther Mesquita – irmã de Alfredo mesquita, figuras centrais da sociedade de cultura artística, muito próximas a Lébeis e Janacópulos – Esther Mesquita que apresentou Lébeis a Janacópulos na ocasião em que Lébeis atuava/cantava na peça Noite de São Paulo de Alfredo Mesquita. As famílias de Mesquita e Lébeis já eram muito próximas mesmo antes de Lébeis nascer. Esta afirmação foi feita por Alberto Prado Guimarães no Diário Popular em 22 de outubro de 1978, no artigo “A Família Lébeis – uma família de artistas”.

3.4. QUINTO CADERNO DE AULAS

Rádio Gazeta – Lébeis, Souza Lima, Fritz Jank, Alberto Salles.

Atuação: 15 de Fevereiro a 03 de Novembro de 1948

15/02/48 “Soirée de Gala Coty” regência: Souza Lima

Souza Lima, J. Neblinas

25/02/48 “Salão de Concerto” (acompanhada por Alberto Salles)

Fernandez, L. – O doce nome de você

12/05/48 Gazeta – “Salão de Concertos” (acompanhada por Fritz Jank)

Braga, H – Moreninha

Nepomuceno, A. – Xácara

Souza Lima, J. – Neblinas

Pinto, O. – Presente de Natal

07/07/48 Gazeta – com Jank

Guarnieri – Vae, Azulão

..... – Você Nasceu

Guarnieri – Prelúdio no 2

Guarnieri – Porque?

Guarnieri – Cantiga de tua lembrança

17/05/48 Recital – Teatro Municipal – Cultura Artística (acompanhada por Fritz Jank)

O doce nome de você

Trovas

Extras: Por que? – Azulão

11/10/49 Recital – Cine Atlântico

Comissão Municipal de Cultura – Santos

Mignone, F. – O doce nome de você

Vieira Brandão. J. – Prequeté

Nepomuceno, A. – Trovas

Terça-feira, 31 de Janeiro de 1950

(684ª aula)

Fui ao Teatro Municipal com D Vera ensaiar as músicas do Guarnieri com ele ao piano.

A Serra do Rola Moça (M. C. Guarnieri)

A serra do rola moça, não tinha esse nome não – falado, simples, narrando a história

Eles eram d'outro lado etc. – voz clara, sem cantar demais. Diz Dna Vera que eu estou fazendo a voz bonita e bem empostada, o que resulta ficar tudo meio portamentado.

Na altura tudo era paz – calmo e desejar esse p de paz! – Bem piano.

Nem o baque se escutou – surdo e mudar as vogais imitando o éco.

Silêncio de morte – frio, gelado, sentindo os arrepios da morte.

É só por hoje

Quinta-feira, 1º de Fevereiro de 1950

(686ª aula)

Dona Vera achou esplendida a maneira com que construí a Saudade indefinida.

Sexta-feira, 2 de Fevereiro de 1950

(687ª aula)

Cantei uma hora vocal onde fiz ótimos pianísimos, piquês e trinados.

Segunda-feira, 6 de Fevereiro de 1950

(688ª aula)

Uma hora vocal

Terça-feira, 7 de Fevereiro de 1950

(689ª aula)

Fiz um ensaio no novo Teatro da Cultura Artística.

A Serra do rola moça

Riam até sem razão - + apreensivo

Nome não – abrir a boca nos graves

No abismo – o agudo precisa mudar mais as vogais

Chicoteando etc. – fascinado

Saudade indefinida

Voz + quente inclusive nos pianísimos

Terça-feira, 7 de Fevereiro de 1950

(690ª aula)

Uma hora vocal

Domingo, 26 de Fevereiro de 1950

(1º. Ensaio com orquestra)

Figura 23 - Matéria jornalística do "Diário de Notícias" divulgando a inauguração do prédio da SCA e compilada por Lébeis em 07/03/1950



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 88-89.

Figura 24 – Matéria jornalística de "O Estado" divulgando o programa e os intérpretes do concerto de inauguração do prédio da SCA, compilado por Lébeis em 08/03/1950



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 90-91.

Segunda-feira, 20 de Março de 1950

(691ª aula)

Dei uma hora de vocalises e fiz a leitura do Poema de Itabira de Villa-Lobos.

Terça-feira, 21 de Março de 1950

(692ª aula)

Complicadíssimo é o Poema de Itabira! Penso que vocalmente não há dificuldades mas...não poderei cantar na tonalidade que está escrita porque, desde que é para contralto, a orquestra abafará minha voz. O Jank, como sempre hostil à música brasileira – lê com pouco interesse – como se literatura musical consistisse apenas em Beethoven! – Não! Há muita coisa interessante que uma pessoa que é verdadeiramente artista terá curiosidade e o bom gosto de conhecer. – Villa-Lobos! O criador genial do nosso grande Brasil. – Uma coisa gostaria de perguntar a esses judeus: - “o que a Alemanha produziu em música depois de Brahms – após o romantismo? – Nada! Absolutamente nada”... Viva a França! A grande França que nunca parou de evoluir; Rameau, Lully, Berlioz, Cesar Frank, Fauré, Ravel, Debussy, Milhaud, Poulenc, Honegger, Roussel, Duparc, Chausson! E na terra do sr. Jank...depois de Brahms e Wolff...só nasceram sarambés!...

Coitados daqueles que não tem alma de artista à altura de compreender a grandiosidade do gênio de Villa-Lobos! O belo Poema de Itabira! As deliciosas Bachianas! – Que grande brasileiro!

Quarta-feira, 22 de Março de 1950

(693ª aula)

Cantei uma hora de técnica.

Quinta-feira, 23 de Março de 1950

(694ª aula)

Dei mais uma vez com Jank o “Poema de Itabira”.

Sexta-feira, 24 de Março de 1950

(695ª aula)

Cantei o Itabira.

Segunda-feira, 27 de Março de 1950

(696ª aula)

Continuo às voltas com a música do Villa-Lobos, parece que vai ficar ótima.

Segunda-feira, 1º Maio de 1950

(697ª aula)

Dei somente meia hora de vocalise.

Terça-feira, 2 de Maio de 1950

(698ª aula)

Cantei uma hora acompanhada pelo Salles e dei de cor o Itabira. DVerá encantou-se, graças a Deus.

Quarta-feira, 3 de Maio de 1950

(699ª aula)

Uma hora com Jank.

Segunda-feira, 4 de Maio de 1950

(700ª aula)

Mais uma hora com Jank – levei Nôrzinha para ouvir o Itabira...

Sexta-feira, 5 de Maio de 1950

(701ª aula)

Dei uma hora com Salles.

Sábado, 6 de Maio de 1950

(702ª aula)

Cantei uma hora de técnica.

Segunda-feira, 8 de Maio de 1950

(703ª aula)

Uma hora de técnica

Terça-feira, 9 de Maio de 1950

(704ª aula)

Poema do Tabira

(H. Villa-Lobos)

1ª vez – No deserto etc. – declamada⁵⁰

A sombra de meu Pae – com medo

Tomou-me pela mão – arrepiado!

Tanto tempo perdido – falado

1º Porém nada dizia – misterioso

2º Porém nada dizia – admirado

Aqui, havia 1 casa – hesitante

⁵⁰ Para diferenciar suas observações, Lébeis escreve as partes do texto do “Poema de Itabira” em letra de forma, separadas, e no seu próprio texto, letra cursiva. Faz uso de um recurso singular, escreve palavras-chave, repletas de estados de espírito, estados que se tornam físicos, expressivos na performance.

A montanha etc. – noturno

Roendo os mortos – q. horror!

Desprezo, frio etc. – arrepiado

3º Porém nada dizia etc. – cada vez mais surpreendido.

E subia – nervoso

Anceio de fugir – intenso

Mulheres nuas – nnuas

Remorso – escuro

A tia louca – falado

Rangendo sedas – ligado e [sinal musical de crescendo]!

Que cruel etc. – mf

Movia etc. – assustado

Pálida articulado

Gritei-lhe – seco

Através do tempo perdido etc. – desesperado

4º Porém nada dizia – Por que? Por que?

A recusa etc. – orgulhoso

Terror noturno etc. – apavorado

Puxava etc. – mf

Que se desfazia em barro – com nojo

Nem reação – ligadíssimo

Que se entranhavam etc. – [sinal de crescendo]!

Querendo escutar – q. absurdo!

A minha falta etc. – choroso

A sua falta etc. – amargo, triste

Uma grande – gggrande!

Só agora – Que pena!

No rio de sangue – [sinal de crescendo]!

[5º] Porém nada dizia – compreendo!

Ainda não consigo bem as oposições especialmente no “porém na dizia”.

- Receio muitíssimo que um tom acima se torne meio difícil na minha voz, mas como já encomendei ao Villa para transportar a partitura e também pedi ao Cella para fazer o transporte na parte do piano, não há outro remédio.

Logo [ilegível] o Salles para ver como está dentro da voz. Já dei de cor e saltado e não tenho receio nenhum de cantar pois, confesso, letra [e música] estão bem dentro de meu cérebro.

Quarta-feira, 10 de Maio de 1950

(704ª aula)⁵¹

D. Vera seguirá hoje para o Rio e eu tomei, como despedida desse período encantador de suas aulas, mais uma hora técnica.

25/05/50 Recital – 25º Aniversário da Cultura Artística de Piracicaba

Saudade Indefinida (M. Camargo Guarnieri)

Prequeté (J. Vieira Brandão)

O doce nome de você (F. Mignone)

Trovas (Nepomuceno)

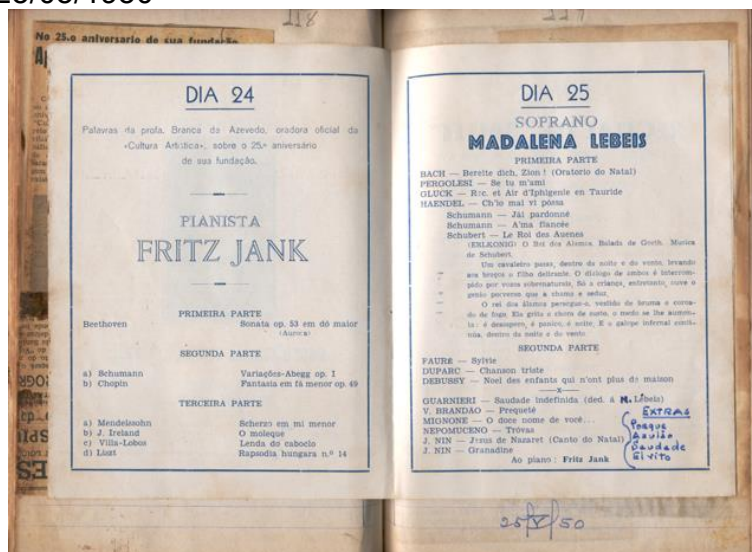
Figura 25 – Matéria jornalística do "Jornal de Piracicaba" divulgando recital de Lébeis e Jank e compilada por Lébeis em 25/05/1950



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 118.

⁵¹ Lébeis repete a numeração 704ª nesta aula, que deveria ser a 705ª. Será mantida a numeração que Lébeis fez. Esta é a última aula que Janacópulos dá à Lébeis antes de viagem de cerca de um mês, ao Rio de Janeiro. O que parece é que Lébeis neste “erro” de numeração, expressa o desejo de que o tempo parasse, que Janacópulos não viajasse, que as aulas, ainda que apenas por cerca um mês, não cessassem. Parece mais um ato falho, como se diria na psicanálise, do que propriamente um erro.

Figura 26 – Programa de recital de Lébeis e Jank para SCA de Piracicaba, compilado por Lébeis em 25/05/1950



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 119.

Sábado, 17 de Junho de 1950

(705ª aula)

Dei uma hora de técnica.

Segunda-feira, 18 de Junho de 1950

(706ª aula)

Cantei uma hora com Jank. Apresentei a Cantata de Bach e o Itabira este, cheio de falhas de entoação devido à tonalidade mais alta. É estranho como as entradas dissonantes saíram de meu ouvido!

Quinta-feira, 21 de Junho de 1950

(709ª aula)

Mais uma hora com Jank, cantei bem o Itabira.

Segunda-feira, 21 de Junho de 1950

(802ª aula)

Mais uma hora com Jank.

Quarta-feira, 27 de Junho de 1950

(804ª aula)

Última aula, pois D. Vera partirá hoje para o Rio. Cantei o Itabira sem defeito.

09/11/50 Recital - Cultura Artística – Niterói

Saudade Indefinida

(M. Camargo Guarnieri)

Prequeté

(J. Vieira Brandão)

O doce nome de você

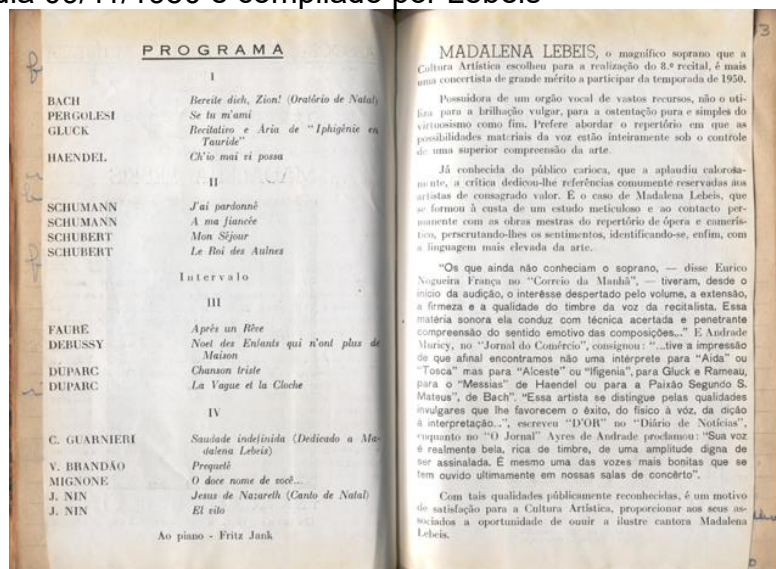
(F. Mignone)

Figura 27 – Capa de programa de recital de Lébeis e Jank para a SCA ocorrido em Niterói no dia 09/11/1950 e compilado por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 133.

Figura 28 – Parte interna de programa de recital de Lébeis e Jank para a SCA ocorrido em Niterói no dia 09/11/1950 e compilado por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 133.

As próximas aulas que abordam repertório de compositores brasileiros dizem respeito à reparação do Programa para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro – Regência de Guarnieri. Primeira audição de "O eco e o descorajado" e primeiras audições no Rio de Janeiro de "Saudade Indefinida" (dedicada à Lébeis), "A serra do rola moça" e dos "Três poemas extraídos do Macunaíma".

Segunda-feira, 5 de Março de 1951

(909ª aula)

Dei uma hora vocal.

Terça-feira, 6 de Março de 1951

(910ª aula)

Fui ao teatro cantar uma hora acompanhada por Guarnieri. Cantei as melodias do concerto. Dna Vera gostou.

Quarta-feira, 7 de Março de 1951

(911ª aula)

Cantei com Jank as músicas do Guarnieri.

Quinta-feira, 8 de Março de 1951

(912ª aula)

Dei uma hora acompanhada por Guarnieri.

Sexta-feira, 9 de Março de 1951

(913ª aula)

Dei uma hora de técnica.

Segunda-feira, 12 de Março de 1951

(914ª aula)

Dei uma hora com o Salles.

Terça-feira, 13 de Março de 1951

(915ª aula)

Dei uma hora de técnica.

Quarta-feira, 14 de Março de 1951

(916ª aula)

Como o Jank está gripado dei apenas vocalises.

Sexta-feira, 15 de Março de 1951

(917ª aula)

Cantei a músicas de Guarnieri para os Mesquita.

Quarta-feira, 4 de Abril de 1951

(918ª aula)

Dei 1 hora de técnica na casa de D. Vera.

Quinta-feira, 5 de Abril de 1951

(919ª aula) Rio de Janeiro

Dei uma hora de técnica.

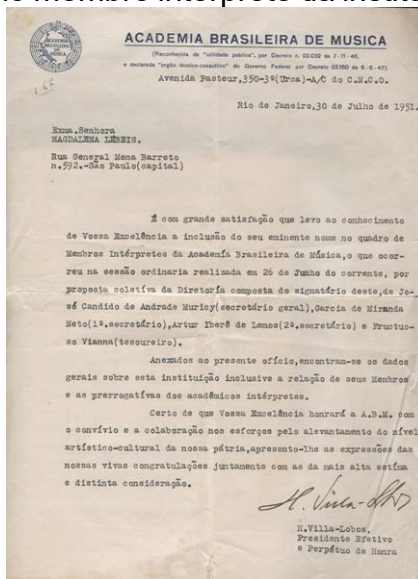
Figura 29 – Programa de concerto de Lébeis e Guarnieri com a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (com várias estreias), ocorrido em 5/04/1951 e compilado por Lébeis

The image shows a two-page program for a concert. The left page has an advertisement for 'Primavera na Europa' with a KLM logo and contact information for Rua Seno Lages, 327. The right page is the main program, titled 'A SEGUNDA MEMORIA' and 'PANAIR DO BRASIL'. It lists the concert as '2º Concerto Sinfônico realizado no Teatro Municipal' featuring 'OBRAS DE CAMARGO GUARNIERI SOB A REGENCIA DE SEU PRÓPRIO AUTOR'. The program includes 'SINFONIA Nº 1' and 'SINFONIA Nº 2'. At the bottom of the right page is an advertisement for 'Joalheria de EMERALDA' and 'JAEGER-LECOULTRE Memorex' watches.

Fonte: Quinto caderno de aulas (entre páginas 154 e 155).

Com data de 30 de junho de 1951, Lébeis recebe carta da Academia Brasileira de Música, assinada por Villa-Lobos, comunicando a inclusão do nome de Lébeis no quadro de membros intérpretes.

Figura 30 – Carta da ABM assina por Villa-Lobos e endereçada a Lébeis comunicando a inclusão de seu nome como membro intérprete da instituição, escrita em 30/07/1951.



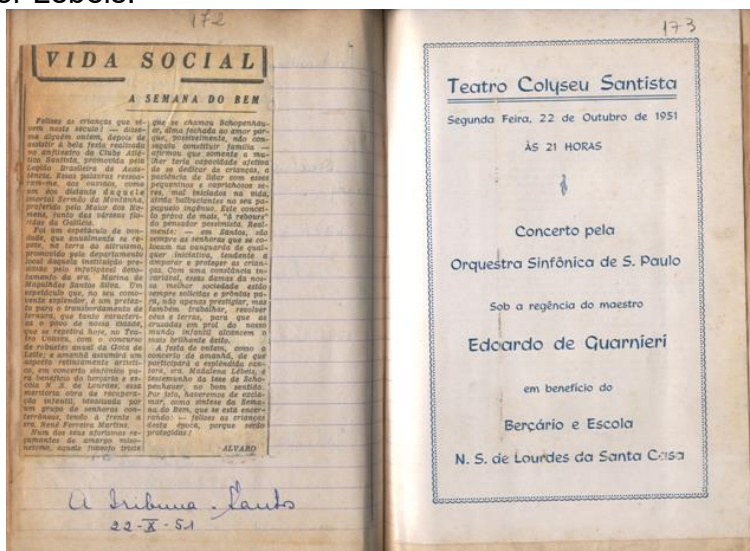
Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 167.

22/10/51 Concerto -Teatro Colyseu Santista – Orq. Sinf. de São Paulo, regência Edoardo de Guarneri.

Fernandez, L. – O doce nome de você

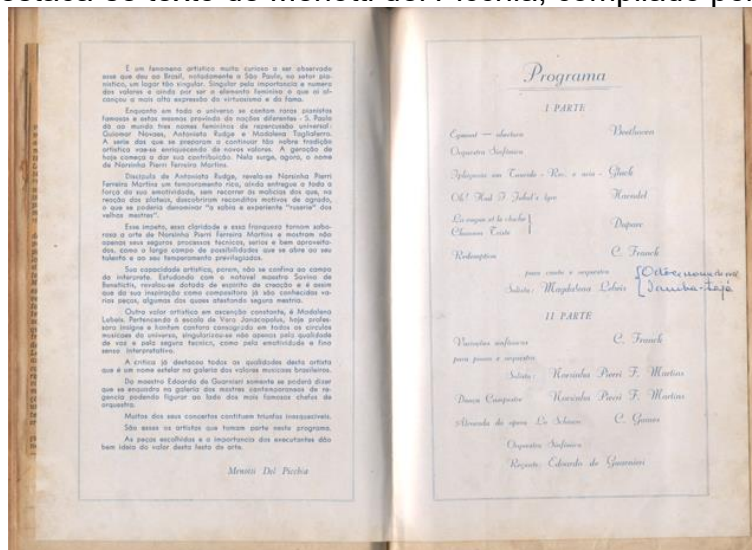
Henrique, W. Tamba-tajá

Figura 31 – Crítica do jornal "A Tribuna" de Santos e programa do concerto beneficente de Lébeis e Edoardo de Guarneri ocorrido no Teatro Colyseu Santista em 22/10/1951 e compilados por Lébeis.



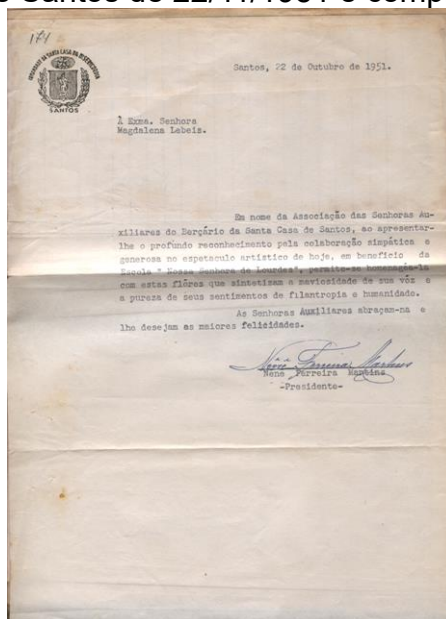
Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 172-173.

Figura 32 – Parte interna de programa de concerto beneficente de Lébeis e Edoardo de Guarnieri. Destaca-se texto de Menotti del Picchia, compilado por Lébeis



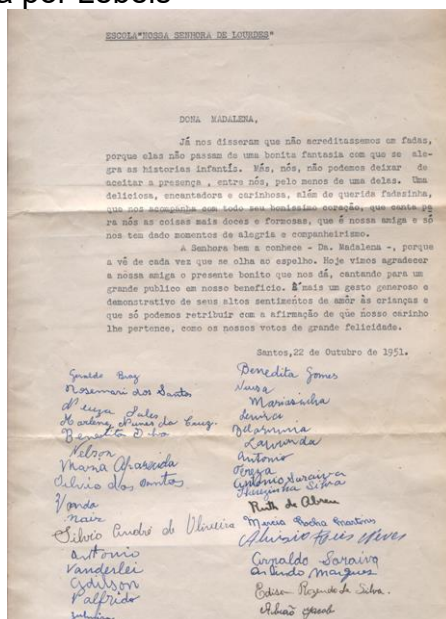
Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 173.

Figura 33 – Carta endereçada à Lébeis pela Associação das Senhora auxiliares do Berçário da Santa Casa de Santos de 22/11/1951 e compilada por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 174.

Figura 34 – Carta de agradecimento à Lébeis da Escola "Nossa Senhora de Lourdes, de 22/10/1951 e compilada por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 175.

Terça-feira, 8 de Dezembro de 1953

(975ª aula)

Meu último ensaio do concerto de amanhã.

Na aula 975ª, Lébeis se refere ao concerto do dia 9/12/1953, que fará no Grande auditório do Teatro Cultura Artística.

09/12/53 Concerto - Cultura Artística – Festival Camargo Guarnieri - Orquestra Sinfônica Municipal, regência de Camargo Guarnieri, solistas M. Lébeis, Lídia Simões.

O Eco e o descorajado (1949)

A Serra do Rola Moça (1941)

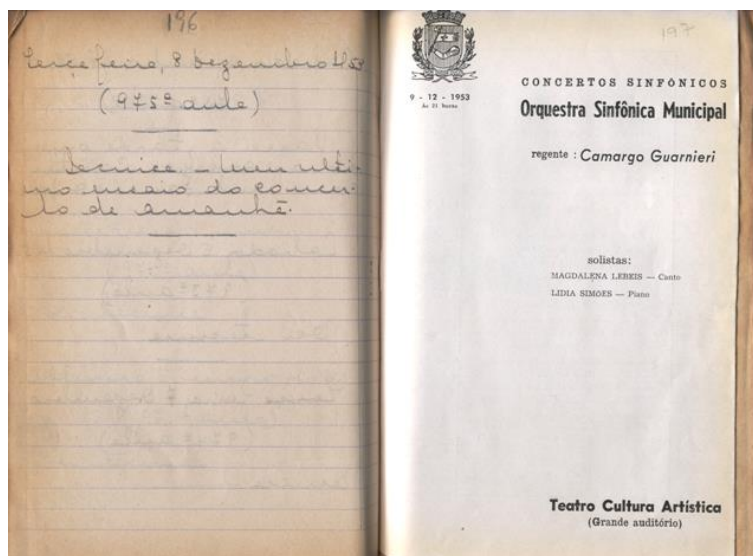
Três Poemas (1948)

Anti-Anti é Tapejara

Mandú Sarará

Sai Aruê

Figura 35 – Programa de concerto de Lébeis, Lidia Simões, Camargo Guarneri e Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro ocorrido em 9/12/1953 e compilado por Lébeis



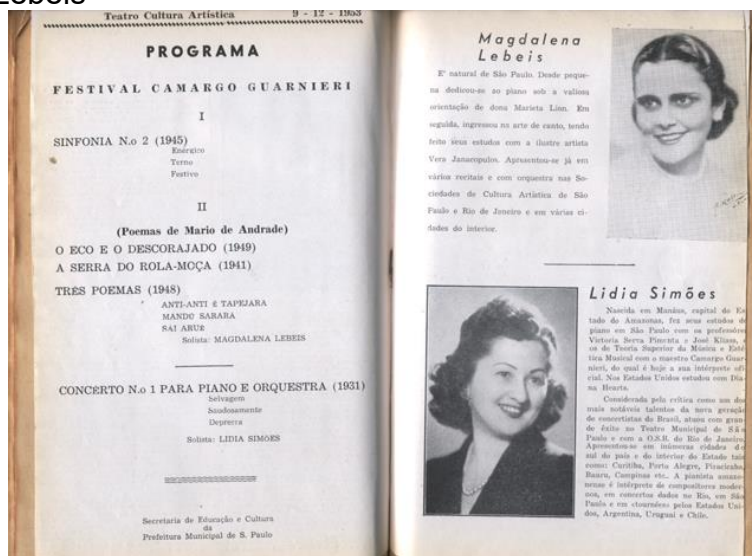
Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 197.

Figura 36 – Parte interna de programa de concerto de Lébeis, Lidia Simões, Camargo Guarneri e Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro ocorrido em 9/12/1953 e compilado por Lébeis



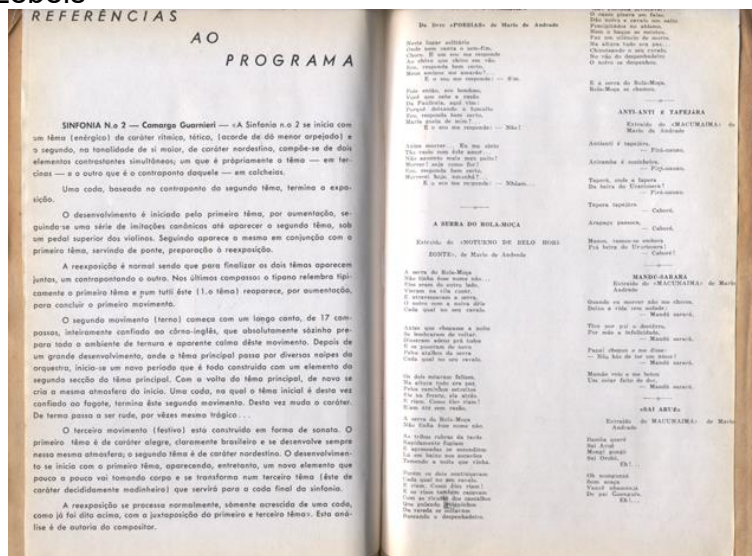
Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 197.

Figura 37 – Parte interna de programa de concerto de Lébeis, Lidia Simões, Camargo Guarnieri e Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro ocorrido em 9/12/1953 e compilado por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 197.

Figura 38 – Parte interna de programa de concerto de Lébeis, Lidia Simões, Camargo Guarnieri e Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro ocorrido em 9/12/1953 e compilado por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 197.

19/05/54 Recital no Centro de Expansão Cultural – Cine Atlântico – Santos (acompanhada por Jank)

Saudade indefinida [dedicada à Lébeis]

Camargo Guarnieri - Por que?

Nepomuceno - Trovas

Extras: Por que? e Tamba-Tajá de W. Henrique

Figura 39 – Programa de recital de Lébeis e Jank para o Centro de Expansão Cultural de Santos, ocorrido em 19/05/1954 e duas críticas de "A Tribuna" (s.d.) compilados por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 212-213.

Figura 40 – Parte interna de programa de recital de Lébeis e Jank para o Centro de Expansão Cultural de Santos, ocorrido em 19/05/1954 e compilado por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 212.

22/06/54 Recital – Cultura Artística do Rio de Janeiro

Nepomuceno - Trovas

Guarnieri - Saudade Indefinida

Mignone - O doce nome de você

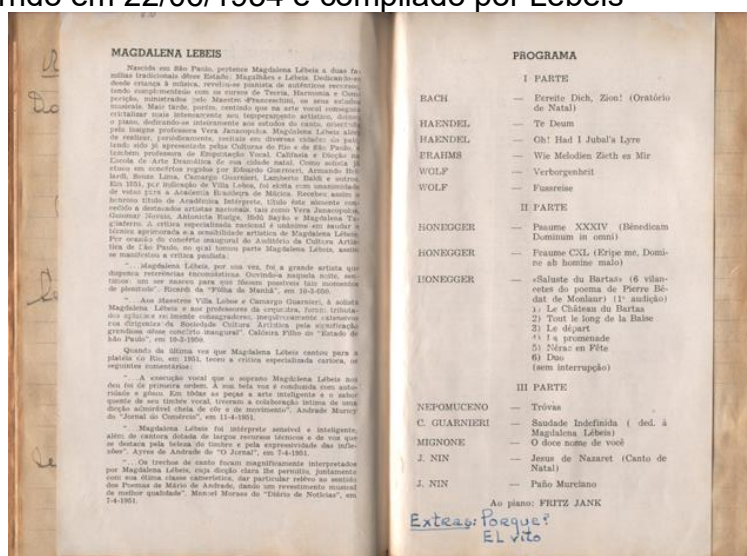
Extra: Por que?

Figura 41 – Programa de recital de Lébeis e Jank para a SCA do Rio de Janeiro, ocorrido em 22/06/1954 e compilado por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 219.

Figura 42 – Parte interna de programa de recital de Lébeis e Jank para a SCA do Rio de Janeiro, ocorrido em 22/06/1954 e compilado por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 219.

Figura 43 – Crítica sobre recital de Lébeis e Jank para a SCA do Rio de Janeiro, ocorrido em 22/06/1954 e foto original compilados por Lébeis



Fonte: Quinto caderno de aulas, p. 220-221

Rio, Segunda-feira, 9 de Agosto de 1953

(989ª aula)

Dona Vera aconselhou-me a não respirar em certos pontos do “Du bist wie eine blume”. E ela tem toda a razão, mesmo porque, perde a linha estética.

Repassei hoje o programa que cantarei à noite nas “Ondas Musicais” através da Rádio Nacional em cadeia com a Rádio Globo, Mauá, Roquete Pinto.

XXX

Bach - Bereite dich, Zion

Schumann - Ich grolle nicht

Brahms - Wie melodien

Fauré - Les berceaux

Fauré - Clair de lune

Guarnieri - Saudade indefinida

Nepomuceno - Trovas

3.5. SEXTO CADERNO DE AULAS

Terça-feira, 5 de Abril de 1955

(1002ª aula)

As vocalises muito + gemidas, chorosas em portamentos.

Pinga-ponga etc. – Começar + lento e acelerar como as lágrimas que caem descompassadas numa hora de angústia.

Tic-toc – o coração também acelera!...

Na última vocalise, fazer de boca fechada somente os 2 últimos compassos.

Sorrir – mais p para expandir no “para chorar”...

14 e 16/06/55 Recital – Cultura Artística (acompanhada por Fritz Jank)

Villa-Lobos – Pinga-Ponga (poema realista) 1ª audição

Villa-Lobos – Abril

Extra: Por que?

Falecimento de Vera Janacópulos (20-12-1893 + 5-12-1955)

Figura 44 – Fotos de Vera Janacópulos com sua data de nascimento e morte (20/12/1893 – 5/12/1955)



Fonte: Sexto caderno de aulas, p. 37

28/06/56 Recital – Auditório Rádio Clube – Santos (acompanhada por Jank)

Hei de amar-te até morrer (recolhida e harmonizada por M. Andrade)

Souza. O. – Cantiga

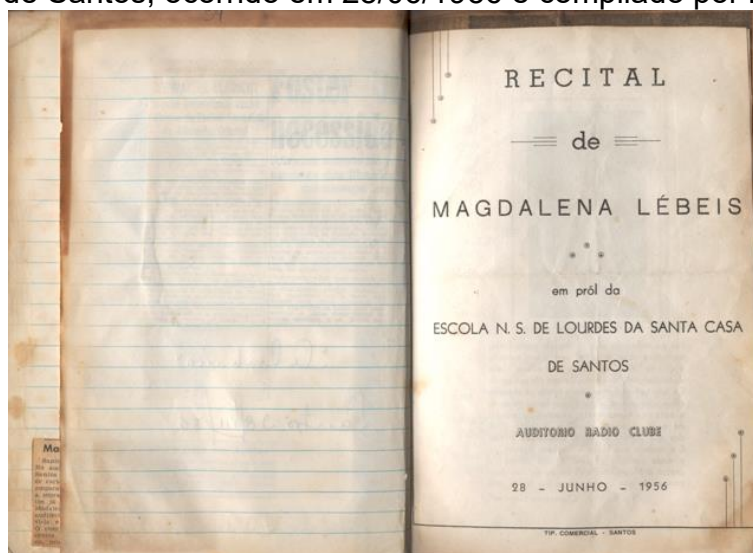
Andrade, M. – Viola Quebrada (harm. por Villa-Lobos)

Lorenzo Fernandez, O. – Toada pra você

Guarnieri, C. – Antianti é Tapejara

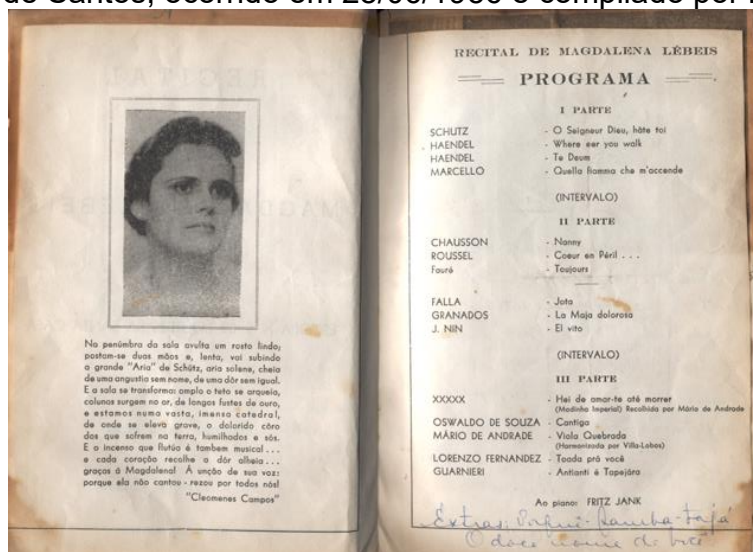
Extras: Por que? Tamba-Tajá e O doce nome de você

Figura 45 – Programa de recital de Lébeis e Jank em prol da Escola N. S. de Lourdes da Santa Casa de Santos, ocorrido em 28/06/1956 e compilado por Lébeis



Fonte: Sexto caderno de aulas, p. 55.

Figura 46 – Programa de recital de Lébeis e Jank em prol da Escola N. S. de Lourdes da Santa Casa de Santos, ocorrido em 28/06/1956 e compilado por Lébeis



Fonte: Sexto caderno de aulas, p. 55

22/08/57 – Homenagem a Villa-Lobos – Rio de Janeiro

Abril

Pinga-Ponga

Poema de Itabira

23/09/57 “Primeiro Ensaio de Villa-Lobos apenas da orquestra, no foyer do Municipal”

24/09/57 “(Primeiro Ensaio do Itabira as 10:30 da manhã)”

24/09/57 “(Segundo Ensaio as 2h da tarde)”

25/09/57 “(Terceiro Ensaio as 10:30 da manhã)”

26/09/57 Concerto – Teatro Municipal de São Paulo – regência de Villa-Lobos, solista Magdalena Lébeis

Poema de Itabira

01/10/57 Centro de Expansão Cultural – Santos – reg. Villa-Lobos, solista M. Lébeis

Poema de Itabira

1958

5/01/58 Inauguração da Rádio Eldorado

Mignone, F. – O doce nome de você

18/08/58 Recital – Sociedade de Cultura Artística (Jank ao piano)

Carvalho Dinorá – Acalanto

Guarnieri, C. – Cantiga de tua lembrança

Guarnieri, C. – Por que?

Souza Lima, J. – Dei a você... Dedicada à Lébeis e feita em 1ª audição

Souza Lima, J. – Trem de Ferro Dedicada à Lébeis e feita em 1ª audição

18/10/60 TV Concerto – Lébeis e Jank

Nepomuceno, A. – Trovas

Mignone, F. – O doce nome de você

15/12/60 Lançamento do LP (RGE)

Lorenzo Fernandez, O. –Toada pra você – a

Carvalho, D. – Acalanto

Mignone, F. – O doce nome de você

Nepomuceno, A. – Trovas

Souza Lima, J. –Dei a você.. (dedicada à Lébeis)

Villa-Lobos, H. – Abril

Guarnieri, C. – Penso em você

4 ATUAÇÕES DE MAGDALENA LÉBEIS EM OBRAS DE VILLA-LOBOS E CONTATO COM O COMPOSITOR

A relação de Lébeis com a obra de Villa-Lobos aparece documentada logo no início de sua carreira, tanto na descrição de aulas com Janacópulos, contidas no quarto caderno de aulas de canto⁵², quanto em programa de concerto do seu primeiro recital ocorrido em 23 de novembro de 1943, este feito para 530º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, no qual Lébeis cantou, acompanhada por Fritz Jank, “Abril”⁵³, uma das canções que fazem parte das “Serestas”.

Em 25 de fevereiro de 1946, no 572º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, novamente Lébeis se apresenta⁵⁴. Desta vez apenas com repertório brasileiro e canta de Mário de Andrade “Viola quebrada”, cuja harmonização é de Villa-Lobos. Este programa ocorreu com a participação de Manuel Bandeira que, na primeira parte, fez uma conferência sobre Mário de Andrade. O evento teve como motivação o primeiro aniversário de falecimento do escritor. No mês seguinte, no 574º Sarau, Lébeis canta “Xangô”⁵⁵. Do ponto de vista analítico, não apenas os textos literários produzidos por Lébeis são discursos, mas também os documentos como, por exemplo, os programas dessas apresentações, portanto, discursos passíveis de análise.

Tais discursos trazem muitos elementos do contexto sócio musical no qual Lébeis estava inserida, Mário de Andrade era frequentador assíduo dos Saraus dos Lébeis. A Sociedade de Cultura Artística tem como uma de suas idealizadoras Esther Mesquita, cuja família era amiga da família de Lébeis há gerações e, também foi a pessoa que apresentou Lébeis a Janacópulos. Os diferentes discursos existentes no legado de Lébeis, sejam eles programas de concerto, fotos, ou propriamente textos escritos, estão repletos de informações carregadas de significado e, certamente, vão muito além de sua aparente transparência, nos revelando toda uma esfera social na qual os discursos estabelecem seus efeitos de sentidos.

⁵² Há anotações de Lébeis a propósito de “Abril” nas páginas 1, 12 e 45 do quarto caderno de aulas e na página de número 6, o programa original do Primeiro Recital, no qual consta a canção referida.

⁵³ O programa original está no quarto caderno de aulas de canto, p. 6.

⁵⁴ O programa original está no quarto caderno de aulas de canto, p. 277.

⁵⁵ O programa original está no quarto caderno de aulas de canto, p. 285.

O contato pessoal de Lébeis com Villa-Lobos pode ser constatado a partir do próximo evento musical do qual irá se tratar, porém é possível supor que estes dois artistas tivessem estado juntos pessoalmente anteriormente, por exemplo, através da estreita relação que Villa-Lobos possuía com Vera Janacópulos, professora de Lébeis e divulgadora de sua obra no exterior. Parece um tanto estranho, Lébeis que registrou tão detalhadamente a sua formação e sua carreira, não se referir ao primeiro encontro com um compositor, que segundo as próprias palavras de Lébeis, era por ela considerado um gênio. “Coitados d’aqueles que não têm alma de artista à altura de compreender a grandiosidade do gênio de Villa-Lobos!” (Lébeis, 1950, p. 105).

A citação de Lébeis nos provoca também para outra seara – “alma de artista” – teriam os artistas uma alma, teriam os artistas uma alma especial, importaria saber essa resposta? Para o propósito deste trabalho não, mas essa afirmação diz muito sobre as crenças de Lébeis e como elas estão inseridas dentro de uma esfera social, de um tempo e de determinados espaços.

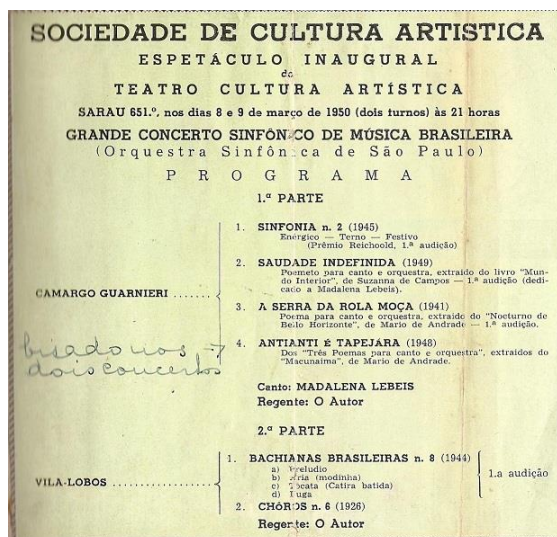
O primeiro encontro pessoal de Lébeis com Villa-Lobos está documentado nos Cadernos de Aulas de Canto. Em 1950, a Sociedade de Cultura Artística inaugura o prédio de seu teatro e para esse evento Esther Mesquita idealiza um programa composto apenas por obras de compositores brasileiros, contando com a participação da Orquestra Sinfônica de São Paulo, dos compositores Camargo Guarnieri e Villa-Lobos e da cantora Magdalena Lébeis.

Neste concerto, Villa-Lobos rege o “Choros nº 6” e, em primeira audição, a “Bachianas Brasileiras nº 8”. Lébeis canta sob regência de Guarnieri, em primeira audição, “Saudade indefinida” (dedicada a ela) e “A Serra do Rola Moça”, com texto de Mário de Andrade.

Em relação à “Serra do Rola Moça” há muito o que se observar sobre o desenvolvimento da carreira de Lébeis e a aproximação com a obra de Villa-Lobos. O concerto de inauguração do Teatro Cultura Artística acontece nos dias 8 e 9 de março de 1950 e poucos dias depois, em 20 do mesmo mês e ano, Lébeis registra, no quinto caderno de aulas de canto, começando na 691ª aula, aproximadamente uma dezena de aulas com Janacópulos nas quais relata o preparo do “Poema de Itabira” de Villa-Lobos. Destaca-se que tanto a “Serra do Rola Moça” de Guarnieri, que Villa-Lobos teve a oportunidade de ouvir no palco cantada por Lébeis, quanto o “Poema de Itabira”, possuem dimensões muito parecidas, ou seja, ambas com aproximadamente quinze minutos e, além dessa semelhança, as duas obras são para uma única voz e

orquestra, com texto de dois contemporâneos célebres da literatura brasileira – Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

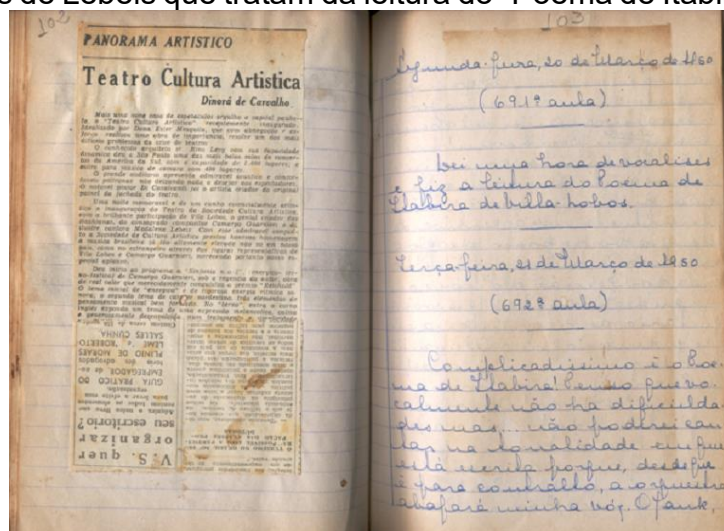
Figura 47 – Programa de espetáculo inaugural do prédio da SCA compilado por Lébeis.



Fonte: Quinto caderno de aulas de canto, p. 93.

Confrontando os dois documentos – o programa de concerto de inauguração do Teatro Cultura Artística e as anotações de Lébeis, fortalece-se a suposição que havia a intenção de que Lébeis cantasse o “Poema de Itabira”, tanto por parte de Lébeis como de Villa-Lobos. Mais à frente, essa suposição parece se confirmar.

Figura 48 – Aulas de Lébeis que tratam da leitura do "Poema de Itabira" de Villa-Lobos.



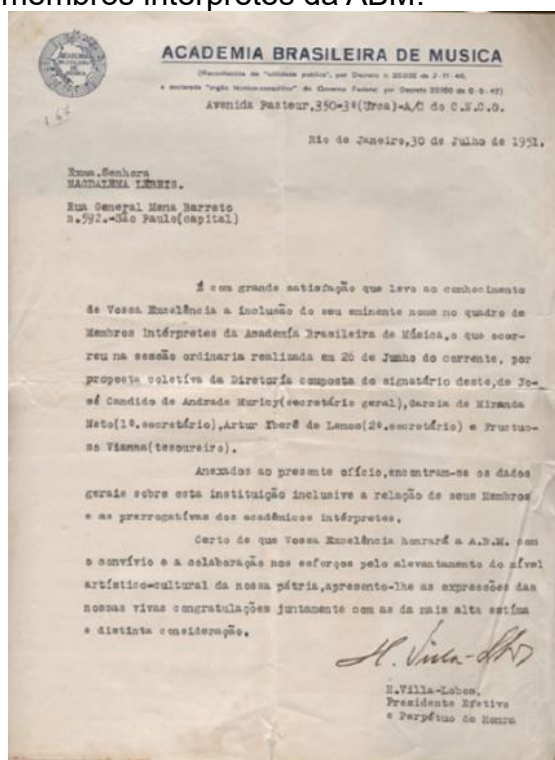
Fonte: Quinto caderno de aulas de canto, p. 103.

O relato do preparo do “Poema de Itabira” é bastante intenso e, certamente, constitui material mais que suficiente para um artigo dedicado apenas à visão da

intérprete sobre essa obra que, tanto quanto a “Serra do Rola Moça”, foram pouquíssimas vezes executadas ao longo de várias décadas e até os dias atuais.

Durante o relato do estudo do “Poema de Itabira” ocorre algo inédito nos Cadernos de Aulas de Canto de Lébeis. Depois da 709ª aula, onde deveria vir a 710ª, Lébeis registra a 800ª e seguindo essa numeração daí para frente, ou seja, saltando noventa aulas. Nesse ponto, a análise do discurso mais uma vez promove tantas possíveis leituras. Chama a nossa atenção para a ruptura, a descontinuidade, o erro. Uma simples falta de atenção? Ou Lébeis sentia o tempo passar de maneira tão subjetiva nesse momento de sua carreira, no qual se apresenta pela primeira vez, no mesmo evento com o mais celebrado compositor brasileiro, com a possibilidade vislumbrada de cantar brevemente sob a regência de Villa-Lobos? Uma mera numeração poderia expressar, de fato, como é que o tempo passa e os eventos se sucedem?

Figura 49 – Carta da ABM assinada por Villa-Lobos comunicando à Lébeis a inclusão de seu nome entre os membros intérpretes da ABM.



Fonte: Quinto caderno de aulas de canto, p. 167

O próximo acontecimento que liga Lébeis a Villa-Lobos é a eleição da cantora como membro intérprete para a Academia Brasileira de Música, presidida por Villa-

Lobos. O jornal *A Gazeta* publica em 22 de junho de 1951 no “Noticiário Feminino”⁵⁶ nota sobre a inclusão de Lébeis na Academia e ressalta o fato de ela ter sido indicada por Villa-Lobos.

Quanto à indicação ter sido feita ou não por Villa-Lobos, até o momento não se podia realmente afirmar apenas com o recorte do jornal *A Gazeta*, porém outro documento compilado por Lébeis, uma carta não oficial de Villa-Lobos endereçada à própria Lébeis, respondeu essa questão e outra que tratava do “Poema de Itabira”.

Prezada amiga Magdalena: Só hoje venho responder suas amáveis cartas de 4 e 24 corrente, devido a inúmeros resfriados, tosses etc., e, graças à Deus, quase liquidados. Você não terá que agradecer-me a indicação de seu nome para a Academia, mas sim a você mesma, pela sua arte, sua voz, seu valor artístico. Como você não ignora, para mim não há bondade em arte – há sim – valor. Não tivesse Você o valor que julgo ter, e, por bondade, você não teria o meu apoio artístico. [...] Até hoje, de nada sei sobre os concertos em São Paulo. Souza Lima, há dias de passagem pelo Rio, declarou-me que vai verificar o que há de definitivo, para, então, podermos concretizar a execução de Itabira. (Carta de Villa-Lobos a Magdalena Lébeis. CML Doc. 1-B, 31 de julho de 1951)

Como se pode constatar pelas palavras do próprio Villa-Lobos, havia mesmo a intenção por parte dele e dela de se apresentarem com o “Poema de Itabira”.

Figura 50 – Foto de Lébeis e Villa-Lobos em Santos por ocasião da apresentação do “Poema de Itabira” em 1/10/1957.



Fonte: Foto pertence à Coleção Magdalena Lébeis (CML)

No mesmo ano do concerto inaugural do prédio do Teatro Cultura Artística, consta na partitura do “Poema de Itabira” um autógrafo de Marian Anderson, cantora

⁵⁶ Recorte original do Jornal *A Gazeta* compilado por Lébeis no quinto caderno de aulas de canto, p. 165.

para a qual Villa-Lobos dedicou essa obra e que estava no Brasil naquele ano. No autógrafo Anderson elogia o “beautiful singing” de Lébeis. Há também uma dedicatória de Villa-Lobos na partitura, porém esta, já de 1957.

Figura 51 – Programa de concerto no qual Lébeis se apresenta regida por Villa-Lobos cantando o "Poema de Itabira" no Teatro Municipal de São Paulo em 26/09/1957.



Fonte: Sexto caderno de aulas de canto, p. 72.

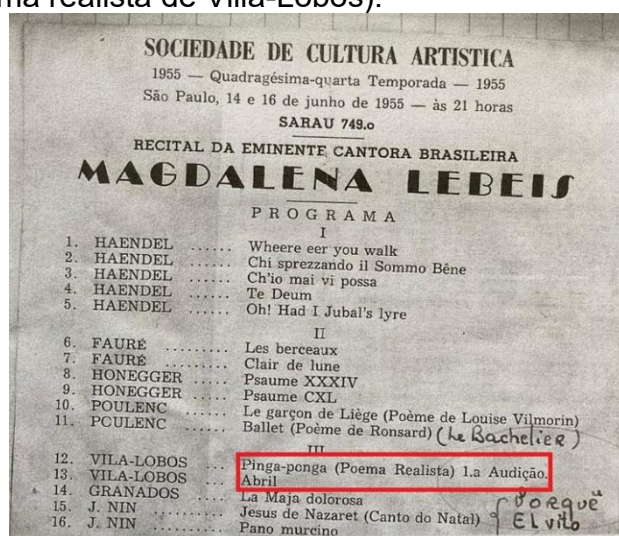
Diferentemente do que pretendiam em 1951, tanto Lébeis quanto Villa-Lobos precisaram esperar ainda mais seis anos para concretizarem o concerto que ambos desejavam fazer executando o “Poema de Itabira” que, enfim, foi apresentado por Lébeis em 26 de setembro de 1957 no Theatro Municipal de São Paulo e no dia 1º de outubro do mesmo ano no Teatro Coliseu em Santos⁵⁷, ambos os concertos sob regência do compositor. Antes desse concerto, a última atuação de Lébeis em obra de Villa-Lobos foi a estreia de “Pinga-Ponga” (Poema realista) em 1955.

⁵⁷ Programa original compilado no sexto caderno de aulas de canto, p. 94

4.1.A ESTREIA DE PINGA-PONGA (POEMA REALISTA) DE VILLA-LOBOS: A VISÃO DA INTÉRPRETE

Em Barcelona, na casa da cantora espanhola Conchita Badia, em 10 de maio de 1949, Villa-Lobos escreveu e dedicou à Badia a canção para canto e piano “Pinga-Ponga” (Poema realista). Uma cópia desse manuscrito está na Coleção Magdalena Lébeis e foi a partir dessa cópia que o pesquisador teve contato com essa obra, cuja estreia foi feita por Lébeis em São Paulo no dia 14 de junho de 1955, como podemos constatar em diversas fontes como, por exemplo, o programa do recital no qual ocorreu a estreia, também em textos publicados em jornais e compilados por Lébeis no sexto caderno de aulas de canto.

Figura 52 – Programa de recital de Lébeis e Jank para SCA no qual estreiam a canção “Pinga-Ponga” (poema realista de Villa-Lobos).



Fonte: Sexto caderno de aulas de canto, p. 31.

Houve certa dificuldade para localizar os dados sobre essa obra no catálogo de obras produzido pelo Museu Villa-Lobos. A dificuldade consistiu no fato de que a canção foi publicada com outro título, em 1952, pela Southern Music Publishing Company, como “Dinga-Donga” (Realistic poem) e não “Pinga-Ponga” (Poema realista). Essa mudança pode parecer pouco importante, mas sugere algumas possíveis leituras. Aquilo que no Brasil “pinga-ponga” pode facilmente ser entendido com uma metáfora onomatopeica sobre as lágrimas que caem. Parece ser a intenção do compositor, porém, no contexto cultural espanhol, não faria sentido por levar à outras interpretações. A edição americana, além do texto original, com título

modificado, recebeu versão em inglês de Julian De Gray e foi publicada no Brasil em 1955, ano da estreia feita por Lébeis, pela Irmãos Vitale Editores.

Através do texto escrito por Eurico Nogueira França e pela catalogação da obra feita por Museu Villa-Lobos, se pode constatar a autoria não só da música, mas também do texto da canção sendo do próprio compositor. No manuscrito de Villa-Lobos não há referência sobre a autoria do texto. Abaixo, nas palavras de Eurico Nogueira França, as informações sobre a ocasião da composição e sobre a autoria do texto do “poema realista”.

Figura 53 – Crítica musical de Eurico Nogueira França escrita para o jornal "Correio da Manhã" em 14 de julho de 1963.

2.º Caderno CORREIO DA MANHÃ, Domingo, 14 de Julho de 1963

Música CONCHITA BADIA E O CANTO ESPANHOL DE CÂMARA

A cantora Blanca Bouças, por cuja via de prestígio social e sensibilidade de artista se beneficiam nossos movimentos musicais, aos quais ela empresta ativo patrocínio, hospeda em sua casa da Av. Rui Barbosa a famosa cantora espanhola Conchita Badia. É mais do que hospedar, abriga, carinhosamente, e usufrui a presença da intérprete de tradição gloriosa. Cultiva a hospede, no que ela tem de tesouros de ensinamentos e de recordações, mas o faz sem nenhum egoísmo, cuidando antes de promover uma série de aulas de música vocal espanhola, de Conchita Badia, que nosso público já festejou, há muitos anos, e agora irá reconstruir na plenitude de uma voz cristalina e de uma técnica sem jaca, transmitindo normas interpretativas dos principais compositores da sua pátria. A música ofereceu-se prontamente para enquadrar essas apresentações, que assim terão o mais adequado “decor” no cunho de que se revestem.

Conchita Badia, com outros mestres eminentes — o guitarrista Andrés Segovia, o violoncelista Cassadó, o compositor Mompou, os pianistas Alicia Laroche e António Iglesias, a violinista A. Becosa — vem ministrando, nos últimos tempos, o Curso de Interpretação de Música Espanhola de Santiago de Compostela, onde ainda últimamente tivemos, como representante brasileira, uma cantora do Rio Grande do Sul. Do Brasil, guarda Conchita Badia a recordação das suas “lecciones”. Mas, principalmente, lhe avulta na memória a figura de Villa-Lobos que, não raro, com Arminda Villa-Lobos, lá a Barcelona. É certa voz, em casa de Conchita, Villa-Lobos lhe disse, na sala de música: “Deixe-me a sua, deixe-me azeite aqui”. Lá ficou, no piano. É compõe, quase de improviso, a canção “Pinga-ponga” (texto do próprio maestro), dedicada a cantora que, por sua vez, era intérprete habitual de uma de suas belas “Se-estas” — “O Anjo da Guarda”, sobre os versos do nosso grande Manuel Bandeira. Também se refere a admirável camaráta à música brasileira de Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, que faz parte do seu repertório.

Jovens cantores de todo o mundo vão a Santiago de Compostela. Sublinha Conchita Badia os méritos de uma japonesa, Akemi Karaki, que participará do próximo Festival do Rio de Janeiro. E suas evocações desfilam, compondo uma biografia ilustre.

Ela foi, desde a infância, aluna de Granados — aluna de piano — que, em simples exercícios de solfejo, dividiu-lhe o futuro de cantora. Conchita tornou-se então intérprete lírica de Granados e, mesmo, de certo modo, sua colaboradora. O mestre experimentalista, nela, suas criações vocais, e compunha em intenção a ela. Por intermédio de Granados conheceu Pablo Casals, de quem, anos mais tarde, também se tornou intérprete predileta, e sozinha insubstituível da sua orquestra.

É a Granados que ela credencia a sua inteira formação artística e foi como intérprete do mestre de “La Malva y el Ruiseñor” que adquiriu renome universal. Pianista, aluna de casitor, baista a si própria, quando canta Granados.

Depois da morte de Granados, prosseguiu Conchita Badia, com Pablo Casals, o estudo da interpretação de canções clássicas e românticas, erguendo um amplo repertório que vai desde os primitivos aos contemporâneos, com assinalada preferência pelos clássicos italianos e os primitivos espanhóis.

Colaborou constantemente com a Orquestra “Pau Casals”, de Barcelona, interpretando grandes obras corais-sinfônicas, de Beethoven, Mozart, Schubert. Por ocasião de um dos aniversários da morte de Granados cantou “Maria del Carmen”, no “Gran Teatro del Liceo”, de Barcelona. E atuou por toda a Europa, merecendo encomios de mestres como Colet e Schönberg.

Em etapa ulterior da sua vida artística, veio Conchita Badia morar na Argentina. Lá se encontrava Manuel de Falla, onde veio a morrer. E Conchita se refere ao mestre insigne de *El Amor Brujo* com veneração entusiasta. Ele era o grande artista, mas também o homem de uma nobreza e simplicidade únicas. Com Falla, Conchita Ba-

dia trabalhou intensamente, recebendo, mais uma vez, a tradição interpretativa direta de um grande compositor espanhol. Na dedicatória de um retrato de Falla, se encontram estas palavras:

“A Conchita Badia, pensando em seu canto admirável al que tanto debo. Su amigo de verdad, Manuel de Falla”.

Joaquín Riu, e outros mestres espanhóis, reviveram, por sua vez, no canto de Conchita Badia. Ela é sem dúvida o que se pode chamar de intérprete autêntica e relevante da música vocal espanhola. Bebeu na fonte, sob direção dos próprios criadores e o humano instrumento que ela representa terá contribuído para que essa música, de tão cálida fascinação em todo o mundo, pudesse nascer. E música viva na voz de Conchita, a cuja reprodução ela preside quando Falla, onde veio a morrer, a transmite, nas suas peculiaridades mais íntimas, a suas discípulas. E o que fará entre nós, na série de audições que se está promovendo.

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

Fonte: *Correio da Manhã* - 14 de julho de 1963, 2º caderno, p.3

Segundo França, como podemos ler na ilustração acima, a canção teria sido composta quase que de improviso, fato que leva a supor que Villa-Lobos já possuía esquemas formais e de materiais rítmicos e melódicos muito estabelecidos, quase que como fórmulas para compor dessa maneira. É claro que essa é apenas uma possibilidade de leitura desse episódio descrito por França, que não esgota certamente tantas outras leituras possíveis. Uma delas, por exemplo, seria uma leitura influenciada pela valorização ou crença no gênio⁵⁸ musical. Como nos ensina a análise do discurso: “uma vez analisado, o objeto permanece para novas e novas abordagens, ele não se esgota em uma descrição” (Orlandi, 2020 [1999], p. 62).

⁵⁸ Ver Paz (2014)

A canção se organiza de maneira simétrica dividindo-se em partes muito bem estabelecidas e delimitadas. Trata-se de uma forma A B A' com quarenta compassos, sendo que a parte A traz oito compassos vocalizados, oito com texto articulado e novamente oito compassos vocalizados. A parte B, constitui-se de apenas oito compassos com texto articulado e características de recitativo que são suficientemente claras para demonstrar a diferença entre ela e a parte A, tanto pelos materiais melódicos muito sugestivos da fala, repetindo a mesma nota, quanto pelos materiais rítmicos e harmônicos do piano, que claramente acompanham com acordes, um canto quase falado. Há também um *glissando* feito pela voz, muito expressivo e semelhante, por natureza da sua produção, às interjeições da oralidade. A parte final, um A', retoma parte dos materiais do canto, tanto em relação ao texto, como em relação à música do canto e à escrita do piano, contidos na parte A.

Outras características da composição da canção que estabelecem diferenças marcantes entre as partes da obra, se referem ao uso do modo frígio nos trechos vocalizados, nos primeiros oito compassos (com exceção do gesto introdutório – uma sequência de quartas descendentes – que faz referência ao violão), e depois, dos compassos 17 a 24, quando o modo frígio aparece transposto, desta vez, em fá. O material modal dos primeiros oito compassos que estrutura melodicamente o vocalise é bastante reforçado por uma nota pedal em ré evidenciando o modo. Tanto o uso do modo frígio, quanto o gesto introdutório inicial que faz referência ao violão remetem à cultura espanhola e conseqüentemente à cantora Conchita Badia para quem Villa-Lobos escreveu e dedicou a canção.

A partir dessa mínima contextualização histórica e estética da obra, e de algumas de suas características principais analisadas, segue-se agora às ideias de Lébeis e para a visão da intérprete sobre essa canção. Para esse feito, contaremos com as anotações que Lébeis fez na cópia do manuscrito, com os registros de aulas nas quais ela relatou o processo de estudo da canção, com suas ideias e concepções já descritas acima na exposição oral para o “3º Curso de Interpretação do canto” e com a referência direta que Lébeis fez ao “poema realista” em um de seus textos escritos para ser proferido em aula pública que ministrou no Recife. Esse último intitulado – “Efeitos da Dicção Expressiva”.

Figura 54 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, primeira página.

A Concha Branca x *H. VILLA-LOBOS*
(Barcelonas, 10. 5. 49)

PINGA-PONGA

(Poema Realista)

RAPIDO *gmo* ANDANTINO (VAGAROSO)

8^{va}
fz
mf > *dim.*

8^{va}
mf > *dim.*

P. triste *quedo*

ANTO
8^{va}

8^{va}
mf > *dim.*

8^{va}
mf > *dim.*

COLEÇÃO
Magdalena Lébeis

Cabeço fog em 19 andantino (contra-alm.)

Fonte: Cópia de manuscrito. CML, 973.

Figura 55 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, segunda página.

The image shows a handwritten musical score for the song "Pinga-Ponga" by Villa-Lobos. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "PINGA-PONGA, PONGA-PINGA, PONGA-PINGA!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. There are handwritten annotations including "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte).

System 2: The vocal line has the lyrics "GO...TAS DOS O...". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Annotations include "A VONTADE" above the vocal line and "mf" and "p" below the piano part.

System 3: The vocal line has the lyrics "LHOS... TIC-TOC, TOC-TIC, TIC-TOC-!". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern. Annotations include "ATEMPO" above the vocal line and "mf" and "p" below the piano part.

The score is written on a single page with a double bar line at the end of each system. The handwriting is in black ink on aged paper.

Fonte: Cópia de manuscrito. CML, 973.

Figura 56 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, terceira página.

The image shows a handwritten musical score for the song "Pinga-Ponga" by Villa-Lobos. The score is written on a page with a large number '3' at the top center. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "MAR... CAO RE. LO... GIO DO CO. RA...". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *pp*, *p*, *ppp*, and *pp*. There are also performance instructions like *AN!* and *meu fecho*. The score is marked with a '3' at the beginning and end of the first system, indicating a triplet. The handwriting is in black ink on aged paper.

Fonte: Cópia de manuscrito. CML, 973.

Figura 57 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, quarta página.

4

MENOS VAGAROSO

MAR PA...RA SEN...TIR... PE...

NAR PA...RA VI...VER... SOR...

RIR PA...RA CHO...RAR!

pp, *p*, *f*, *cresc.*, *rall.*, *mg*, *f* *STRAIN.*

Fonte: Cópia de manuscrito. CML 973.

Figura 58 – Cópia de manuscrito da canção "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos. Com anotações de Lébeis, quinta página.

The image shows a handwritten musical score for the song "Pinga-Ponga" by Villa-Lobos. The score is written on a single page and includes several systems of music. The first system is marked "A TEMPO 1º" and "claro", with the lyrics "PINGA-PONGA, PONGA-PINGA, PINGA-PONGA...". The second system is marked "A VONTADE" and "escura", with the lyrics "CHE-GA DE LA GRIMAR...". The third system is marked "A TEMPO" and "rall", with the lyrics "TIC-TOC, TOC-TIC, TIC-TOC...". The fourth system is marked "A tempo" and "voz destimbrada", with the lyrics "CA...LA MEU CO.RA.CÃO!...". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (p, mf, pp, dim). There are also handwritten annotations in red ink, including "claro", "escura", "rall", "dim. SEM rall.", and "voz destimbrada". The page number "5" is written at the top right.

Figura 60 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, segunda página.

2

Introdução do texto nos próximos 8 compassos
Lágrimas que caem - movimento melódico descendente

8

PIN GA-PON GA, PON GA-PIN GA, PON GA-PIN GA!

(8)

p

nesses 8 compassos ocorre a cada dois compassos a alternância entre piano e canto e apenas piano, cuja mão direita dá continuidade a linha do canto

10

A VONTADE

GO - TAS DOS Ó -

mf

pp

Ao contrário do compasso 9 onde do desenho melódico é descendente - lágrimas que caem, aqui quando o texto representa as batidas de um coração acelerado, tanto o canto quanto piano caminham ascendentemente

12

A TEMPO

LHOS TIC_ TÓC,_ TÓC_ TIC,_ TIC_ TÓC,_

mf

p

Partitura de Pinga-Ponga. Digitalização e análise feita para este trabalho

Figura 61 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, terceira página.

3

14

MAR CAO RE - LÓ - GIO DO CO-RA-

mf

pp

16

Frigo em Fá

ÇÃO AN!

p

pp

19

AN!

pp

ppp

22

A -

mf

Insinuação tonal

Partitura de Pinga-Ponga. Digitalização e análise feita para este trabalho.

Figura 62 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, quarta página.

B Recitativo

4

25 **MENOS VAGAROSO**

MAR PA - RA SEN - TIR PE -

NAR PA - RA VI - VER SOR -

RIR PA - RA CHO - RAR!

31

Partitura de Pinga-Ponga. Digitalização e análise feita para este trabalho.

Figura 63 – Partitura de "Pinga-Ponga" (poema realista) de Villa-Lobos, digitalizada e analisada, quinta página.

A' Retorno ao texto, alternância entre compasso com canto e piano e apenas piano

5

33 **A TEMPO 1^o**

PIN GA-PON GA, PON GA-PIN GA, PON GA-PIN GA!

p *mf*

026 026 016 027 048
(3-8) (3-8) (3-5) (3-9) (3-12)

35 **A VONTADE**

CHE - GA DE LA - CRI - MAR

pp *mf*

37 **A TEMPO**

TIC_ TÓC_ TÓC_ TIC_ TIC_ TÓC_

p *mf*

A melodia é descendente na caída das lágrimas, ascendente nas batidas agitadas do coração, porém se mantém estáticas quando o texto termina em "cáa meu coração"

39

CÁ - LA MEU CO - RA - ÇÃO!

dim. SEM rall.

p *pp dim. SEM rall.*

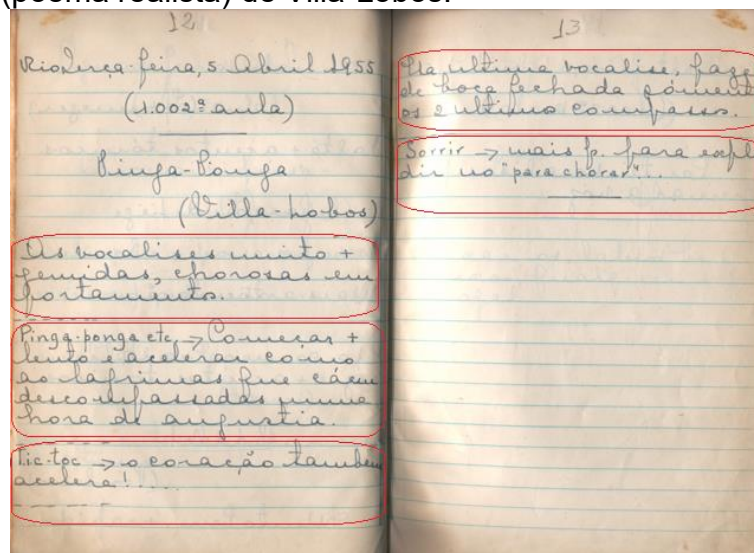
Partitura de Pinga-Ponga. Digitalização e análise feita para este trabalho.

Logo no início da canção, Lébeis faz uma alteração no fonema do vocalise. Villa-Lobos escreveu o vocalise para ser cantado em “An”, com a indicação “p e triste”. Lébeis, por sua vez, sem cerimônia, escreve na cópia do manuscrito um “h” em cima do “n”. O som de “an” sugerido por Villa-Lobos na primeira e terceira partes da parte A, é naturalmente anasalado, enquanto o de “ah” escolhido por Lébeis, é um som oral, ou seja, que alcança maior projeção vocal, pois o nasal, além de ser um abafador acústico, imprime um som fechado à vogal aberta [a]. Na superficialidade do texto vimos isso claramente, porém ao buscar uma maior profundidade na leitura, se pode observar outras questões relacionadas a essa mudança timbrística. Lébeis rejeitaria esse som nasal por abafar o seu canto, como numa primeira leitura se pode supor? Não é o que parece quando se observa o compasso 21, onde Lébeis anota desta vez “an” abaixo do si bemol, portanto, ao contrário de rejeitar o som nasal ela o incorpora, mas ao optar pelo som oral no primeiro vocalise e no início do segundo, gera muito mais riqueza para obra, acrescentando uma novidade em relação ao timbre, por serem diferentes, ou seja, um oral e outro anasalado, mas que ocorrerem em partes musicais muito semelhantes. No compasso 23, Lébeis ainda acrescenta a indicação “meio fechado”, (que neste caso parece um tanto enigmática, uma vez que ela já tinha optado por um timbre fechado ao se referir ao nasal) e ao final do vocalise escreve sobre as últimas notas “echo”, gerando mais um contraste, desta vez com o uso da mudança de dinâmica, ao vocalise. Percebemos o quanto a visão dessa intérprete enriqueceu a interpretação do vocalise e trouxe novos elementos de contrastes para se somarem aos contrastes já estabelecidos por Villa-Lobos através do uso de dinâmicas. Cabe aqui ressaltar que no compasso 17 Lébeis também acrescenta um *meio forte* que vai gerar uma nova informação contrastante com o *pp* escrito por Villa-Lobos.

A partir do compasso 9, inicia-se a segunda seção da parte A, esta, com texto articulado e não apenas vocalizado como o das duas seções que o emolduram. A linha vocal é descendente, contrastando com as mãos direita e esquerda do piano que estão em direção ascendente. Lébeis faz a anotação “claro” para “pinga-ponga....” e, acrescenta um *diminuendo* no compasso onze na palavra “olhos” e outro *diminuendo* em “coração” do compasso 16. Na última página da parte A’, onde ocorre a retomada aos materiais composicionais da parte A, a cantora escreve um novo *diminuendo* no compasso 35 na última sílaba de “lagrimar” e propõe um novo contraste de timbre entre os compassos 33 e 37, sugerindo “claro” ao 33 e depois “escuro” ao 37. Ainda

no compasso 37, sugere um *rallentando* nos dois últimos tempos. No penúltimo compasso acrescenta um “a tempo” e por fim, no último compasso em “cala meu coração” escreve: “voz destimbrada”.

Figura 64 – 1002ª aula de Lébeis relatando o preparo para a interpretação da canção “Pinga-Ponga” (poema realista) de Villa-Lobos.



Fonte: Sexto caderno de aulas, p. 12-13.

Nas anotações de Lébeis da 1002ª aula de canto com Vera Janacópulos, que consta do sexto caderno de aulas de canto, páginas 12 e 13, Lébeis escreve: “As vocalises muito mais gemidas, chorosas em portamentos”, com essa determinação, associa o recurso musical “portamento” ao choro. Uma possível leitura seria, além de associar esse recurso ao choro, o associa a uma inflexão descendente, natural desse afeto, que ocorre espontaneamente em corpos humanos, em suas vozes quando sensibilizados por algo que os toca.

A busca dessa intérprete pela comunicação da sua concepção artística mais uma vez se revela ancorada nos afetos, em todo um mundo interior de riqueza e espontaneidade das respostas do corpo, da alma e da voz a determinadas emoções.

“Pinga-ponga, etc – Começar mais lento e acelerar como as lágrimas que caem numa hora de angústia” (Lébeis, 1955, p.12). Nesse momento, Lébeis associa o andamento musical (velocidade) ao movimento das lágrimas que caem e que, para ela, parecem cair vertiginosamente.

“Na última vocalize fazer com a boca fechada somente os dois últimos compassos”. Essa concepção a propósito do timbre e, conseqüentemente, ao

contraste de timbres que ela imprimiu aos dois vocalises, também estava anotada na cópia do manuscrito no compasso 24, como vimos anteriormente.

Abaixo segue a transcrição de um trecho do texto “Efeitos da Dicção Expressiva” do qual falou-se anteriormente.

Dicção expressiva, não é apenas dizer somente dicção clara e sim, fazer com que, cada palavra, cada sílaba, cada vogal, não passe despercebida aos ouvidos, mesmo d’aqueles que se encontram na última fileira do teatro, afim de não faze-los ignorar, nem por um instante o sentido do texto. Para isso necessitamos de articulação perfeita. A qualidade da voz não é tudo si ela não for expressa por palavras nítidas, claras, articuladas, pouco adiantará. O cantor deve reunir o conjunto: timbre, dicção, boa escola, cultura geral e grande personalidade, aí, ele se tornará o intérprete. Muitas vezes é mais agradável ouvir-se voz menor de um cantor que saiba dizer com inteligência e nitidez. Dicção expressiva, é tirar o maior partido da maneira do falar de se expressar levando a alma ao coração do ouvinte (Lébeis, [19--], p. 1-2).

Dicção expressiva – apenas essas duas palavras escritas uma após a outra por Lébeis, seriam suficientes para uma análise sobre a visão dessa intérprete a respeito da performance musical da área em que atuou – o canto de câmara e de concerto. Afinal, trazem tanta complexidade e suscitam tantas questões. O que é expressividade para um cantor? O que é a alma de um cantor? O que é alma? Falaria Lébeis de alma num sentido metafísico, metafórico? E o coração?...

Na clareza de seu texto podemos facilmente compreender o quanto Lébeis prezava por uma “articulação perfeita” de cada palavra, de cada sílaba, de cada vogal para que não passassem despercebidas pelos seus ouvintes, mas a citação acima, mostra um propósito muito mais pretensioso da artista, um objetivo que vai além de uma simples compreensão proporcionada pela inteligibilidade de canto bem articulado.

Lébeis fala em “sentido do texto”, em fazer com que seu público não possa “nem por um instante” ignorar esse sentido. Estaria ela falando apenas de questões semânticas? Ainda que também fale disso, certamente não fala apenas disso, mas da produção de sentidos que um cantor possa gerar. O que vemos aqui é uma artista que compreende que a voz é apenas um meio de expressão e não significa o maior valor de um performer, ainda que este seja um cantor. Quando Lébeis diz ser mais agradável ouvir uma voz que possa não ter tantos predicados, tais como a potência sonora, mas sim a qualidade de saber “dizer com inteligência e nitidez”, deixa para a interpretação do leitor várias ideias sugestivas. O culto à voz, tão próprio ao meio musical do canto, não seria algo para que nós nos questionássemos? Um cantor que

possua excelente voz, mas que tenha pouca vivência interior, poderia ser um intérprete?

A voz, o corpo, mesmo que essenciais ao ato de cantar, objetos de infinita elaboração técnica na performance da música clássica vocal, são tratados por Lébeis como meios e não como fins em si mesmos. Quanto mais se busca a profundidade opaca que trazem os discursos de Lébeis, mais percebe-se que a pretensão da artista era grande, cantar de maneira que pudesse levar a “alma ao coração do ouvinte”.

Exemplo está na variedade com a qual podemos dizer a exclamação AH! Em várias músicas conseguiremos demonstrar de que, com a paleta vocal nos serão permitidos os melhores efeitos sonoros e interpretativos, desde que saibamos dar à vogal, coloridos bem opostos. [...] O AH do “Poema Realista” de Villa-Lobos é mais um gemido, um lamento, no qual devemos sentir, mentalmente o cair das lágrimas sobre o rosto. Esse AH, deve ser amargurado e doentio (Lébeis, [19--], p.2-3).

Neste trecho, Lébeis se refere especificamente à canção “Pinga-Ponga” que a cantora nomeia apenas pelo seu subtítulo “Poema realista” escrito entre parênteses logo abaixo do título pelo próprio Villa-Lobos. Este “ah” do vocalise que, aliás, foi escrito por Lébeis na cópia do manuscrito, uma vez que Villa-Lobos escreveu “an”, como viu-se anteriormente, é um dos exemplos que Lébeis traz ao longo do texto, no qual cita também obras de compositores como Gluck, Haendel, Honegger, entre outros autores, que também possuem em seus textos, interjeições semelhantes.

A cantora e professora de canto trata da diversidade de intenções que se pode imprimir a um mesmo fonema através dos coloridos da paleta vocal. Refere-se a vários afetos que devem ser acessados pelo cantor para que consiga os mais variados efeitos interpretativos. Podendo fazer um mesmo “ah” de maneira jocosa, enfastiada, em tom de reza, perfumado de incenso, desesperado, exaltado, doce, numa atmosfera de amor ou envolvido em doçura. Quanto ao “ah” de “Pinga-Ponga”, os afetos sugeridos são o amargor e o sofrimento doentio.

As nuances às quais a artista se refere parecem ancoradas em ajustes do seu trato vocal, trazem a descrição de recursos técnicos vocais, que envolvem o uso de dinâmicas, de articulações do texto e do fraseado musical, de “coloridos” dos diferentes fonemas, de coloridos diferentes de um mesmo fonema. Trazem associações desses elementos ao sentido poético e à semântica dos textos. Uma diversidade de afetos carregados de sentidos e de significados que estão inseridos em uma esfera social e musical repleta de ideologia, crenças e subjetividade, que poderiam ser expressas por um corpo e por uma voz.

5 AULAS PÚBLICAS DE MAGDALENA LÉBEIS: HISTÓRICO, DESCRIÇÃO, RECEPÇÃO NOS RELATOS DA IMPRENSA, TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES DOS TEXTOS PRODUZIDOS POR LÉBEIS

Nos anos sessenta e setenta, décadas nas quais Magdalena Lébeis ministrou aulas públicas, a cantora e professora já havia conquistado grande reconhecimento no meio musical. Era uma artista celebrada que havia iniciado sua carreira há cerca de duas décadas, fazia parte da Academia Brasileira de Música, posição que conquistou depois de ter sido indicada por Villa-Lobos e eleita pela ABM, em 1951. Havia feito, em primeiras audições, várias obras de Guarneri⁵⁹, se apresentado ao lado de artistas renomados, regida por Souza-Lima, regida pelo próprio Guarneri e por Villa-Lobos. Lébeis desenvolvia uma carreira de cantora camerista, atuando frequentemente nas temporadas da Sociedade de Cultura Artística⁶⁰, acompanhada principalmente, em sua carreira, pelo pianista Fritz Jank⁶¹. Em 1962 recebeu o prêmio de melhor cantora da Associação Paulista de Críticos de Arte e a medalha *Harriet Cohen* provinda do “Concils, Prize Outstanding Artistry in Performance”, cuja comissão julgadora contava com Zoltán Kodály, Jean Sibelius, Pablo Casals e Darius

⁵⁹ Não seria demais afirmar que Magdalena Lébeis foi uma das principais intérpretes da obra vocal de Camargo Guarneri. Além das estreias de obras deste compositor, como por exemplo, as versões para voz e orquestra de “Saudade Indefinida” e de “O eco e o descorajado”, “A culpa de perder teu afeto”, a “Serra do Rola Moça” ou da “Lembrança do Losango Caqui”, várias obras para canto de Guarneri foram dedicadas à Lébeis. Alguns exemplos são “Saudade Indefinida”, “Porque estás sempre comigo” e os “Cinco poemas de Alice”. Lébeis também fez a estreia de “Pinga-Ponga (poema realista)” de Villa-Lobos e foram vários os compositores, além de Guarneri, que lhe dedicaram obras vocais, entre eles José Vieira Brandão (“Trova” e “A canção de Maria”), Lina Pires de Campos (“Embolada”), Osvaldo Lacerda (“Ausência”, “Murmúrio”), João de Souza Lima (“Trem de ferro”), César Guerra-Peixe (“Ê, boi!...”) e Francisco Mignone (“Poema das cinco canções” – “Canção da garoa”; “Canção da ruinha desconhecida”; “Canção de baú”; “Canção para uma valsa lenta”; “Canção do vento e da chuva”).

⁶⁰ Lébeis teve como palco principal de suas atuações as temporadas da Sociedade de Cultura Artística, desde sua estreia, sob regência de Souza Lima, até o final de sua carreira, atuando, inclusive em eventos icônicos, como o da inauguração do prédio da Sociedade, ao lado Guarneri e Villa-Lobos e na homenagem a Mário de Andrade, por ocasião de um ano de seu falecimento, neste último, sendo acompanhada por Alberto Salles e dividindo a programação da noite com uma conferência do poeta Manuel Bandeira.

⁶¹ Com uma carreira dedicada ao repertório camerístico e de concerto, não se apresentou em óperas, atuou especialmente acompanhada por Fritz Jank ao piano, também por Alberto Salles e alguns outros pianistas. No repertório de concerto apresentou-se como solista junto às orquestras: Orquestra do Centro Musical de São Paulo, Orquestra de Câmara da Sociedade de Cultura Artística, Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, Orquestra da Rádio Gazeta, Orquestra Sinfônica de São Paulo, Orquestra Sinfônica Municipal, Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo e Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Milhaud. Ou seja, quando Lébeis se propôs a lecionar aulas públicas de interpretação do canto de câmara e produziu os textos para serem lidos nesses eventos, a artista acumulava muita experiência e prestígio no desenvolvimento de uma carreira consolidada.

Seja pela vasta experiência da cantora e professora ou pela característica intrínseca de uma comunicação oral, de uma aula ou palestra, cujo gênero por sua natureza, demanda que a comunicação dos seus conteúdos ocorra em um relativo espaço curto de tempo, os textos preparados para as aulas públicas não são extensos. Possuem grande poder de síntese, trazendo muitas informações sobre o preparo para a performance. Considerações a propósito dos ideais estéticos que essa artista cultivava, de suas ideias sobre a interpretação do canto de câmara e de suas estratégias técnicas, interpretativas (se é que é possível separar recursos técnicos de recursos interpretativos)⁶² e procedimentos utilizados.

Por mais organizada e sistemática que Lébeis tenha sido em seus registros manuscritos, e a prova disso é o monumental registro dos seis cadernos de aulas, cujas páginas são todas numeradas meticulosamente, contendo as datas de cada uma das aulas, e tendo seus conteúdos descritos com imensa riqueza de detalhes em diferentes gêneros discursivos, em relação aos textos das aulas públicas, ou pelo menos o que tem sido preservado deles, um “quebra-cabeça”, ou um cruzamento de diferentes fontes, pertencentes ou não à CML, é imprescindível para uma sistematização dos materiais que compõem o conjunto de fontes referentes às aulas públicas, cujas informações revelam as datas e locais dos eventos.

Existem dois documentos com várias páginas que demonstram muito da esfera social na qual as aulas públicas estiveram inseridas, são eles as assinaturas dos ouvintes presentes nos cursos públicos de Lébeis. Um dos documentos, com dezenove páginas, trata de oito aulas públicas ministradas entre 09 de outubro e 27 de novembro de 1971 e o outro traz as assinaturas dos ouvintes de um curso público intitulado “Curso de 4 aulas públicas de Música Brasileira por Magdalena Lébeis” realizado em 1972.

⁶² Se existe uma fronteira, de fato uma separação entre técnica e interpretação, trata-se de uma delimitação discutível. Tornar uma vogal mais clara, luminosa, ou mais escura, por exemplo, na tentativa, no propósito de comunicar um sentimento, ou ideia, um estado de espírito que possa carregar uma sílaba, palavra ou mesmo o texto completo de uma obra, parece mobilizar ao mesmo tempo recursos da técnica e da interpretação, da técnica a serviço da interpretação, tornando a fronteira entre esses dois aspectos, se é que ela existe, no mínimo, bastante tênue.

Presenças como a de Magdalena Tagliaferro, que também ministrava aulas públicas, entre os ouvintes, são exemplos que nos mostram o lugar de destaque e admiração que Lébeis possuía.

A partir da localização e pesquisa em críticas de jornais da época, foi possível identificar com maior precisão alguns desses eventos em que Lébeis ministrou aulas públicas. O leitor deste texto poderia se perguntar por que foi necessário recorrer aos jornais diante do volume imenso de documentos organizados pela própria Lébeis, documentos sobre toda a sua carreira, inclusive com compilações das críticas jornalísticas que noticiavam suas performances e aulas? Por que Lébeis não faria com o mesmo empenho tais compilações sobre as aulas públicas nas décadas de sessenta e setenta?

A resposta aponta para algo bastante curioso, a possível existência de um sétimo volume dos Cadernos de Aulas de Canto não localizado, no qual Lébeis tenha documentado informações complementares sobre os eventos de aulas públicas. Um sétimo caderno que continuasse documentando suas atuações de cantora e professora nas décadas de sessenta e setenta.

A existência de um sétimo caderno de aulas é apenas uma suposição, porém, reforçada pela localização de uma declaração da própria Magdalena Lébeis que fala em “sete volumes”⁶³.

Segundo o que foi possível apurar até o momento, comparando as diversas fontes, pertencentes e não pertencentes a CML, Lébeis passou a lecionar cursos públicos de interpretação do canto de câmara em 1961, ou seja, exatamente quando termina o relato do sexto caderno de aulas de canto, o último volume que consta da CML.

Uma vez feito esse levantamento preliminar das fontes localizadas que tratam das aulas públicas de Lébeis, é possível afirmar que a artista ministrou aulas públicas

⁶³ Em artigo escrito sobre Vera Janacópulos – “Vera Janacópulos, A artista e a criatura humana” (CML 23/3), Lébeis faz a seguinte declaração: “Durante dezessete anos estudei com Vera Janacópulos e, com toda a riqueza que ela me transmitiu, inspirou-me a escrever sete volumes sobre a arte do canto que serão publicados após o meu desaparecimento”. Uma explicação possível para a afirmação de Lébeis sobre um sétimo volume é a existência de um documento (CML Doc. 15 – Fichário). Aparentemente seria um livro idealizado por Lébeis, que trata de questões pertinentes ao canto e conta com diversas ilustrações detalhadas da anatomia do trato vocal, feitas à mão por Lébeis, aliás todo o conteúdo deste documento é manuscrito. Seria este o sétimo volume? É possível que nunca se saiba ao certo. O referido documento possui 51 páginas, sendo que faltam as quatro primeiras.

nas décadas de sessenta e setenta, em São Paulo, no Recife, no Rio de Janeiro e em Teresópolis.

Há documentos que constam da Coleção Magdalena Lébeis que trazem informações mais precisas sobre os locais e datas desses eventos, porém, existem outros que não possuem datas ou referência do local no qual as aulas teriam ocorrido e este é o caso dos textos escritos por Lébeis para serem falados nas aulas públicas.

Possivelmente não serão identificadas todas as datas e locais que as aulas públicas foram ministradas por não se pretender fazê-lo exaustivamente. Mas, dentro do *corpus* escolhido, é possível identificar com vasta riqueza de informações a ocorrência de várias aulas públicas feitas por Magdalena Lébeis. Seja pelos textos escritos por Lébeis, pelas matérias jornalísticas localizadas ou pelas compilações de outros meios de divulgação feitas pela própria artista.

Tais informações são muito importantes para o propósito estabelecido pela pesquisa. Afinal, o local e a época são elementos determinantes do desenvolvimento do discurso, fazem com que se possa compreender melhor as esferas sociais, os lugares de fala, valores, crenças e os efeitos de sentido⁶⁴ estabelecidos pelos sujeitos. E, com isso, em camada mais profunda nos mostram como Lébeis pensava e procedia em relação ao preparo de suas performances.

As aulas públicas de interpretação do canto ou de interpretação instrumental eram frequentemente realizadas por artistas experientes na época em que Lébeis desenvolveu seus estudos e sua carreira de cantora e de professora. Isso, provavelmente por influência de Marguerite Long, pianista francesa, a quem se atribui a criação desta modalidade de ensino⁶⁵. São exemplos dessa prática no Brasil, além das aulas de Lébeis, as de Magdalena Tagliaferro, Yara Bernette e Daisy de Lucca. Atualmente essa modalidade complementar de ensino da prática musical, ou ao menos uma modalidade muito semelhante, parece continuar em destaque, porém, recebendo a denominação de *masterclass*, mesmo aqui no Brasil. Para confirmar esta afirmação, basta escrever em qualquer sítio de busca virtual a palavra “masterclass”

⁶⁴ Ver Charaudeau; Maingueneau, 2004, p. 179-180.

⁶⁵ “Criadora de um tipo de aulas públicas, hoje disseminado em diversos países, vem realizando, há vários anos, em Paris, o seu curso de interpretação [...]” Frase extraída de material a APM sobre curso de Long no Brasil, ilustrado por Lébeis. A fonte está compilada no sexto caderno de aulas de canto, p. 62.

associada ao ensino de canto que os exemplos de instituições brasileiras usando este termo serão múltiplos.

A pergunta um tanto provocativa surge naturalmente: a língua portuguesa não faria frente para nominar um conceito, um evento, uma prática pedagógica atualmente? Quanto essa terminologia adotada no Brasil teria de sintomático sobre a nossa condição social e cultural?

Questões como essa, por nos remeterem ao contexto histórico dos fatos, às esferas sociais e culturais, a um determinado tempo e a determinados espaços físicos, lugares de fala, relações de significado que norteiam, indicam caminhos investigáveis através do viés teórico escolhido para as análises nessa tese, ou seja, a análise do discurso. E, por isso, contribuem para o objetivo aqui almejado que é investigar como Lébeis preparava suas performances.

Apenas a partir da observação sobre a terminologia usada por Lébeis – aulas públicas, já se pode deduzir e analisar a intimidade com a própria língua que essa artista, ou que os artistas de sua esfera, naquela época cultivavam.

A influência da cultura francesa era acentuada na formação artística de Magdalena Lébeis, seja pela professora de piano, por Vera Janacópulos, pelo repertório e autores franceses tão presentes na sua trajetória, pelos artistas que viviam e produziam abundantemente suas obras e performances na França, especialmente em Paris, no início do século XX e que influenciaram gerações de outros artistas pelos diferentes continentes. Ou ainda por tantas outras influências como as de costumes e moda. Ainda assim, nem por isso Lébeis se referia às aulas públicas usando uma terminologia em francês. Não pareceria que ao escrever “aulas públicas”, Lébeis reforçaria o *ethos*⁶⁶ de artista brasileira, que possui uma língua própria, cultivada e valorizada?

Na tentativa de organizar as fontes e revelar informações mais precisas quanto às datas e locais que ocorreram as aulas públicas de Lébeis, questões complexas como a exposta anteriormente nos provocam, brotam, emergem da opacidade da linguagem. Esse é o objetivo, adentrar no discurso de Lébeis em

⁶⁶ “Termo emprestado da retórica antiga, o *ethos* (em grego [...], personagem) designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário. Essa noção foi retomada em ciências da linguagem e, principalmente, em análise do discurso, em que se refere às modalidades verbais da apresentação de si na interação verbal.” (Charaudeau; Maingueneau, 2004, p. 220)

camada profunda e nos discursos nos quais se constituem os próprios eventos das aulas públicas.

5.1. HISTÓRICO, DESCRIÇÃO E RECEPÇÃO DAS AULAS PÚBLICAS DE 1960 A 1972

A partir da documentação levantada, foi possível identificar as aulas públicas que estão compiladas no quadro 7 e que serão abordadas mais detalhadamente, a seguir.

Quadro 7 – Aulas públicas de interpretação do canto ministradas por Magdalena Lébeis (1960-1972).

Ano - Cidade	Data e hora	Local	Patrocínio / Organização	Número de aulas	Observações
1960 - Rio de Janeiro			Ministério da Educação e Cultura	10 aulas	Curso divulgado e não ocorrido.
1961 - Recife	3 a 23 jul.	Escola de Belas Artes	Universidade do Recife		Aulas, aulas ilustradas (nas quais Lébeis além de falar sobre determinada obra, também a cantava). Apresentação na TV local, entrevista e divulgação do LP <i>Recital de Magdalena Lébeis</i> . Constatação de que textos sobre a interpretação do canto proferidos por Lébeis nas décadas seguintes já existiam naquela ocasião.
1961 – São Paulo		Discoteca Municipal	Comissão Estadual de Música da Secretaria de Cultura do Governo (CEM)		No mesmo curso de férias lecionaram Diogo Pacheco, Yara Bernette, Damiano Cozzella, Camargo Guarnieri e Arthur Hartmann. Palestras que tratavam de aspectos psicológicos também fizeram parte das atividades.
1962 - Rio de Janeiro		Auditório MEC	MEC e Org. do Círculo de Arte Vera Janacópulos	8 aulas (provavelmente 7 aulas e uma apresentação de Lébeis)	Entrega da Medalha “Harriet Cohen”; Homenagem à Janacópulos e Villa-Lobos; Exposição oral sobre Poetas e Compositores

Ano - Cidade	Data e hora	Local	Patrocínio / Organização	Número de aulas	Observações
1964 - Rio de Janeiro	8, 9, 11, 15, 17 e 18 set.	Auditório do Palácio de Cultura/MEC	Departamento de Cultura da Secretaria de Educação da Guanabara	6 aulas	Aulas irradiadas pela Rádio Roquete Pinto; Exigência de repertório de autor brasileiro para participar do curso; Aula inaugural; Recital de Lébeis como uma das atividades do curso; Referência à pianista colaboradora, Maria Lúcia Pinho.
1966 - São Paulo	Início em 15 abr.	Seminários de Música da Pró-Arte, rua Sergipe, 271	Escola Livre de Música – Pró-Arte	Aulas provavelmente teriam ocorrido às segundas e sextas-feiras, porém informações sobre a quantidade de aulas não foram localizadas	
1966 - São Paulo	20, 23 jun.	Sala Villa-Lobos		2 aulas	Compositores, poetas, intérpretes, aula ilustrada acompanhada por Fritz Jank; canto de câmara e canto lírico. Curso provavelmente feito sem alunos ativos, anunciado também com “conferências”.
1967 - Teresópolis	7 jan. a 4 fev.		Pró-Arte	Lébeis passou 4 semanas lecionando, o número específico de aulas permanece desconhecido.	VIII Curso Internacional de Férias de Teresópolis. Direção Artística de Gilberto Tinetti; Curso de interpretação de música brasileira.
1968 - São Paulo	13 jul. 18h	Salinha de Arte do Curso Clara Schumann		1 aula	Aula ilustrada por Lébeis e Fritz Jank; temas abordados: o compositor, o intérprete e o poeta.
1971 - São Paulo	9, 16, 23 e 30 out. 6, 13, 20 e 27 nov.	[Liga das Senhoras Católicas] ⁶⁷	[CEM]	8 aulas	Ainda que não haja referência sobre a cidade e o local exato, o pesquisador localizou entre as assinaturas dos presentes a de Roberto Dante Cavaleiro que, por telefone, afirmou ao que as referidas aulas ocorreram em São Paulo, provavelmente no Auditório da Liga das Senhoras Católicas, à rua Jaceguai.

⁶⁷ As informações referentes a local e patrocínio foram conseguidas em entrevista por telefone com Cavaleiro Filho, no dia 16 de julho de 2023.

Ano - Cidade	Data e hora	Local	Patrocínio / Organização	Número de aulas	Observações
1972 - São Paulo	7, 14, 21, 28 out.		Comissão Estadual de Cultura	4 aulas	“4 aulas públicas de Música Brasileira”; Consta da CML o documento com as assinaturas dos presentes. Magdalena Tagliaferro entre os ouvintes. Há um documento com o repertório, nome dos alunos participantes e dos pianistas colaboradores, referente à 4ª aula.
1972 - Rio de Janeiro		Conservatório Brasileiro de Música	Conservatório Brasileiro de Música	10 aulas	Comunicação oral escrita por Lébeis com o fim específico de ser proferida na ocasião deste curso; convite feito pela diretora do CBM, Cecília Conde; Temas abordados: Poetas e compositores, interpretação, postura, efeitos da dicção, arte de acompanhar.

Fonte: Elaboração própria, com base em: **O Estado de São Paulo**, p. 9, 26 jan. 1960; **Jornal do Comércio**, p. 3, 31 jan. 1960; (Pacheco, 1960); **O Estado de São Paulo**, p. 13, 13 fev. 1961; **O Estado de São Paulo**, p. 40, 2 fev. 1962; **Gazeta**, jul. 1961; **Gazeta**, nov. 1961; **O Estado de São Paulo**, p. 9, 29 nov. 1961; (França, 1962); **Jornal do Comércio**, pg. 3, 30 dez. 1962; **Jornal do Comércio**, p. 6 4 jul. 1962; **Correio da Manhã**, p. 3, 10 jul. 1962; **O Estado de São Paulo**, p. 8, 18 maio 1962; **Jornal do Comércio**, p. 6, 11 jul. 1962; **Jornal do Comércio**, p. 3, 22 jul. 1962; **Jornal do Comércio**, p. 4, 18 jul. 1962; **O Estado de São Paulo**, p. 11, 31 jul. 1962; **Diário Carioca**, p. 6, 11 ago. 1964; **Diário de Notícias**, p. 3, 13 ago. 1964; **Diário de Notícias**, p. 3, Rio de Janeiro. 22 ago. 1964; **Diário de Notícias**, p.3, 25 ago. 1964; **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p.3, 6 set. 1964; **Jornal do Comércio**, p. 6, 12 ago. 1964; **Jornal do Comércio**, p. 2, 13 set. 1964; **Jornal do Comércio**, p.6, 16 set. 1964; **Tribuna**, p. 2, 2 set. 1964; **O Estado de São Paulo**, p. 10, 14 abr. 1966; **Gazeta**, p. 30, 14 abr. 1966; **O Estado de São Paulo**, p. (ilegível), 15 jun.1966; **O Estado de São Paulo**, p. 17, 19 jun. 1966; **Diário de Notícias**, p. 3, 12 jun. 1966; **O Estado de São Paulo**, p. 9, 19 nov. 1966; **O Estado de São Paulo**, p. (ilegível), 13 jul. 1968; **Jornal do Comércio**, p. 13, 8 abr. 1972; **Jornal dos Sports**, p. 11, 20 abr. 1972; **O Jornal**, p. 2, 27 abr. 1972; **O Jornal**, p. 9, 12 abr. 1972.

5.1.1. 1960 Rio De Janeiro

Enquanto procurava-se constatar as datas e locais dos eventos, como dito anteriormente, outra tarefa se impôs. A de elucidar que não houve um desses cursos de aulas públicas, aliás, o primeiro deles do qual consta algum registro localizado na CML, mais precisamente no sexto caderno de aulas de canto. Trata-se de um curso com 10 aulas públicas que seria realizado sob o patrocínio do MEC no Rio de Janeiro em agosto de 1960.

Encontra-se na página 149 do sexto caderno de aulas um recorte de jornal de *O Estado* de 26 fevereiro de 1960, colado na página citada que anuncia um curso no Rio de Janeiro. Porém, até o presente momento é possível supor que este curso não teria sido realizado, ocorrendo o primeiro curso de aulas públicas ministrado por Lébeis no Rio de Janeiro apenas em 1962.

Figura 65 – "Curso no MEC por cantora paulista" - Crítica de *O Estado de São Paulo*.

Curso no MEC por cantora paulista

Abertas as inscrições na E. A. D.

A Escola de Arte Dramática de São Paulo, comunica aos interessados que a partir de hoje, estarão abertas, à rua Maranhão, 491, as inscrições para os exames de seleção aos candidatos que queiram ingressar na escola. A realização das provas estão marcadas para o dia 23 de fevereiro.

"Os deuses riem"
pelo Clube de Teatro

Como primeiro espetáculo de 1960, o Clube de Teatro apresentará no dia 1.º, a peça de J. A. Croppin, "Os deuses riem", sob a direção de Armando Agular. Para a temporada que realizará no corrente ano, o CT está aceitando inscrições de interessados em participar de seu elenco. Informações

Sob os auspícios do Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro, a cantora Madalena Lebeis ministrará um curso de interpretação naquela Capital, durante o mês de agosto. Constatando de 10 aulas públicas, o curso abrangerá os clássicos, românticos, modernos franceses, espanhóis — canções do século XVII até de Falla, Albeniz e outros — e os brasileiros. Algumas aulas serão ilustradas, salientando-se a interpretação de "Scheherazade", de Ravel.

No Cultura Artística

Entre outras atividades da cantora brasileira durante a temporada deste ano, figura o recital que se realizará na Sociedade de Cultura Artística. Madalena Lebeis apresentará em seu programa obras de compositores clássicos franceses e italianos, 3 "lieder" de Schubert, peças de Fauré, Milhaud, canção popular grega (em grego moderno, 1.ª audição) e obras inéditas de Camargo Guarnieri. A artista inaugurará, também, a temporada de concertos da Sociedade de Cultura Artística da Bahia, com um recital no dia 30 de março.

Fonte: Jornal *O Estado de São Paulo*, p. 9, 26 fev. 1960

Os documentos que parecem constatar essa hipótese são vários e fazem referência aos cursos de aula públicas no Rio de Janeiro em 1962 e 1964, ao curso também realizado no Rio em 1972, com dez aulas públicas, a um texto escrito por Lébeis e a uma crítica de 1972 que trazia a informação de que Lébeis não lecionava aulas públicas no Rio desde 1964. Ou seja, se a crítica afirma que Lébeis não lecionava aulas públicas no Rio de Janeiro desde 1964 e segundo declaração da própria Lébeis de 1972, o curso de 1972 seria o terceiro realizado "na Guanabara", só se poderia deduzir que o curso de 1964 seria o segundo feito no Rio de Janeiro e que o de 1962 teria sido provavelmente o primeiro, já que as documentações comprovam que os cursos de 1962, 1964 e 1972 ocorreram. Comparando as críticas localizadas com a comunicação oral proferida por Lébeis e por ela registrada de próprio punho,

para ser lida em 1972, foi possível entender que, de fato, o curso de 1960 não teria ocorrido.

Assim, iniciarei meu “Curso Público de Interpretação do Canto”, sendo este, o 3º realizado por mim na Guanabara. Sobejamente conhecida como sou no Brasil, (pois sempre me fiz respeitar na minha longa trajetória artística,) vejo-me desta vez lembrada pelo Conservatório Brasileiro de Música, através de sua Diretora, de quem recebi, com prazer, o honroso convite para ministrar “Dez Aulas” de interpretação. (Lébeis, 1972, p. 2).

Como dito anteriormente foi necessário o cruzamento de diferentes fontes, pertencentes e não pertencentes à Coleção Magdalena Lébeis para que se pudesse levantar a hipótese do curso anunciado para 1960 no Rio de Janeiro não ter acontecido. Um deles é o texto de Lébeis escrito para o curso de aulas públicas no Conservatório Brasileiro de Música. Na citação acima extraída do texto em questão, pode-se observar quando Lébeis fala do “honroso convite” feito pela diretora do Conservatório Brasileiro de Música. Seguindo a leitura do texto, em outro trecho, Lébeis se refere nominalmente à diretora, trata-se de Cecília Conde. Ainda que Lébeis não tenha colocado data no texto escrito para ser proferido naquela ocasião, a referência a Cecília Conde feita facilitou em muito a localização de críticas sobre as aulas públicas de 1972 nas quais também havia menção ao nome da pedagoga e diretora, naquela ocasião, do Conservatório Brasileiro de Música.

Para se montar o “quebra-cabeça” que permitiu levantar a hipótese da não ocorrência do curso anunciado pelo *O Estado de São Paulo*, como se pode ler na figura anterior e pelo *Jornal do Comércio* (RJ), em janeiro de 1960, que divulgavam o evento que ocorreria em agosto do mesmo ano, foi necessária primeiramente da identificação do evento no qual o texto escrito por Lébeis para as aulas de 1972 teria sido proferido. O texto escrito para ser lido em 1972, assim como os documentos referentes aos cursos de 1962 e 1964, serão tratados especificamente na descrição dos respectivos cursos ao longo desse capítulo.

A matéria jornalística escrita e publicada no *Jornal do Comércio* na coluna *Notícias dos Estados*, primeiramente anuncia que Lébeis fará recital na temporada da Sociedade de Cultura Artística com obras inéditas de Camargo Guarnieri, com a primeira audição das canções populares gregas em grego moderno, entre outras obras, para finalmente divulgar o curso pretendido para agosto daquele 1960.

Na organização das fontes referentes ao curso feito no Recife em 1961, localizou-se uma crítica assinada por Diogo Pacheco, em jornal não identificado,

porém recortado e colado por Lébeis à página 197 do sexto caderno de aulas, divulgando o curso do Recife para “julho próximo”, mas também fazendo referência ao curso de 1960, de maneira bastante interessante, pois Pacheco usa a palavra “planejado” para se referir ao curso que seria patrocinado pelo MEC em 1960 no Rio de Janeiro. Mais um indício de que aquele curso não tivesse acontecido.

Figura 66 – “Magdalena Lébeis dará curso no Recife” - Crítica musical assinada por Diogo Pacheco em jornal não identificado e compilado por Lébeis no sexto caderno de aulas.



Fonte: Jornal não identificado. Compilação de Lébeis, 6º Caderno, p. 197

Como constatado e demonstrado através da pesquisa, os elementos parecem fortes o suficiente para se supor que o curso de 1960 não teria mesmo ocorrido, sendo o primeiro curso de aulas públicas ministrado por Lébeis o acontecido no Recife em 1961.

5.1.2. 1961 Recife

Figura 67 – Foto após a última aula na Universidade do Recife em 22 jul. 1961.



Fonte: CML Doc. 22/9. No verso da foto Lébeis escreveu “22/VII/61 (após a última aula) Universidade do Recife onde passei um mês no H. B. Viagem”

Magdalena Lébeis foi contratada para lecionar canto e técnica vocal pelo III Curso Nacional De Música Sacra, promovido pela Universidade do Recife entre os dias 3 e 23 de julho. Felizmente o evento está generosamente documentado na Coleção Magdalena Lébeis, seja através de fotos, cartas, materiais de divulgação do próprio curso ou por matérias jornalísticas.

Um desses documentos é o programa completo do III Curso Nacional De Música Sacra, cujo conteúdo nos informa sobre datas, professores contratados, atividades litúrgicas e musicais, sobre programa das apresentações e até a respeito dos custos inerentes à participação dos alunos no evento.

O programa traz em sua capa uma dedicatória à Lébeis manuscrita pelo diretor geral do curso, Padre Jaime C. Diniz. Em sua contracapa recebe impresso um texto do arcebispo de Olinda e Recife. Naturalmente, o texto é de forte cunho religioso e trata de uma sensível constatação sobre a linguagem dos símbolos e a sugestão do canto como algo agregador.

O culto que o homem deve prestar a Deus, na solidão das suas confidências pessoais, é psicologicamente necessário, mas, socialmente, ineficaz.

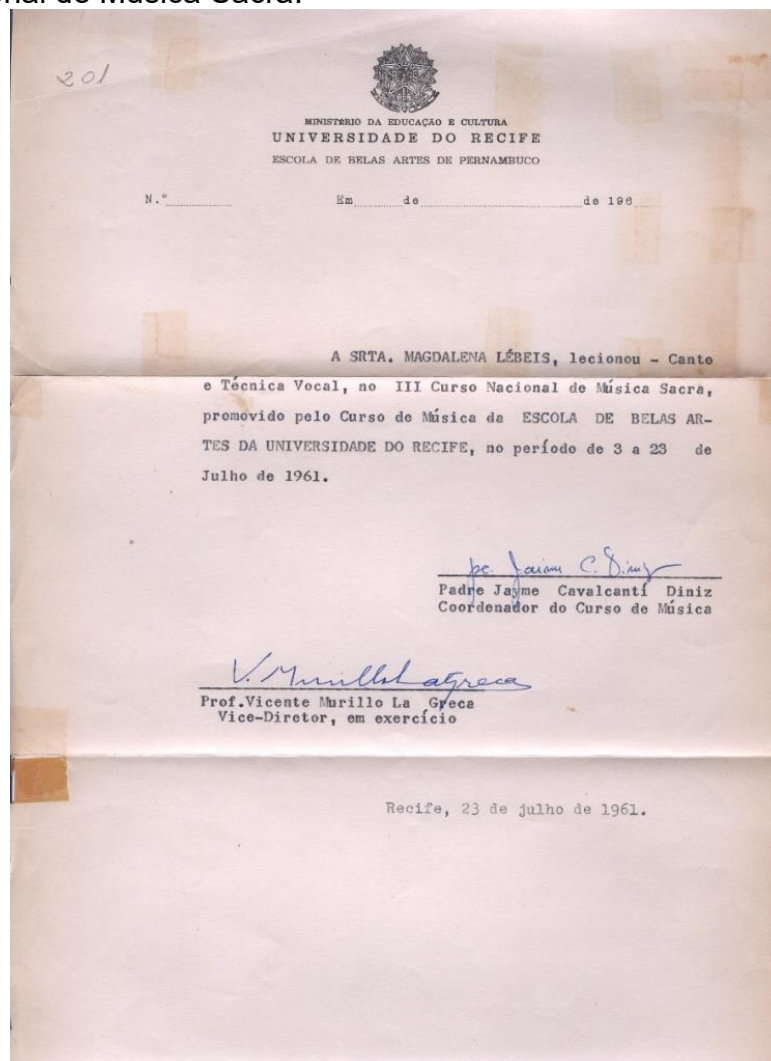
Quando, porém, integrado na comunidade, ele se volta para Deus – seu Pai e seu Senhor – a sua oração que é a oração do Corpo Místico toma a dimensão do próprio Cristo, nosso Mediador e Salvador.

Esse culto através da linguagem dos símbolos e da sugestão do canto exprime, então, o mistério das doações totais do filho e da criatura à Trindade Santa.

O 3º Curso de Música Sacra que vai se realizar no Recife é um esforço nessa linha cujos resultados benéficos todos nós desejamos os mais abundantes. Levando para o social a estesia dos ritmos e das harmonias, situa-se o Curso numa das mais louváveis iniciativas com que o espírito pioneiro da Universidade do Recife vem dinamizando as nossas elites, merecendo os aplausos e as bênçãos da Igreja. (Carlos, Arcebispo de Olinda e Recife, [1961], n.p.)

Outro documento expressivo e probatório da atuação de Magdalena Lébeis no “III Curso De Música Sacra” trata-se de uma declaração em papel timbrado do Ministério de Educação e Cultura/Universidade do Recife/Escola de Belas Artes de Pernambuco, assinado pelo coordenador e pelo vice-diretor do Curso de Música da Escola de Belas Artes.

Figura 68 – Ofício da Universidade do Recife atestando a participação de Lébeis no III Curso Nacional de Música Sacra.



Fonte: Documento compilado por Lébeis no sexto caderno de aulas de canto, p. 201.

Durante o mês de julho de 1961, o curso pôde oferecer ao público do Recife, além de suas disciplinas, uma rotina diária de apresentações musicais. O *cravo bem temperado* foi tocado por João Carlos Martins em seis recitais ao longo do mês. Obras sinfônicas, corais, de música de câmara e de canto também foram apresentadas. Canto coral, técnica vocal e canto, harmonia, história da música, regência coral, música brasileira, canto gregoriano, salmodia popular, legislação eclesiástica foram as disciplinas ministradas pelo corpo docente composto por Miguel Arqueróns, Waldemar de Almeida, Arlinda Melo Rocha, D. Carlos Coelho, D. Henrique Golland Trindade, Padre Amaro Cavalcanti, Clóvis Pereira e Magdalena Lébeis.

Figura 69 – Foto de Lébeis se apresentando acompanhada por João Carlos Martins na televisão recifense, no canal 2 Rádio Jornal do Comércio.



Fonte: CML. Doc. 22/1 TV - 2 "Cantares de Obradores" 21/VII/61

Paralelamente às atividades do curso promovido pela Universidade do Recife, Lébeis apresentou-se na TV local, no canal 2 *Rádio Jornal do Comércio*, acompanhada ao piano por João Carlos Martins. Na mesma ocasião foi entrevistada e divulgou o seu LP, *Recital de Magdalena Lébeis*, gravado pela RGE no ano anterior, com a colaboração do pianista Fritz Jank.

Figura 70 – Foto de Lébeis e pianista não identificada em aula ilustrada na Universidade do Recife em 21/07/1961.



Fonte: CML Doc. 22/3. Aula lustrada 21/VII/61

No dia 21 de julho, além da performance musical acompanhada por João Carlos Martins e da entrevista na televisão, Lébeis havia lecionado no penúltimo dia do III Curso De Música Sacra.

A aula daquela data tem a diferença de tratar-se de uma aula ilustrada, ou seja, uma aula na qual Lébeis também cantava as peças, além de falar sobre suas respectivas interpretações. “La legende du Roi Renaud” foi a obra abordada pela cantora e professora. Um tipo de aula muito específica na qual a professora se mostra cantando ou a cantora lecionando?

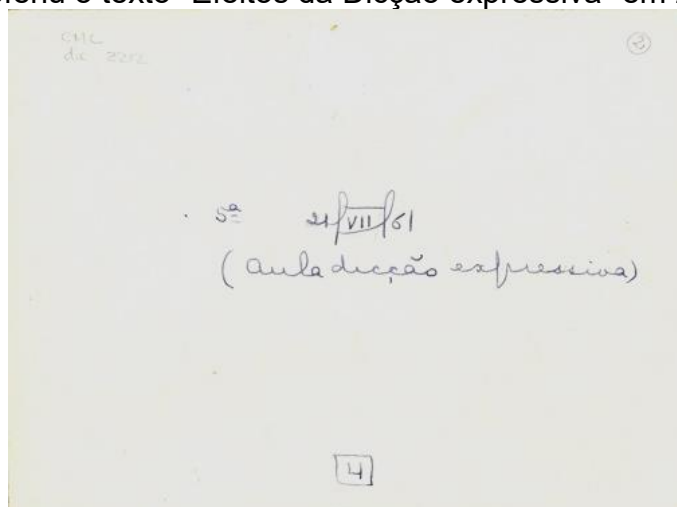
Há aqui uma curiosa manifestação do *ethos* de cantora e do *ethos* de professora que são encarnados, que ganham uma voz e um corpo da mesma pessoa, quase que ao mesmo tempo e no mesmo local.

Observando de outra maneira, nota-se o *ethos* nas vestimentas, no apresentar-se em tons claros enquanto leciona durante o dia na Universidade do Recife (figura 70), e, ainda que use modelos bastante semelhantes de calçado e mesmo do corte e comprimento do vestido, que esteja ornamentada com pulseira, anel e colar de pérolas nas duas ocasiões, para a performance de cantora (figura 69)

a roupa e os sapatos são pretos, o vestido enfeitado por um imenso broche branco em forma de flor que parece ocupar todo o palco⁶⁸.

Além de observações como estas, referentes ao *ethos*, o estudo sobre as fontes que documentam este evento permitiu um grande avanço na pesquisa, pois se constatou, por exemplo, que o texto “Efeitos da Dicção Expressiva”, falado em várias aulas públicas, foi lido em Recife. Pode-se deduzir, através de fotos pertencentes à CML, que determinados textos escritos por Lébeis para aulas públicas, que não possuem datas nos seus manuscritos, tenham sido lidos em determinados locais e datas. Isso se constatou, entre outros documentos, devido às anotações no verso de fotos que fazem referência, por exemplo, ao texto “Efeitos da Dicção Expressiva” falado por Lébeis, em 21 de julho de 1961. Outro exemplo é a anotação no verso da foto referente à aula ilustrada no Recife, na qual Lébeis cantou e falou sobre “La legende du Roi Renaud”.

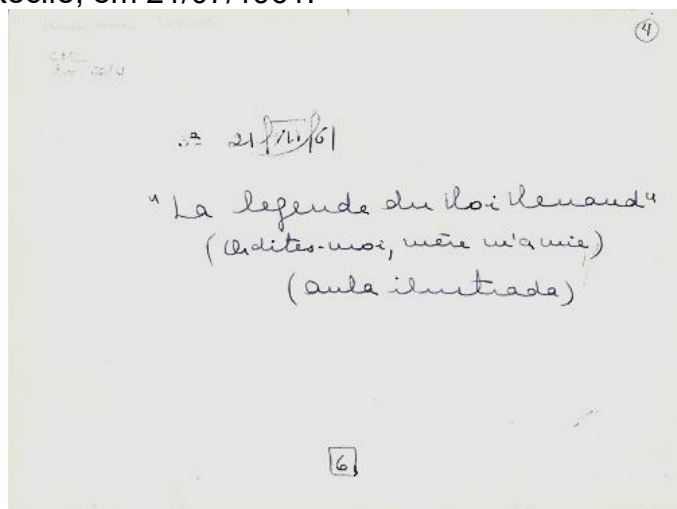
Figura 71 – Verso de foto com anotações respectivas à aula dada na Universidade do Recife na qual proferiu o texto "Efeitos da Dicção expressiva" em 21/07/1961.



Fonte: Aula “Dicção Expressiva” CML 22/2 (verso de foto)

⁶⁸ Não há como estabelecer uma análise sem alguma interpretação, sem a leitura de alguém que está inserido também na sua própria esfera cultural e social, no seu tempo e ocupando os seus diversos lugares de fala, encarnando seus tantos *ethos*, também por isso os textos de Lébeis, assim como qualquer texto, são passíveis de infinitas leituras, infinitas interpretações e análises.

Figura 72 – Verso de foto com anotações respectivas à aula ilustrada dada na Universidade do Recife, em 21/07/1961.



Fonte: Aula “La legende du Roi Renaud” CML 22/4 (verso de foto)

Mesmo não se podendo afirmar quando teriam sido escritos tais textos, ao menos é possível identificar algumas das datas e ocasiões nas quais eles teriam sido lidos. Além disso, em perspectiva observa-se o quanto Lébeis já estava preparada para a atividade de lecionar aulas públicas em 1961.

Dona de uma carreira de prestígio nacional junto ao público e à crítica e com textos elaborados sobre a arte do canto de câmara brasileiro e internacional que seriam proferidos por ela durante décadas posteriores. Possivelmente alguns desses textos já existissem até anteriormente a 1961, por exemplo, elaborados para as aulas públicas anunciadas e pretendidas para 1960 no Rio de Janeiro, curso que, como constatado, não teria ocorrido.

Em síntese, os documentos reunidos nesta pesquisa sobre as aulas dadas por Lébeis no III Curso De Música Sacra da Universidade do Recife coloca a pesquisa em um nível mais profundo de conhecimento sobre a trajetória artística e pedagógica de Magdalena Lébeis e, conseqüentemente, sobre como Lébeis preparava suas performances, seja de cantora ou de professora de canto de câmara.

5.1.3. 1961 São Paulo

As aulas públicas ministradas por Lébeis em São Paulo em 1961 ocorreram sob o patrocínio da Comissão Estadual de Música da Secretaria do Governo – CEM, no mês de dezembro, na Discoteca Municipal, das 17:00h às 18:30h.

Vários outros eventos voltados ao ensino musical compuseram o Curso de Férias da CEM daquele ano, fazendo parte do encerramento do ano letivo do Curso de Formação de Professores, entre eles as aulas de “Interpretação para Cantores”, realizadas por Lébeis.

O evento ocorreu de 4 a 20 de dezembro na Academia Paulista de Música, à rua Carlos Comenale, nº 68, no auditório dos Seminários de Música “Pró-Arte”, à rua Sergipe, no. 271 e como dito anteriormente, também na Discoteca Municipal. Ainda que o horário das aulas dadas por Lébeis apareça especificado na crítica jornalística da época, os dias exatos em que ela lecionou, e, portanto, a quantidade de aulas, permanecem incógnitos.

Figura 73 – “Magdalena Lébeis realizará curso de interpretação em São Paulo” recorte de *A Gazeta* compilado por Lébeis no sexto caderno de aulas.



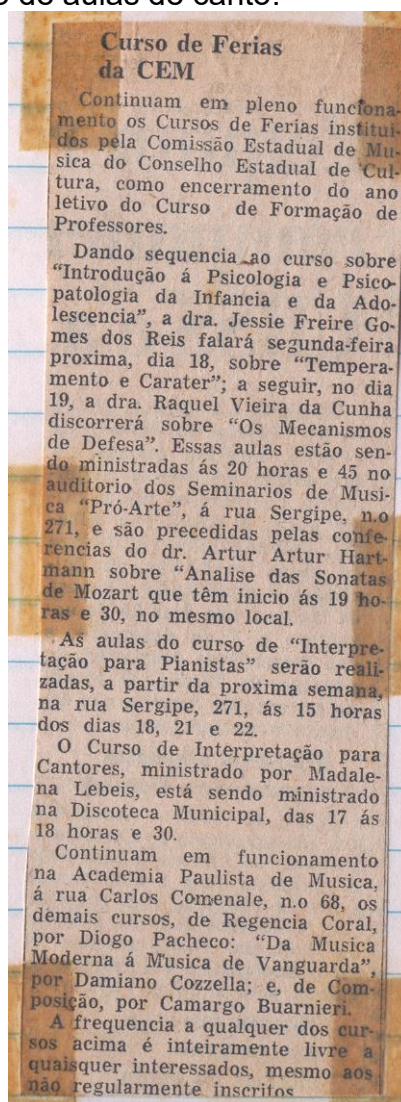
Fonte: Recorte de *A Gazeta* compilado por Lébeis, p. 218, vol. 6

No auditório dos Seminários da “Pró-Arte” ocorreram palestras da Dra. Jessie Freire Gomes dos Reis e da Dra. Raquel Vieira da Cunha, cujos temas tratavam de “Introdução à Psicologia e Psicopatologia da Infância e da Adolescência” e de “Temperamento e Caráter”. Tais palestras foram antecedidas por conferência do Dr. Arthur Hartmann, diretor dos Seminários de Música da “Pró-Arte”, sobre análise das Sonatas de Mozart. Na Academia Paulista de Música lecionaram Diogo Pacheco

(regência coral), Damiano Cozzella (“Da Música Moderna à Música de Vanguarda”), Camargo Guarnieri (composição) e Yara Bernette (interpretação pianística).

Paralelamente às aulas públicas dadas neste curso de férias, Lébeis se apresentou como solista ao lado de Alberto Jaffé e acompanhada pela Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo, regida por Olivier Toni, no dia 7 de dezembro daquele 1961, no Theatro Municipal de São Paulo.

Figura 74 – “Curso de férias da CEM” - recorte de jornal não identificado compilado por Lébeis no sexto caderno de aulas de canto.



Fonte: Recorte de jornal não identificado e compilado por Lébeis, p. 227, vol. 6.

Até o momento, apenas três matérias jornalísticas que relatam o curso de férias promovido pela CEM foram localizadas, duas delas compiladas por Lébeis no sexto caderno de aulas de canto às páginas 218 e 227 e outra oriunda de pesquisa na Hemeroteca Digital. As principais informações contidas nas três matérias estão

acima explicitadas e nelas não se encontram detalhes específicos da atividade de Lébeis nas aulas dadas por ela, sendo a exceção a informação contida implicitamente no anúncio de que a participação de Lébeis vem intitulada como “Curso de Interpretação para Cantores”. Daí se pode deduzir que Lébeis trataria de aspectos interpretativos do canto e não de aspectos puramente técnicos.

No entanto, ainda que os procedimentos, repertório, alunos participantes, estratégias pedagógicas não tenham sido localizados em documentos, vê-se com clareza o lugar de destaque, o lugar de fala e de autoridade que Lébeis possuía naquela ocasião, tanto por suas atividades artísticas anteriores e contemporâneas ao curso, como pela esfera sociomusical da qual ela fazia parte.

Figura 75 – “Curso da CEM” - matéria de *O Estado de São Paulo*, em 9/11/1961.

CURSOS DA CEM

A Comissão Estadual de Musica organizou para o mês de dezembro varios cursos destinados a pianistas, regentes, cantores, compositores e professores. As aulas serão gratuitas e serão realizadas de 4 a 20 daquele mês, na Academia Paulista de Musica.

Os candidatos podem efetuar sua inscrição na rua Carlos Comenale, 68, diariamente, das 13 às 16 horas, com exceção dos sabados.

Interpretação pianistica — O curso de interpretação pianistica será ministrado por Yara Bernette, exigindo-se dos participantes a apresentação de um preludio e fuga, Suite, Partita ou peça equivalente, de J. S. Bach; uma Sonata, de Haydn, Mozart ou Beethoven e uma obra importante de compositor romantico ou moderno.

Interpretação de canto — Este curso, a ser orientado pela cantora Magdalena Lebeis, exige dos candidatos a apresentação de um repertorio de livre escolha, sendo necessario que cada um leve seu acompanhador.

Fonte: *O Estado de São Paulo*, p. 9, 29 nov. 1961

As disciplinas, conferências e palestras ofertadas pelo curso, e se destaca aqui o interesse por aspectos psicológicos no ensino musical de alta performance, demonstram os interesses pedagógicos e as atividades que compunham o cenário de ensino musical daquela esfera musical paulistana dos anos de 1960. Com isso se aprofunda o conhecimento sobre o ensino musical no Brasil, e no caso das atividades de Lébeis, do ensino do canto de câmara, que era sua especialidade.

5.1.4. 1962 Rio de Janeiro

Organizado pelo *Círculo de Arte Vera Janacópulos* e patrocinado pelo Conselho Nacional de Cultura do Ministério da Educação, se deu o *Curso de Interpretação de Canto de Câmara* ministrado por Magdalena Lébeis no Rio de Janeiro em 1962.

Figura 76 – "Círculo de Arte tem nova diretora" - matéria de jornal não identificado e compilada por Lébeis no sexto caderno de aulas de canto



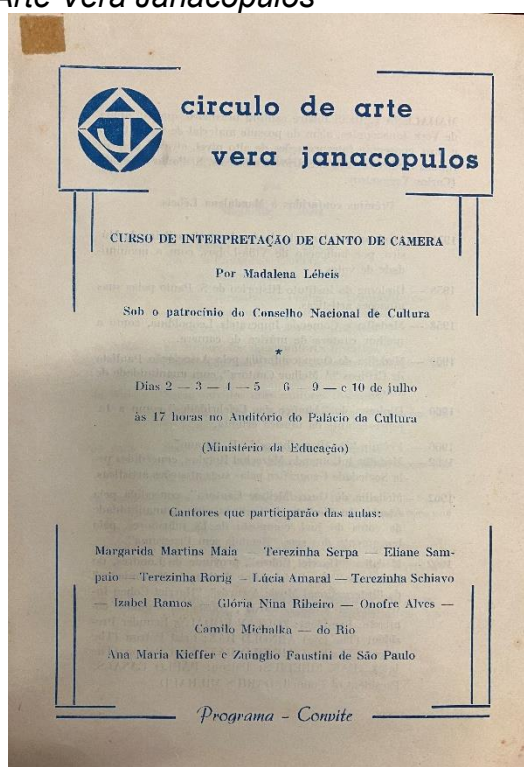
Fonte: Recorte de matéria jornalística de jornal não identificado compilada por Lébeis no sexto caderno de aulas de canto, p. 157.

Seja pelas palavras da crítica da época ou pela constatação dos feitos artísticos e pedagógicos de Lébeis, divulgando o repertório estudado com Janacópulos, ou ainda por ter ocupado lugares de trabalho desbravados por sua mestra no canto, parece haver elementos suficientes para compreender que não há nenhum exagero na matéria jornalística ao atribuir à Lébeis o título de primeira representante da “escola” Vera Janacópulos. Cabe lembrar sua atuação na EAD, substituindo Janacópulos, sua intensa participação na programação da *Rádio Gazeta*, na continuidade da prática das aulas públicas de interpretação do canto de câmara e na divulgação do repertório camerístico de canto trazido ao Brasil por Vera Janacópulos, também na divulgação de obras contemporâneas, tanto de compositores estrangeiros, como de compositores nacionais, feitos realizados anteriormente por Janacópulos e posteriormente à Lébeis, por Lenice Prioli⁶⁹.

⁶⁹ Ver Vasconcelos, 2012.

Tendo em vista que o falecimento de Janacópulos ocorreu em 5 de dezembro de 1955, lendo o recorte compilado acima, se pode concluir que quase que imediatamente após o falecimento da artista precursora, teria sido fundado o *Círculo de Arte Vera Janacópulos*, uma espécie de sociedade que divulgava o nome da artista e que organizava eventos musicais. Este é o caso do *Curso de Interpretação de Canto de Câmara* ministrado por Lébeis em 1962 no Rio de Janeiro.

Figura 77 – Programa-Convite - Curso de Interpretação do Canto de Câmara feito por Lébeis pelo *Círculo de Arte Vera Janacópulos*



Fonte: CML [?]

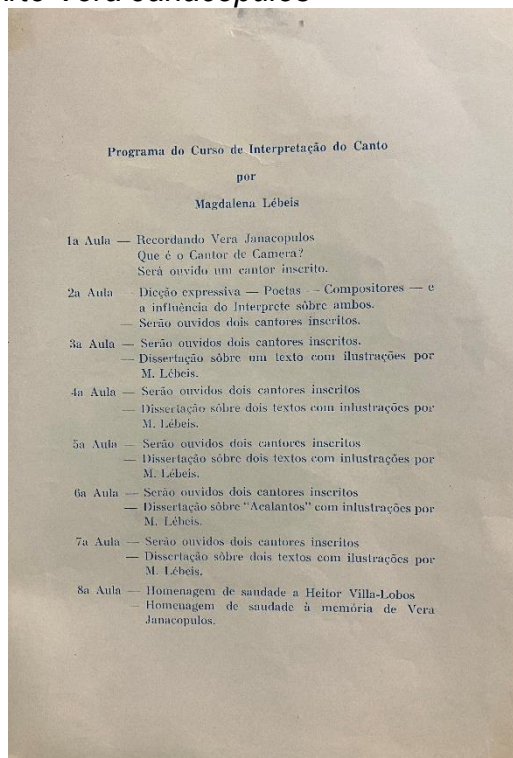
No programa-convite se pode observar o nome dos alunos participantes, a referência ao patrocínio, o elaborado logotipo, no alto, à esquerda da página, composto criativamente por um círculo que dentro dele traz, de maneira engenhosa, as iniciais do nome da mestra brasileira laureada internacionalmente.

Vê-se com clareza, através dos feitos de Lébeis, e isso inclui a criação e manutenção do referido círculo, uma esfera social e musical que se retroalimenta, que se cultiva, que se faz canônica por suas atuações na sociedade, que valoriza e enaltece seus protagonistas e suas práticas através de seus múltiplos discursos.

Comparando as diferentes páginas do programa-convite, que traz em sua capa sete datas (02, 03, 04, 05, 06, 09 e 10 de julho), no interior dele há a relação de oito aulas com seus respectivos programas. Essa contradição é iluminada por crítica

da época confirmando o acontecimento das oito aulas que seguiram até o dia 11 daquele mês de julho.

Figura 78 – Programa-Convite - Curso de Interpretação do Canto de Câmara feito por Lébeis pelo *Círculo de Arte Vera Janacópulos*



Fonte: CML [?]

Além do programa-convite, foi localizada uma vasta cobertura jornalística que tratou de divulgar e comentar o curso de 1962. Os jornais *O Estado*, *Jornal do Comércio* e *Correio da Manhã* foram os veículos localizados por esta pesquisa. Trouxeram notas de divulgação do curso, mas também em duas daquelas matérias textos extensos e generosos sobre Lébeis e sobre o curso em questão. Uma delas escrita por Eurico Nogueira França e outra por Andrade Muricy.

França, em 11 de julho, no segundo caderno do *Correio da Manhã* dedica 7 parágrafos sob o título "A Arte Vocal de Magdalena Lébeis"⁷⁰ e Muricy, em 18 do

⁷⁰ "Há um consenso unânime em torno da arte de Magdalena Lébeis, que a consagra a nossa maior cantora de câmara. Esse título de grande camerista – ora ratificado pela medalha "Harriet Cohen", que lhe foi atribuída em Londres – é dos mais belos a que se possa aspirar, nos domínios da interpretação musical. Sublinha-se sempre que a cultura deve nutrir, indispensavelmente, o talento dos musicistas. Livro e cultura são termos correlatos e, por isso, "cultura literária" chega a ser um pleonasma, pois não pode haver cultivo do espírito sem o amor dos livros, em um sentido amplo, o que pressupõe sensibilidade ao fenômeno literário, na sua dupla acepção de prosa e poesia. Quando se fala de cultura, então, temos de admitir uma ressonância interior à literatura. Mas o músico – e existem os exemplos excessivamente numerosos, até entre compositores – muitas vezes não é culto e se alimenta, quer da

mesmo mês, sete dias depois do encerramento do curso de Lébeis, escreve nada menos que doze parágrafos motivado pelo evento aqui tratado.

No artigo de Nogueira França são tecidas comparações entre o canto de câmara e o canto de ópera, tais comparações são bastante duras, não exatamente

técnica de sua arte, quer da sua vida puramente instintivo-emocional. Como poderiam cumprir assim sua missão os verdadeiros intérpretes de câmara? A estes, além da cultura musical específica, se exige a que promana da intimidade com escritores e poetas, em várias línguas. Colocado em face da simbiose criadora poesia-música, serve o cantor de câmara a uma arte em função da outra. E não se saberia nunca dizer se canta para sublinhar o contexto poético, ou se nos traz poesias que se amplificaram em música. O conceito vale, integralmente, para Magdalena Lébeis, quer como cantora, quer como mestra, pois se verifica que sua experiência de vida interior e seu domínio do “metiér” se desdobram em observações atinentes às duas artes conjugadas, como acaba de suceder no Curso de Interpretação vocal de câmara, que ministrou no Auditório do Palácio da Cultura, promovido pelo Círculo de Arte Vera Janacópulos.

Dizia um moralista sardônico que discípulos são zeros à esquerda: nada acrescentam ao valor dos respectivos mestres. Eis uma espécie de verdade genérica – e quantos discípulos atingem ao seu fim último, que é deixar de sê-lo? – em terreno onde só interessam as exceções. Há ex-discípulos que honram seus antigos mestres, Magdalena Lébeis reata a gloriosa tradição de arte vocal de câmara de Vera Janacópulos, com quem trabalhou. Ambas nos fazem sentir – o que vai dito no propósito de melhor definir a arte camerística – uma das diferenças essenciais entre canto lírico e canto de câmara. A diferença não é apenas de repertório; e não reside apenas no fato de que o cantor lírico tem de aliar o canto à interpretação cênica, enquanto o canto de câmara, embora também dramático, exige a postura imóvel própria do concerto. Mas ainda outra dissemelhança que vemos na prática, se encontra em que o cantor de ópera, muito frequentemente, não sabe o que canta. Não o sabe musicalmente, nem, muito menos; o saberá sob um ângulo interpretativo global – função que cabe ao regente: por isso mesmo ressaltam os raros cantores que o sabem, e se tornam criadores de seus papéis. Já na arte de câmara deve o cantor saber, profundamente, o que canta, pois sem lucidez e diversificada pertinência interpretativa todos os seus possíveis dons de voz não lhe servirão para nada.

Magdalena Lébeis sabe magistralmente como e porque canta; e esse advérbio deve reverter, no seu caso, ao sentido etimológico; sabe transmitir conhecimento, corrigir, aperfeiçoar interpretações alheias com uma agilidade, uma presteza, um punhado de observações certeiras, que fizeram das segundas versões dos participantes do seu curso algo bem diverso do que havíamos ouvido da primeira vez.

Toma-se o canto de câmara na tríplice acepção da linha vocal rítmico-melódica, texto poético e base instrumental. Aos próprios jovens pianistas, que colaboraram nas audições, Magdalena Lébeis distribuiu conselhos, quer quanto ao andamento das obras, que é ponto interpretativo essencial, quer no sentido de fazê-los cantar melhor, de alternar o canto do instrumento e o canto vocal e, em suma, de suscitar a moldura adequada à inserção da voz.

Ouviram-se, na penúltima aula, a que estive presente, os juvenis sopranos Isabel Ramos, Maria Lúcia Amaral, Anna Maria Kieffer, e o barítono Onofre Alves. Como a propósito de *Der Erlkönig*, cantado por este último, multiplicaram-se as indicações interpretativas, sugeridas pela associação complexa da poesia e do canto. A imobilidade do cantor de câmara está longe de traduzir ausência ou escassez de dramaticidade. Belo efeito, com absoluta simplicidade de meios – mostrou-o Magdalena Lébeis – se obtém naquele *Lied* de Schubert: enquanto um braço se apoia ao piano, assume o outro a posição de quem traz uma criança ao colo, e o olhar do cantor se dirige para este alvo, nos dois casos em que cantam o pai e o filho no poema de Goethe, ou se dirige para o público, quando é o próprio *Erlkönig* que faz ouvir sua voz pressaga. E essa tríplice voz se colore diversamente, segundo o tríplice espírito que a anima. [...]

Realiza-se hoje a audição de encerramento do Curso, às 17h, no Palácio da Cultura, quando Magdalena Lébeis, ela própria, dará breve recital, homenageando as memórias de Vera Janacópulos e Villa-Lobos. A quem quiser cantar magistralmente bem, fica recomendada essa audição, bem assim o disco de Magdalena Lébeis, cujo lançamento se dará amanhã, às 17h30m, na Casa Carlos Wehrs, quando a laureada artista distribuirá autógrafos.” (França, 1962).

com a ópera, mas com uma inconsistência artística e musical dos cantores dedicados ao drama (segundo ele), se comparados aos cantores de câmara ou propriamente a arte exercida por Lébeis. Tais observações são generalistas, mas seriam também preconceituosas ou realistas? O retrato de um período da lírica brasileira?

Coincidentemente? Provavelmente não, a comparação entre esses diferentes gêneros musicais também aparece em texto escrito por Lébeis, como veremos mais adiante. A “postura” física do cantor de câmara, os gestos e a relação entre a música e o conteúdo poético e expressivo dos textos cantados também são temas comuns ao artigo de França e aos textos de Lébeis que serão tratados mais adiante. Exemplo disso são as considerações sobre a canção “Erlkönig” de Schubert.

Ressalta-se novamente a esfera social e musical comum a Lébeis e Nogueira França, este, o autor de *Memórias de Vera Janacópulos*, livro composto por depoimentos de Janacópulos feitos a Nogueira França e publicado pelo *Círculo de Arte Vera Janacópulos*.

A relação entre texto e música, a consideração com os poetas e escritores e o valor atribuído à cultura literária e a cultura geral que o artista deveria possuir são questões igualmente comuns às ideias de França e Lébeis, certamente por viverem em uma mesma época, frequentarem os mesmos espaços sociais e artísticos, conviverem entre pessoas com interesses comuns, que possuíam erudição. Se pode observar, inclusive, que no próprio “programa-convite”, elaborado pelo *Círculo de Arte Vera Janacópulos*, a referência aos “conhecimentos literários e musicais” atribuídos à Lébeis como sinônimo de valor. França destaca também o fato de Lébeis fazer considerações em relação à atuação dos “jovens pianistas” colaboradores. Tema tratado por escrito também por Lébeis. Toda essa esfera comum que resulta, para além das singularidades de cada um, ideias e concepções semelhantes, quando não explícitas, estão implícitas e emergem a partir de uma leitura atenta.

França ainda menciona os nomes dos participantes, o repertório executado por eles e suas impressões a respeito da penúltima aula daquele curso. Da mesma maneira que o artigo de Muricy, elucida que houve, de fato, uma atividade também no dia 11 daquele julho de 1962 que tratava de uma audição na qual a própria Lébeis cantou em homenagem à memória de Vera Janacópulos e de Villa-Lobos.

No artigo de Muricy, igualmente extenso, também é tratado de maneira comparativa o canto de câmara e o canto de ópera. No caso de Muricy, indo além das questões técnicas e interpretativas, associando o poder de alcance mais popular da

ópera, se comparada à câmara, a um projeto político-ideológico. O autor faz uma espécie de análise do cenário vocal internacional, colocando Bidu Sayão, Vera Janacópulos e Magdalena Lébeis entre os melhores exemplos de artistas que cultivariam o que ele julga ser uma arte superior. Destacam-se no artigo alguns procedimentos de Lébeis durante o curso, por exemplo, ter declamado “de modo exemplar” o texto de uma “velha balada” e cantá-la em seguida, repetindo esse procedimento “em cada lição”.

Como dito anteriormente, Lébeis é detentora da Medalha “Harriet Cohen” e segundo o artigo de Muricy, a honraria lhe teria sido entregue na aula de abertura do curso aqui tratado.

[...] Magdalena Lébeis vem agora para ter um encontro com as nossas artistas da sua arte: os cantores de câmara. Trouxe-lhes a sua experiência, baseada na tradição Vera Janacópulos, a quem homenageou na palestra inaugural do seu Curso de Interpretação de Canto de Câmara, realizado sob o patrocínio do Conselho Nacional de Cultura, no Auditório do Palácio da Cultura, entre os dias 2 e 11 do corrente mês. Apresentada naquela primeira lição pelo Embaixador Pacoal (sic) Carlos Magno, Secretário-Geral daquele Conselho, na de encerramento recebeu das mãos do mesmo diplomata-escritor a Medalha “Harriet Cohen” (da “Harriet Cohen International Music Awards” de Londres), levada àquele Auditório pelo representante do Diretor do Departamento de Intercâmbio Cultural do Ministério das Relações Exteriores [...] (Muricy, 1962, p.4).

Especialmente através desses dois artigos jornalísticos se pode saber, hoje em dia, detalhes não apenas biográficos sobre Lébeis, mas também parte do conteúdo trabalhado no curso de interpretação de 1962, procedimentos adotados por Lébeis ao lecionar, repertório abordado, e todo um viés ideológico que se revela explicitamente, ou implicitamente, no discurso da crítica que, em parte, parece coincidir com algumas das posições estabelecidas pela artista. Pode-se observar também parte dos valores enaltecidos por aquele círculo social e musical.

5.1.5. 1964 Rio de Janeiro

O curso de 1964 ocorreu sob o patrocínio do Departamento de Cultura da Guanabara, no Auditório do MEC e teve a peculiaridade de ser transmitido pela *Rádio*

*Roquete Pinto*⁷¹. Foi composto por 6 aulas públicas que aconteceram nos dias 08, 09, 11, 15, 17 e 18 de setembro daquele ano.

Os jornais, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Comércio* e *Tribuna*, foram os veículos nos quais se localizaram 8 referências ao curso. Apenas uma dessas matérias ou notas de divulgação estava assinada. Trata-se de crítica veiculada pelo *Jornal do Comércio*, que traz apenas as iniciais A. H. como identificação do autor.

Além da informação sobre as aulas públicas serem irradiadas pela Rádio Roquete Pinto, notícia também compartilhada em 22 de agosto daquele ano pelo *Diário de Notícias*, A. H. nos informa sobre um outro evento patrocinado pelo Departamento de Cultura da Guanabara, que teria ocorrido antes do curso de Lébeis, ou seja, um curso de interpretação pianística ministrado por Magdalena Tagliaferro.

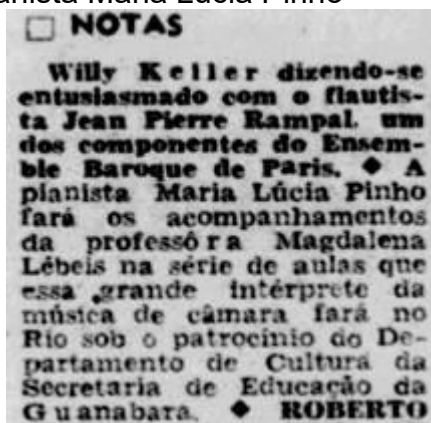
O Departamento de Cultura da Guanabara, que recentemente fez realizar um importante Curso de Interpretação Pianística, a cargo de Magdalena Tagliaferro, está anunciando um Curso de Interpretação da Canção de Câmara, que deverá ser ministrado por Magdalena Lébeis. O curso constará de 6 aulas públicas, às 20h30m, no Auditório do Palácio da Cultura, nos dias 8, 9, 11, 15, 17 e 18 de setembro. A Rádio Roquete Pinto fará as transmissões (A. H., 1964, p.6).

Através da matéria de A. H. se pode perceber o nível e prestígio dos artistas patrocinados por aquele departamento público e mais uma vez notar a presença paralela de Tagliaferro junto à Lébeis. Diz-se, mais uma vez, porque adiante, nas assinaturas referentes aos presentes em aulas públicas de Lébeis, encontra-se a assinatura de Tagliaferro compondo parte do público de Magdalena Lébeis. Compartilhar com Tagliaferro do mesmo espaço profissional ofertado pelo Departamento de Cultura no auditório MEC e ter Tagliaferro entre seu público, não é apenas um detalhe, afinal, fala-se aqui de uma das mais importantes pianistas no cenário mundial.

Ainda sobre pianistas, chama a atenção a referência a Maria Lúcia Pinho, pianista colaboradora que atuou no curso de 1964, que foi feita pelo jornal *Tribuna*, em 2 de setembro.

⁷¹ Durante o mestrado do autor desta pesquisa, em entrevista concedida por Marília Ziegel, cantora e ex-aluna de Magdalena Lébeis, Ziegel relatou possuir gravações das irradiações de um curso de aulas públicas realizado no MEC, possivelmente este aqui tratado, o de 1964.

Figura 79 – “Notas” Matéria de *Tribuna* divulgando curso de Lébeis com "acompanhamentos" da pianista Maria Lúcia Pinho



Fonte: *Tribuna*, 2 set. 1964 2º caderno, p.2.

Lébeis trabalhou com pianistas muito reconhecidos, como Alberto Salles, por exemplo, mas especialmente com Fritz Jank, nas suas apresentações públicas, ela própria dominava o instrumento muito bem, sabe-se disso pelas palavras dela mesma, mas também pelas palavras de Prioli em conversa informal com o autor desta tese, na qual ela revelou a alegria dos alunos quando Lébeis os acompanhava, por exemplo, em uma eventual falta do(a) pianista colaborador(a) durante as aulas particulares.

Lébeis escreveu críticas sobre pianistas para o jornal *A Gazeta*, em São Paulo, em aulas públicas orientou os pianistas e escreveu texto, que será tratado adiante, sobre a interpretação do pianista na obra para canto de câmara “La legende du Roi Renaud”.

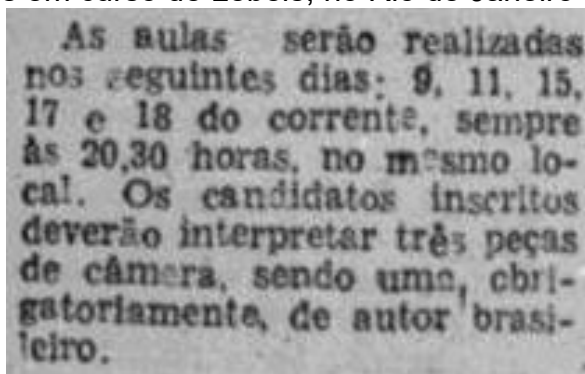
A mesma atenção que Lébeis dedicava ao pianista colaborador não parece ser preocupação constante da crítica jornalística da época. Das oito matérias ou notas de divulgação referentes ao curso de 1964, a única que citou o nome de Maria Lúcia Pinho foi a de 2 de setembro, escrita para o jornal *Tribuna*.

Em relação ao repertório abordado no curso, a exigência por parte de Lébeis de que os alunos apresentassem, no ato da inscrição, três peças, sendo uma, obrigatoriamente, de autor brasileiro, é veiculada pela matéria de A. H. e por matéria do *Diário Carioca* de 11 de agosto. A idade dos alunos e o tempo de estudo são informações igualmente exigidas.

Lébeis foi uma artista que na esteira de Janacópulos divulgou e fez, em primeiras audições, obras brasileiras que se tornaram referência do canto de câmara

em português brasileiro, mesmo feito alcançado por Lenice Prioli, sua aluna de maior destaque profissional como cantora e professora.

Figura 80 – Matéria do Jornal do Comércio divulgando pré-requisitos para a participação de alunos em curso de Lébeis, no Rio de Janeiro



As aulas serão realizadas nos seguintes dias: 9, 11, 15, 17 e 18 do corrente, sempre às 20,30 horas, no mesmo local. Os candidatos inscritos deverão interpretar três peças de câmara, sendo uma, obrigatoriamente, de autor brasileiro.

Fonte: Jornal do Comércio, Rio de Janeiro. 6 set. 1964. p. 3.

A formação artística de Lébeis se deu de maneira privilegiada em São Paulo, com os mais renomados professores e em sua casa, o Solar dos Lébeis, à rua Rego Freitas, figuras como a de Mário de Andrade eram assíduas nos saraus promovidos pela família, assim como outros intelectuais, artistas dedicados a diferentes gêneros, como poetas e músicos, que orbitavam na ideia de uma construção de estética nacional, tão própria de um certo período, não só aqui no Brasil, mas no mundo.⁷²

Para além do repertório, outras características envolvidas no trabalho artístico e pedagógico de Magdalena Lébeis são as práticas comuns aos cursos públicos que ministrou, se não a todos, pelo menos a alguns, ou seja, a realização de uma aula inaugural, e de um recital, dela própria, em algum momento do curso. No relato sobre o curso de 1962, esses dois procedimentos aparecem revelados e surgem novamente aqui, na pesquisa sobre as aulas de 1964.

⁷² Sobre saraus no Solar dos Lébeis ver Vasconcelos, 2012.

Figura 81 – "Curso e recital" - matéria do *Jornal do Comércio* divulgando curso e recital de Lébeis, no Rio de Janeiro em 1964



Fonte: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. 13 set. 1964. p. 2.

Como se pode ler no recorte acima, a foto que consta da matéria teria sido feita quando Lébeis “falava aos alunos” em sua “aula inaugural”, sendo que na mesma divulgação do curso consta a informação de que Lébeis também se apresentaria em recital. Percebe-se que a artista tem em mãos o que parecem ser algumas folhas de papel – provavelmente sejam documentos pertencentes à CML, tais como o texto “Efeitos da Dicção Expressiva” que, como já demonstrado, foi lido anteriormente no Recife.

5.1.6. 1966 A São Paulo

Em 1966, Lébeis lecionou aulas públicas de interpretação do canto em dois cursos, o primeiro deles no mês de abril e o segundo em junho.

Sobre o curso ocorrido naquele abril, duas matérias jornalísticas foram localizadas, uma de *O Estado de São Paulo* e outra de *A Gazeta*, ambas veiculadas no dia 14 de abril de 1966. A matéria de *A Gazeta*, intitulada “Magdalena Lébeis

inaugura Curso de Interpretação de Canto de Câmara” foi encontrada em página original do jornal que consta da CML e a matéria de *O Estado de São Paulo*, localizada em busca no acervo digital do próprio jornal.

Ambos os jornais divulgam o horário do curso – com uma pequena contradição – 18h30, segundo *O Estado de São Paulo*, e 18h às 19h30, segundo *A Gazeta*. Este segundo jornal traz a informação de que as aulas aconteceriam às segundas e sextas-feiras, porém nenhum dos dois veículos diz exatamente quantas aulas seriam ministradas.

A divulgação de *A Gazeta*, segundo o próprio texto da matéria, tem origem em “visita” (entrevista) feita por Lébeis ao jornal: “Em amável visita que nos fez, observou Magdalena Lébeis: - “Não falarei sobre escolas e sobre técnica. Cuidarei apenas da parte interpretativa [...]” (*A Gazeta*, 1966, p. 30).

A relação de Lébeis com o jornal *A Gazeta* e com a *Rádio Gazeta* foi uma marca, uma constante em sua carreira. Na rádio, sua mestra Janacópulos, mantinha um programa com Souza Lima, Lébeis se apresentava como cantora naquele auditório nas “Soirée de Gala” e posteriormente veio a escrever a crítica musical do jornal *A Gazeta*.

Nas palavras de Lébeis se pode perceber o acesso que ela possuía junto àquele veículo:⁷³

Antes de assumir o honroso cargo de crítica musical de “A Gazeta”, convite que me foi feito pela Diretoria desse vespertino, jornal de minha cidade, da terra onde nasci, jornal, em cuja redação sempre me considerei rainha, pela maneira fidalga como me recebia o saudoso Cásper Líbero e onde hoje, todos que lá se encontram, acolhem-me igualmente, precisei pensar muito, refletir horas e horas, para depois dar o meu sim [...] (Lébeis, [19--], CML Doc.23/5).

Além de destacar que o curso trataria de interpretação, Lébeis enfatiza para os dois jornais a importância do “colaborador-pianista”. Termo usado por ela própria já nos anos sessenta do século passado.

⁷³ A relação de Lébeis com a imprensa foi bastante privilegiada. É certo que suas atuações profissionais interessavam aos veículos de imprensa, eram de grande expressividade no cenário musical brasileiro, afinal, trata-se de uma intérprete à altura de divulgar em primeiras audições obras dos mais renomados compositores brasileiros, que fazia estreias de obras contemporâneas nacionais e internacionais, entre outros tantos feitos como cantora e como professora. Mas, fato é que o círculo social do qual Lébeis fazia parte, provavelmente tenha facilitado a divulgação de seus trabalhos. Cabe lembrar a relação próxima da família Lébeis com a família Mesquita, donos do jornal *O Estado de São Paulo*, a relação da própria Lébeis com Esther Mesquita, pessoa que a apresentou à Janacópulos e com Alfredo Mesquita na EAD. Ainda antes da primeira apresentação profissional como cantora, em audição particular, Lébeis teve entre o público presente Assis Chateaubriant, que assistiu e divulgou aquela audição em seu jornal. Ver Vasconcelos (2012)

Como colaborador-pianista, terei Paulo Herculano, discípulo de Yara Bernette, que também acompanhará os cantores inscritos. [...] Acho incrível que a maioria dos pianistas só trate de ser solista, não pensando na importância de ser colaborador na música de câmara, fazendo concertos com violoncelistas, cantores, violonistas ou instrumentistas de sopro. Daí resulta o cantor viver em situação complicada, por não encontrar em São Paulo, quiçá no Rio, pianista que se dedique conscientemente a esse ramo, como Fritz Jank, Gilberto Tinetti e Paulo Herculano (Lébeis, 1966, p.30).

O *Estado de São Paulo* também dá destaque a questão dos pianistas, reproduzindo as ideias de Lébeis:

A professora acha que os conservatórios e os professores de piano, em particular, deveriam também formar acompanhadores em vez de se preocuparem apenas com os virtuosos (O Estado de São Paulo, 1966).

Essas ideias e posturas em relação ao preparo de Lébeis para suas performances, conseqüentemente expressas em seus ensinamentos e ventiladas pela imprensa na divulgação dos seus cursos públicos, dialogam em absoluta consonância com os textos escritos por ela.

Considerações sobre os pianistas, também colocadas por Lébeis em textos, outras duas questões caríssimas a ela, aparecem nas matérias jornalísticas de divulgação do curso de abril de 1966. São elas, a consideração com os poetas e, portanto, com os textos, as múltiplas possibilidades expressivas dos diferentes “coloridos vocais”, dois temas recorrentes em sua produção escrita e que se estabeleceram como características principais do seu trajeto artístico, fortalecendo e canonizando um elo imantado de arte entre Janacópulos, Lébeis e Prioli.

“A maioria dos cantores só dá importância à parte vocal e esquece que a poesia deve ser igualmente considerada, de modo a entender-se palavra por palavra” (Lébeis, 1966, p.30).

O método de ilustrar – cantando – suas aulas públicas, novamente é descrito pela crítica neste curso, da mesma maneira que se observou este mesmo procedimento usado por Lébeis nos cursos anteriores, como, por exemplo, aquele ocorrido em Recife, no ano de 1961. Naquele caso, constatado pelas fotos e pelas anotações de Lébeis no verso delas.

Lébeis revela, ao jornal *A Gazeta*, que fará ilustrações de “clássicas baladas francesas”, “berceuses” e de música moderna. Entre os compositores dos quais os alunos vão apresentar obras estariam: Schubert, Schumann, Duparc, Fauré,

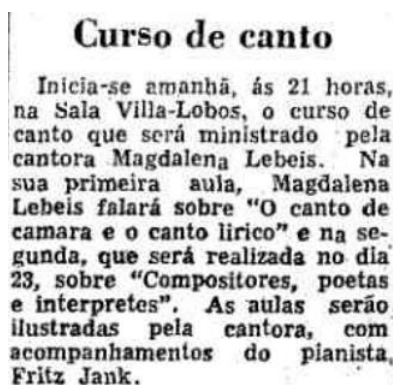
Beethoven, Debussy, Poulenc e Honneger. Deste último, Lébeis fez estreia de obra no Brasil.⁷⁴

5.1.7. 1966 B São Paulo

Duas matérias de *O Estado de São Paulo*, uma do dia 15 e outra de 19, divulgaram o curso de Lébeis daquele mês de junho, para às 21h dos dias 20 e 23.

O local do evento teria sido a Sala Villa-Lobos. Por se tratar de um jornal de São Paulo e a divulgação não fazer qualquer menção a outra cidade, supõe-se que a Sala Villa-Lobos fosse em São Paulo, mas o endereço não foi divulgado por nenhuma das duas matérias do referido jornal.

Figura 82 – "Curso de canto" – matéria de *O Estado de São Paulo* divulgando curso de Lébeis, em 1966



Fonte: *O Estado de São Paulo*, 19 jun. 1966 p.(ilegível)

Pelo que se pode ler nas duas publicações, este curso parece não ter a participação de alunos ativos, não há referência sobre inscrições de alunos, ou exigências para a participação, como nas outras fontes jornalísticas pesquisadas sobre os cursos anteriores.

A matéria do dia 19, tanto em seu título, como no corpo do texto, se refere ao evento como "Curso de canto", no entanto, naquela do dia 15, se refere ao evento, como "conferências".

⁷⁴ Ver Vasconcelos (2012)

Figura 83 – "Magdalena Lébeis" – matéria de *O Estado de São Paulo* divulgando curso de Lébeis, em 1966

Magdalena Lebeis

Nos dias 20 e 23 próximos, a cantora Magdalena Lebeis pronunciará conferências na Sala Villa-Lobos sôbre o Canto de Câmara e o Canto Lírico e Compositores, poetas e intérpretes. Magdalena ilustrará suas aulas, sendo, na ocasião, acompanhada pelo pianista Fritz Jank.

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 15 jun. 1966 p.(ilegível)

O que se pode afirmar, de acordo com as divulgações citadas, é que, com a participação de Fritz Jank, Lébeis teria feito aulas ilustradas por ela mesma e tratou de temas como canto de câmara e canto lírico, poetas, compositores e intérpretes. Por se conhecer previamente os textos de Lébeis escritos para as aulas públicas, a hipótese de que ela tenha feito uma exposição oral dos textos escritos exatamente sobre essas questões, e que serão analisados na parte final deste capítulo, teria ocorrido naqueles dois dias.

5.1.8. 1967 Teresópolis

O curso de Magdalena Lébeis em Teresópolis fez parte das atividades pedagógicas do XVII Curso de Férias da Pró-Arte. Nos dias de hoje, provavelmente receberia o nome de festival, tendo em vista sua duração de quatro semanas. Mais especificamente, de 7 de janeiro a 5 de fevereiro.

Há duas matérias, uma de 12 de junho do *Diário Carioca* e outra de 19 de novembro de *O Estado de São Paulo*, ambas do ano anterior ao curso, ou seja, 1966.

A divulgação feita pelo *Diário Carioca* é mais detalhada, no entanto é na matéria de *O Estado de São Paulo* que aparece uma informação mais específica sobre o curso de Lébeis: "curso de interpretação de música brasileira".

Assim como Janacópulos, Lébeis teve e tem um papel protagonista na divulgação do repertório camerístico brasileiro. Suas atuações, especialmente, junto a Villa-Lobos e Guarnieri, as estreias de obras desses compositores que através de sua voz ganharam vida nas suas performances, suas gravações de Nepomuceno,

Villa-Lobos, Dinorá de Carvalho, Francisco Mignone, Souza-Lima, são alguns exemplos da relevância do seu trabalho quando voltado ao repertório de canto em português brasileiro. Cabe destacar a atuação como professora que dá continuidade, através de seus alunos, ao que se poderia talvez ser chamado de uma escola de canto brasileira.

Em 1967, Lébeis já era uma cantora muito experiente, tinha executado seus maiores feitos como artista, cantando no concerto de inauguração do prédio do Teatro de Cultura Artística ao lado de Guarnieri e Villa-Lobos, recebido diversos prêmios nacionais, comendas, medalhas, condecorações do governo inglês e francês e se dedicado desde o início de sua carreira ao repertório brasileiro. Certamente, Lébeis tinha o que dizer e ensinar sobre música brasileira para canto de câmara.

Figura 84 – Matéria de *O Estado de São Paulo* divulgando curso de Lébeis em Teresópolis

Sob direção artística de Gilberto Tinetti, a Pró-Arte realizará de 7 de janeiro a 5 de fevereiro do ano vindouro, o XVII Curso Internacional de Férias de Teresópolis. O certame contará com a participação de vários professores estrangeiros, entre os quais Gerhard Huesch, da Academia de Música de Munique (interpretação do "Lied" alemão); Hermann Regner, do Instituto Orff, de Salzburgo e sua assistente Barbara Hasselbach, responsáveis por um curso para professores que se chamará "Música e movimento para crianças".

O diretor musical do "National Theater", de Londres, professor Marc Wilkinson fará uma série de palestras sobre apreciação musical, música eletrônica, música no teatro e música nova na Inglaterra e Magdalena Lebeis dará um curso de interpretação da canção brasileira de câmara.

As pessoas interessadas em frequentar o curso podem fazer suas inscrições nos Seminários de Música Pró-Arte, rua Sergipe, 271, telefone: 51-0858.

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 19 nov. 1966, p. 9.

Além dos seus predicados e de seu preparo específico em relação ao tema de suas aulas – curso de interpretação de música brasileira – é provável que interessasse muito ao Curso de Férias da Pró-Arte, exatamente, essa atuação voltada

ao repertório nacional, porque o curso tinha a característica de ser um curso internacional, que recebia vários docentes estrangeiros que, conseqüentemente, tratariam de outros temas. Não se pode descartar também a proximidade que Lébeis possuía com a Pró-Arte, atuando junto àquela sociedade musical frequentemente.

O XVII Curso de Férias da Pró-Arte em Teresópolis daquele ano teve a direção de Gilberto Tinetti. Entre os professores brasileiros, Magdalena Lébeis, Dayse de Luca, Odete Ernest, Maria Lívia São Marcos, Homero de Magalhães, Manuel Veiga, Geraldo Parente, Paulo Afonso, Cônego Amaro Cavalcanti e Frei Gil de Roca Sales. Compondo o corpo docente de professores estrangeiros Gehrard Huesch, da Academia de Música de Munique, que deu aulas sobre a interpretação do “Lied”, Hermann Regner e Barbara Hasselbach, do Instituto Orff de Salzburg, Marc Wilkinson do “National Theater” de Londres, este último teria lecionado apreciação musical, música eletrônica, música no teatro e música nova na Inglaterra.

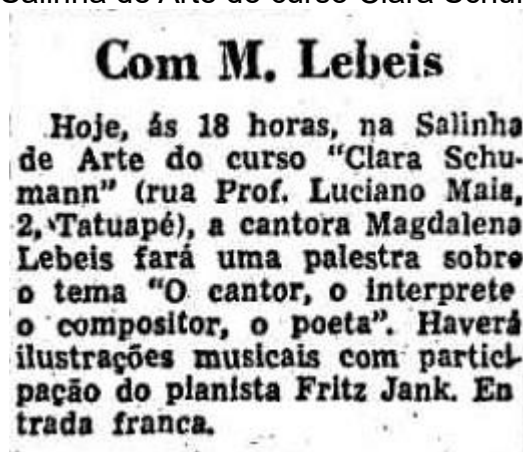
Se observamos as duas matérias mais atentamente, com o olhar do analista do discurso que procura a opacidade da linguagem, aquilo que é dito e que não é dito, numa camada mais profunda do que aquela superficial e transparente, percebe-se o prestígio de Lébeis junto a redação de *O Estado de São Paulo*. Enquanto no *Diário Carioca*, a matéria traz todos os nomes de professores brasileiros e estrangeiros reproduzidos acima, a matéria de *O Estado de São Paulo*, cita apenas os professores estrangeiros, o diretor do curso – Gilberto Tinetti e como exemplo de docente do Brasil apenas Magdalena Lébeis.

5.1.9. 1968 São Paulo

Foi localizada apenas uma única nota de divulgação dada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em 13 de julho sobre o curso de 1968.

O curso parece ter sido feito no mesmo formato que aquele ministrado em 20 e 23 de junho de 1966 na Sala Villa-Lobos, ou seja, um curso sem a participação de alunos ativos, apenas com público presente, no qual Lébeis falava sobre alguns temas referentes ao canto e ilustrava suas concepções sobre a interpretação cantando, acompanhada novamente pelo pianista Fritz Jank. Os temas tratados foram “O cantor, o intérprete, o compositor, o poeta”.

Figura 85 – "Com M Lébeis" – matéria de *O Estado de São Paulo* divulgando aula ilustrada de Lébeis na "Salinha de Arte do curso Clara Schumann"



Fonte: *O Estado de São Paulo*, 13 jul. 1968, p. (ilegível)

5.1.10. 1971 São Paulo

Em relação ao curso ministrado por Lébeis em 1971, não foram localizadas, até o momento, informações na crítica jornalística. Há, porém, um relevante documento pertencente à CML, que testemunha o acontecimento daquele evento. Em seu conteúdo traz as assinaturas do público presente e as datas em que as aulas aconteceram, porém, não há qualquer menção à cidade ou ao local específico no qual o curso foi ministrado.

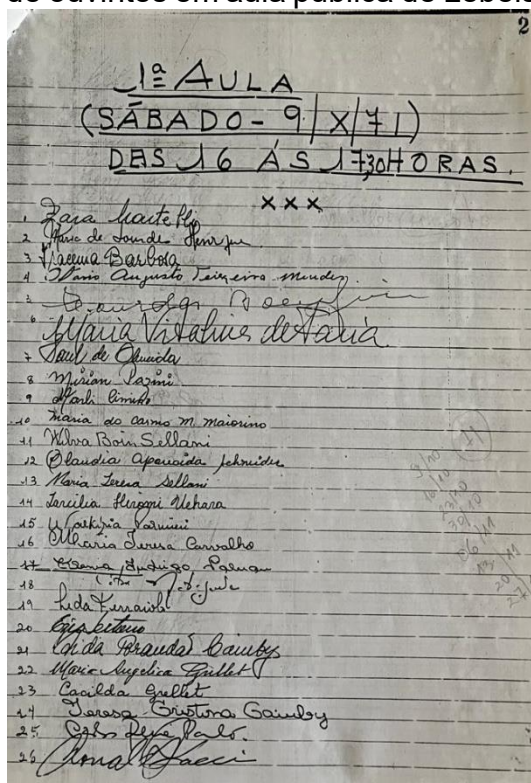
Analisando o documento, localizou-se a assinatura de Roberto Dante Cavalheiro Filho, professor de harmonia e análise musical, residente em São Paulo, de quem o pesquisador foi aluno e com quem mantém contato atualmente. Devido a presença da assinatura de Cavalheiro Filho, se pode supor que o curso de 1971 tenha acontecido em São Paulo.

O pesquisador entrou em contato com Cavalheiro Filho por telefone, no dia 16 de julho de 2023, para entrevistá-lo a esse respeito. Segundo o professor Dante, como costuma ser chamado pelos alunos e colegas, de fato, o curso de 1971, do qual consta sua assinatura como um dos ouvintes, no dia 27 de novembro, ocorrera em São Paulo. Em relação ao espaço físico, o professor disse não ter certeza – “afinal, são mais de 50 anos”. Ainda assim, levantou a hipótese de que o evento pudesse ter ocorrido no Auditório da Liga das Senhoras Católicas, à rua Jaceguai, n. 400, prédio

que atualmente abriga o Teatro Imprensa. E supôs que o curso de Lébeis pudesse ter sido patrocinado pela CEM – Comissão Estadual de Cultura, que naquele período era presidida por João de Souza Lima.

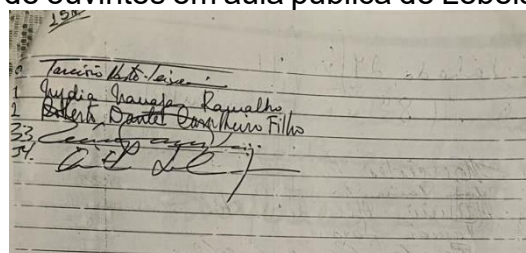
O curso de 1971, de acordo com o documento citado, foi composto por oito aulas, todas ministradas aos sábados, das 16h às 17h30, nos dias 09, 16, 23 e 30 de outubro e 06, 13, 20 e 27 de novembro. O número de assinaturas registradas pelos presentes foi de 60, 91, 68, 43, 46, 37, 42 e 34, respectivamente. Lenice Prioli, Marília Ziegel, Sophia Helena Veiga de Oliveira, Dinorá de Carvalho, Maria Lúcia Pinho, Alberto Salles, são alguns exemplos de profissionais da música que assinaram a lista de ouvintes.

Figura 86 – Assinaturas de ouvintes em aula pública de Lébeis ocorrida em 09/10/1971



Fonte: CML Doc. 21, p. 2

Figura 87 – Assinaturas de ouvintes em aula pública de Lébeis ocorrida em 09/10/1971

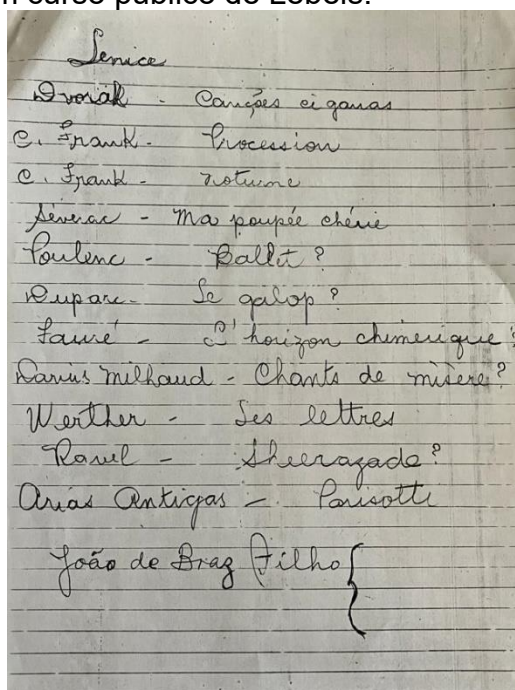


Fonte: CML Doc. 21, p. (ilegível)

Elucidada a questão da cidade, e ao menos supostos a localização exata e o patrocínio, ainda restaria saber algo de muita importância, ou seja, o repertório abordado. Para esta questão, uma folha avulsa, arquivada junto as assinaturas auxiliou. Cabe salientar que este segundo documento não foi escrito por Lébeis, e sim por Lenice Prioli, sua aluna de maior projeção na carreira artística em São Paulo. Esta afirmação pode ser feita porque o pesquisador estudou canto de câmara, durante anos com Prioli, leu intensamente os manuscritos de Lébeis e conhece bastante bem a caligrafia de ambas.

A suposição de que a folha avulsa, certamente escrita por Prioli, seja referente ao curso de 1971 se dá por alguns motivos. Estar fisicamente próxima às assinaturas do curso de 1971, por ter sido escrita no mesmo tipo de papel, com as mesmas proporções, e pelo fato de que Prioli faz uma espécie de esboço de opções de repertório para que ela cantasse. Elenca obras de Dvorak, Frank, Fauré, Poulenc, Milhaud, entre outros compositores.

Figura 88 – Anotações de Lenice Prioli com sugestão de repertório, provavelmente para ser apresentado em curso público de Lébeis.



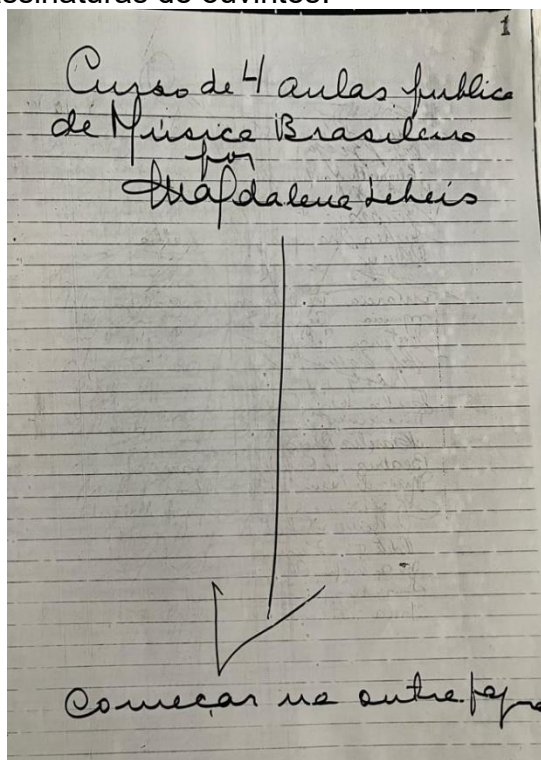
Fonte: CML Doc. 21, p. (ilegível)

5.1.11. 1972 São Paulo

Este curso de 1972 tem a peculiaridade de tratar apenas da interpretação de repertório de autores nacionais, fato que reforça a constatação de que Lébeis abria espaço, tanto para a música de câmara e de concerto, como para a música brasileira.

As aulas ocorreram às terças-feiras, nos dias 07, 14, 21 e 28 de novembro. O número das assinaturas registradas pelos presentes foi de 25, 58, 90 e 70, sendo que a septuagésima assinatura, ou seja, a última assinatura do último dia das aulas, é a de Magdalena Tagliaferro.

Figura 89 – "Curso de 4 aulas públicas de Música Brasileira por Magdalena Lébeis" - página inicial para as assinaturas de ouvintes.



Fonte: CML Doc. 21, p. 1

Assim como o curso anterior ministrado em São Paulo, a respeito deste de 1972, não foram localizadas críticas jornalísticas. Porém, também existem as assinaturas dos ouvintes que documentam o seu acontecimento. Da mesma maneira que o anterior, constam as datas, mas não há referências no documento das assinaturas dos ouvintes, a respeito da cidade, do local específico e de patrocinador. Tais informações, ou pelo menos, algumas delas, só puderam ser alcançadas devido

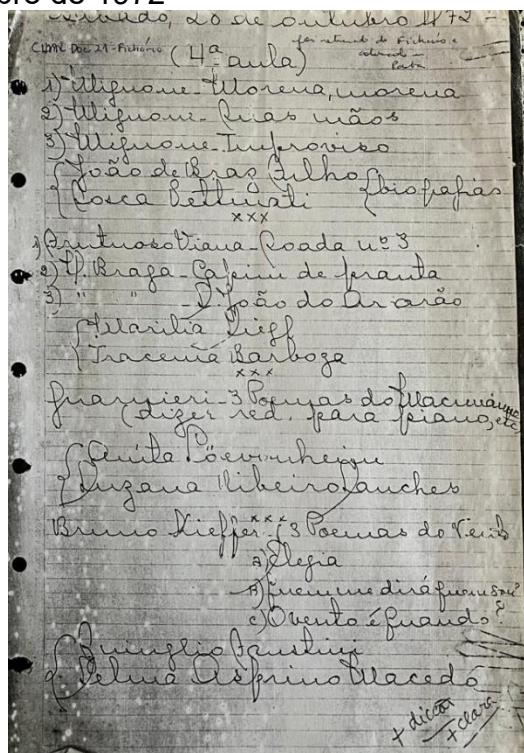
ao texto que Lébeis escreve sobre Guarnieri, e que está transcrito e analisado mais à frente neste capítulo. Nele, Lébeis escreve:

[...] Não calculam, meus amigos, a satisfação que me causam os compositores brasileiros de sempre me pôr a par de suas recentes composições. Procuo divulgá-las ao máximo e, em outubro próximo já estou contratada pela Comissão de Cultura do Governo de SPaulo para realizar um “Curso Público de Interpretação de Música brasileira” [...] (Lébeis, [1972], p.12)

Por meio deste relato é possível compreender que o curso teria ocorrido em São Paulo, sob o patrocínio do CEM e mais, saber, ao menos aproximadamente, o período em que Lébeis escreveu o texto sobre Guarnieri.

Há também uma folha avulsa, que trata da quarta aula, na qual constam, além da data – “Sábado, 28 de outubro de 1972”, os nomes de quatro alunos ativos, de quatro pianistas colaboradores que os acompanharam e o repertório executado⁷⁵.

Figura 90 – Página manuscrita que trata da quarta aula do curso de música brasileira, ocorrida em 28 de outubro de 1972



Fonte: CML Doc. 21, p. (ilegível)

⁷⁵ João de Braz Filho e Tostca Pettinati (Francisco Mignone “Morena, morena”, “Tuas mãos” e “Improvise”); Marília Ziegel e Iracema Barbosa (Fructuoso Viana “Toada no. 3”, Hernani Braga “Capim di pranta” e “São João do Ararão”); Anita Lövonheim e Susana Ribeiro Santos (Camargo Guarnieiri “3 Poemas do Macunaíma”); Zuinglio Faustini e Selma Asprino (Bruno Kieffer “3 Poemas do vento” – “Elegia”, “Quem me dirá quem sou”, “O vento é quando”).

Chama a atenção que apenas a folha referente às assinaturas do primeiro dia do curso tenha duas diferenças em relação às demais. Lébeis não numerou as linhas e por cima das assinaturas fez uma espécie de “x”, várias vezes, como se reprovasse algo, considerasse algo errado...

A reprodução integral dos documentos contendo as assinaturas, tanto do curso anterior, de 1971, como deste de 1972, dedicado exclusivamente à música brasileira, pode ser consultada nos anexos desta tese.

5.1.12. 1972 Rio de Janeiro

O curso de 1972 aconteceu a partir de um convite de Cecília Fernandez Conde feito à Magdalena Lébeis, quando Conde ocupava a direção do Conservatório Brasileiro de Música.

A imprensa do Rio de Janeiro, mais especificamente, os jornais *Jornal do Comércio*, *Jornal dos Sports* e *O Jornal* foram os veículos que divulgaram o evento e que esta pesquisa conseguiu localizar.

Há duas informações contraditórias sobre a data de início do curso, enquanto o *Jornal dos Sports* diz que o curso terá sua aula inaugural no dia 20 de abril, *O Jornal* divulga que o curso teria começado no dia 24 de abril.

As quatro matérias jornalísticas localizadas fazem menção ao conteúdo que Lébeis abordaria no curso, entre as informações estão: técnica, interpretação vocal, efeitos da dicção, efeitos técnicos, postura, poetas e compositores e arte de acompanhar.

Ainda que a imprensa tenha divulgado que Lébeis também trataria de técnica, lendo os textos preparados por ela para serem lidos naquele curso, não há considerações a esse respeito.

Assim como as fontes reunidas para o curso feito em Recife, em 1961, permitiram entender que alguns dos textos produzidos por Lébeis e apresentados por ela em várias de suas aulas públicas já existiam naquela ocasião, o texto escrito especificamente para ser lido no Conservatório Brasileiro de Música, se comparado a outras fontes, inclusive as jornalísticas, foi muito importante para que informações básicas fossem organizadas. A descoberta de que o curso anunciado para ser feito

no Rio de Janeiro em 1960 não teria ocorrido é um exemplo do quanto foi importante para a organização da descrição dos eventos e para a elaboração do quadro 7, apresentado anteriormente, que sintetiza as principais informações reunidas neste capítulo.

O texto escrito para ser lido no Conservatório Brasileiro de Música está integralmente transcrito por este trabalho e será analisado, assim como os demais textos produzidos para as aulas públicas.

5.2.TEXTOS ESCRITOS PARA AS AULAS PÚBLICAS: TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

Os Cadernos de Aulas de Canto de Lébeis trazem, em seis volumes manuscritos, um relato extenso sobre o preparo de suas performances, desde a primeira aula com Janacópulos em 1937 até a última aula de número 1006, em 1955. Já os textos referentes às aulas públicas que se encontram na CML possuem uma característica bem distinta, são muito mais sintéticos e, conseqüentemente, muito mais curtos. Foram escritos para serem lidos em voz alta pela própria Lébeis, em eventos específicos - nas aulas públicas, diferentemente dos cadernos que parecem ter sido escritos com a clara intenção de que fossem lidos por outros leitores. Escritos para que pudessem ser lidos posteriormente por qualquer estudante ou profissional do canto, musicólogos, professores, ou por quem possa se interessar pelo assunto. Abaixo será possível contemplar a transcrição de todos os textos escritos para aulas públicas que constam da CML e suas respectivas análises serão elaboradas sob a perspectiva da teoria de Dominique Maingueneau (2015) sobre a *cena da enunciação* que, neste trabalho, está sendo usada para que se possa adentrar em camada mais profunda dos textos da artista Magdalena Lébeis, tendo em vista o tema que norteia a pesquisa, ou seja, a investigação sobre o preparo de Lébeis para suas performances.

Os textos escritos para as aulas públicas, considerando a teoria de Maingueneau de *cena da enunciação*, composta por *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*, poderiam ser entendidos da seguinte maneira: em relação à *cena englobante* – pedagógica; à *cena genérica* – tratam-se de exposições orais; e, quanto

à *cenografia*, que revela muito da singularidade dos textos, esta provavelmente sofra mudanças, se altere, se transforme de acordo com os textos analisados, hipótese que será averiguada na sequência do trabalho.

5.2.1. Efeitos da Dicção Expressiva

Dicção expressiva, não é apenas dizer somente dicção clara e sim, fazer com que, cada palavra, cada sílaba, cada vogal, não passe despercebida aos ouvidos, mesmo d'aqueles que se encontram na última fileira do teatro, afim de não fazê-los ignorar, nem por um instante o sentido do texto. Para isso necessitamos de articulação perfeita. A qualidade da voz não é tudo si ela não for expressa por palavras nítidas, claras, articuladas, pouco adiantará. O cantor deve reunir o conjunto: timbre, dicção, boa escola, cultura geral e grande personalidade, aí, ele se tornará o intérprete. Muitas vezes é mais agradável ouvir-se voz menor de um cantor que saiba dizer com inteligência e nitidez. Dicção expressiva, é tirar o maior partido da maneira do falar de se expressar levando a alma ao coração do ouvinte (CML Doc. 21, [19--], p.1).

xxx

A riqueza dos textos de Lébeis é algo que salta aos olhos do leitor. Apenas nesse pequeno trecho que inicia o texto “Efeitos da Dicção Expressiva”, o quanto se pode extrair a partir da referência teórico-metodológica da *cena de enunciação*!

Primeiramente, nota-se uma artista que fala com autoridade, que não faz suposições e sim afirmações e que, por meio de seu tom afirmativo, reforça o *ethos* de mestra do canto de câmara.

Quando se refere à necessidade de uma “dicção clara”, complementa dizendo que o intuito de alcançar tal clareza é fazer com que público não possa ignorar o “sentido” do texto, ou seja, não se trata apenas de fazer com que os ouvintes compreendam as palavras cantadas. Ter uma dicção clara vai muito além disso e, para Lébeis, parece ser apenas um meio de carregar de significado o conteúdo poético do texto que ela pretende comunicar.

Lébeis faz implicitamente um alerta sobre o encantamento que uma voz dotada de predicados naturais, fisiológicos, possa exercer sobre o público e mesmo sobre o próprio artista, ressaltando que “a qualidade da voz não é tudo” e que, para tornar-se um intérprete, tantos outros predicados são necessários, como a cultura geral do cantor, por exemplo.

E sobre o objetivo almejado pelo artista, usando como meio um texto claro, bem articulado e cheio de significado, o que Lébeis diz ao seu ouvinte? Diz que o intuito é levar a alma ao coração de quem escuta. Desta frase, vê-se uso metafórico da palavra “coração”, que parece ser sinônimo de emoção e de sensibilidade na cultura da qual Lébeis faz parte. A palavra “alma” traz com ela a ligação com o discurso religioso, com a crença de Lébeis em algo metafísico e com sua fé, tantas vezes expressa no extenso relato dos seis Cadernos de Aulas de Canto.

5.2.1.1. “Exemplo está....”

Exemplo está na variedade com a qual podemos dizer a exclamação AH! Em várias músicas conseguimos demonstração de que, com a paleta vocal nos serão permitidos os melhores efeitos sonoros e interpretativos, desde que saibamos dar a vogal, coloridos bem opostos. No recitativo da Ária “L’oiselle en peine” de “Acis et Galatée” de Handel, ao iniciarmos o AH! Dar à máscara um prenúncio de sorriso, para que na vogal transpareça alegria e amor. O AH do “Poema Realista” de Villa-Lobos é mais um gemido, um lamento, no qual devemos sentir, mentalmente o cair das lágrimas sobre o rosto. Esse AH, deve ser amargurado e doentio. Em “La vielle” de Blaugini há variedades de AH, um jocoso, outro enfatiado, e vários cantados, caçoando e rindo. A vogal O, na ária “O del mio dolce ardor” de Gluck, da ópera Elena e Paris, começa-se o O, numa atmosfera de amor envolvido em doçura e sedução. Já na Ária D’Iphigenie en Tauride, do mesmo autor, empresta-se à vogal um perfume de incenso, iniciando como uma reza. A seguir temos o O do segundo Salmo de Honegger que é uma impressão de dor e desespero, cheio de exaltação.

Devemos dobrar as consoantes, mesmo que elas [não?] sejam dobradas, como habitualmente tem as línguas italiana e alemã. Em todos os idiomas precisamos dar muita atenção à cor e à força das consoantes para conseguir um cunho bem expressivo. A casinha pequenina, harmonizada por Ernani Braga, onde se canta: “d’aquele beijo demorado, prolongado” Si cantarmos “d’aquele etc”, o beijo ficará sem sabor, ressabiado como se a sogra e a mãe surgissem de repente... Porém, si acrescentarmos mais um l, será um beijo de amor, sem pressa, muito mais expressivo. “que... coitado de ssaudade [palavra escrita com os dois s], etc” – torna-se maior essa saudade. Na Toada pra você, de Lorenzo Fernandez se pusermos mais um b e um l na frase: “Nem gozar somente esse “beijo, tão molhado” ... esse beijo ficará mais orvalhado de amor. A “Rrisada”, acrescentar r r aí, ficará mais risonho, o mesmo no “que me enrabicham”, tornar-se-á mais enfeitado... Em Carlos Gomes, no “Quem sabe”, “tão longe”, a 1ª vez, para expor o tema, com dicção clara, apenas articulado e, quando repete “tão llonge” a criatura amada estará bem mais distante...

A acentuação tônica é de vital importância, porém, é preciso pensar que, nem sempre deve ser obedecida. Exagerando na linha do canto não conseguiremos um bonito legato. Cito a Casinha pequenina, quando diz: “tinha um coqueiro” Muito embora o folclore não devemos nos preocupar com esses casos, soa mal demais aos ouvidos ouvir-se “tinha um coqueiro ou coqueirô, pois a palavra não é uma, nem outra. Amais a junção das

palavras sempre se ouve: “tinha um coqueiru-du lado” o “coqueirudu” é horrível. De minha parte resolvi o caso da seguinte forma: descobri a colheita feita por duas pessoas diferentes, em lugares diferentes e, numa encontrei algo que me interessou como resolução mais estética: tirar o d e por o a Nada modifica na parte musical, apenas embeleza à construção de frase cantada. Em Haendel, numa das árias de “Poro” [?] a acentuação tônica da palavra “mour ”, [deixou em branco o restante da palavra provavelmente pela dúvida se a grafia deveria vir com um ou com dois r- supõe-se] no próprio texto na 1ª vez, acentua-se o mou, para depois repeti-lo mais afirmativo mourir. Em L’invitation au voyage” de Henry Duparc, quando os belos versos de [espaço, por provavelmente não querer parar a escrita para consultar o nome do poeta] dizem: “songe à la douceur, d’aller la-bas vivre ensemble” ... Não devemos acentuar o douceur, reparem vocês o quanto se torna mais doce mais amoroso e expressivo (CML Doc. 21, [19--], p. 2-7).

xxx

Neste trecho acima, de três parágrafos, Lébeis vai muito além de distribuir conselhos ou orientações, com vasta experiência e grande poder de síntese. Parece criar (ou recriar a partir não só de seu mundo interior, mas também levando adiante os ensinamentos de Janacópulos) uma espécie de teoria sobre a expressividade que o lidar com os fonemas pudesse alcançar na performance do canto de câmara.

Uma teoria sobre relações entre articulações e manipulações do trato vocal que se comunicaria com um mundo subjetivo, interior, que pretende se estabelecer de alguma maneira na comunicação entre o artista e o público, numa pretensa relação que estabeleça significados comuns.

Tanto por meio das vogais como das consoantes, também pela acentuação natural das palavras, pela não acentuação, pelo alongamento de consoantes dilatadas no tempo, por mudanças timbrísticas das vogais, efeitos relacionados à expressividade, às relações de sentido que deseja estabelecer entre tais recursos técnicos e interpretativos com toda a subjetividade do seu ser e o conteúdo poético-musical das obras ou de trechos específicos delas, levando em consideração não apenas o seu mundo interior singular, mas tudo que há nele de comum com o seu tempo e, portanto, com seu público.

O primeiro exemplo se dá sobre a vogal “a” e a diversidade de sentimentos que poderiam ser expressos ou melhor comunicados a partir de mudanças no timbre da vogal. O sentimento de alegria que Lébeis identifica na ária “Loiselle en peine” de “Acics e Galatée”, seria reforçado por um leve sorriso, assim, iluminando, clareando, ou tornando mais agudo e aberto – como ensina a fonética articulatória – aquele “a” e o impregnando de significado subjetivo, porém comum a um mundo psicológico

humano, que associa o sorriso e, inconscientemente, a mudança timbrística que ele promove à vogal, a um sentimento de alegria.

Sobre o “a” de “Pinga-Ponga” (Poema realista) de Villa-Lobos, obra para canto e piano escrita na casa de Conchita Badia e para ela dedicada, que foi feita em primeira audição mundial por Lébeis e Jank, em 14 de julho de 1955, o interesse da artista é um timbre, um “colorido” muito diferente do aplicado à obra de Haendel.

Consciente do texto que faz referência às lágrimas que escorrem pela face, magistralmente, e de um ambiente de angústia sugerido por palpites de um coração, coração este que, inclusive, se cala, desiste. Lébeis em sua criação interpretativa sugere que o “a” que inicia a obra com um vocalise em modo frígido (referência à cultura espanhola de Badia) seja “amargurado”, “doentio”.

Uma vez que o estirar dos lábios em leve sorriso, por meio de sua consequência acústica, clareia e ilumina a vogal “a”, ainda que Lébeis não o tenha dito, provavelmente se utilizaria de uma outra postura dos lábios para conseguir o efeito diverso que descreve subjetivamente: “amargurado e doentio”.

As nuances de coloridos vocais, ainda que se trate de uma mesma vogal, que se cante sobre uma mesma nota é imensa, possivelmente imensurável, tamanha a sofisticação do instrumento vocal e das diversas variantes que possam se estabelecer. O objetivo aqui não é provar, por exemplo, por meio de instrumental da fonética acústica, tais transformações físicas. O interesse deste trabalho é deixar Lébeis falar, é adentrar no seu mundo por meio de seus textos, compreender o que para ela fazia sentidos e criava relações de sentido nas suas interpretações, quais eram os seus procedimentos.

Sobre “La vielle” de Blaugini, Lébeis elenca várias possibilidades interpretativas para a ocorrência dos diferentes “as”, como “jocoso”, “caçoando”, “enfasiado” e “rindo”. Como Lébeis estabeleceria tais mudanças? Apenas com a mudança do colorido da vogal manipulando os lábios? É provável que não. Parece haver um imenso mergulho no seu próprio mundo interior que lançaria mão também de recursos indescritíveis, possivelmente infinitos para a exploração de si, ou seja, para a exploração que cada artista queira e possa fazer no seu imensurável mundo interior e no seu próprio corpo.

Lébeis passa a escrever considerações sobre nuances na vogal “o”. Sobre esta vogal que inicia a ária “O del mio dolce ardor” os recursos acionados do seu mundo interno são a doçura e a sedução, sentimento e intenção que ela identifica

entre Elena e Paris. Quanto um artista não poderia se inspirar, se tem em mente o desejo de comunicar ao seu público tais emoções e sentimentos? Lébeis não dá detalhes, por exemplo, sobre a articulação, ao ataque daquele som, sobre a dinâmica ou as nuances de dinâmica que poderiam auxiliar para alcançar tais efeitos. Estes recursos ocorrem agora a este pesquisador, imantado, não por um método, mas por uma provocação à sensibilidade e à inteligência.

Na ária “D’Iphigenie en Tauride”, iniciar a peça como uma reza, cuja vogal “o” viria perfumada de incenso. A mobilização dos recursos imaginários pertencentes ao seu mundo interior, à sua esfera cultural, neste caso, religiosa, demonstra a consciência da artista sobre o conteúdo poético do texto, da mesma forma como o relato sobre o “o” no “Salmo” de Honneger – obra feita em primeira audição no Brasil por ela – do qual Lébeis procurara extrair, por meio da maneira que cantava a vogal “o”, efeito de exaltação, dor e desespero.

Depois de fazer as considerações sobre a necessidade de se ter em mente a *cenografia* que se pretende estabelecer no discurso da canção, pois é sobre isso que Lébeis trata implicitamente em seu texto, sendo que os diferentes “coloridos” que o cantor possa extrair de uma mesma vogal não passam de meios técnicos para se conseguir algo muito mais profundo – a expressividade de uma alma, que deve chegar ao coração do ouvinte. Aproveitando o conceito de Maingueneau (2015) e dilatando a sua aplicação, parece pertinente pensar a *cenografia* também para interpretação das obras a partir da descrição de Lébeis sobre o seu processo criativo.

Na sequência de seu texto, Lébeis passa a tratar das consoantes e de seu poder expressivo. Fala em “dobrar as consoantes”, ou seja, em se demorar um pouco mais do que o normal, dilatando a consoante no tempo, para se alcançar maior expressividade.

As associações de sentimentos, de estado de espírito, de estados de alma (e lembra-se aqui que não há pretensão em provar a existência, nem de fenômenos físicos, tão pouco de metafísicos, sendo o interesse deste trabalho o discurso de Lébeis, seu processo criativo, seus meios para criar suas interpretações) a maneira como se cantam determinadas consoantes é um meio, é um procedimento, é uma exploração criativa no preparo das interpretações de Lébeis.

Para exemplificar aos seus ouvintes, ela faz uso de algumas peças, primeiramente do repertório brasileiro que cantou durante o seu percurso de aluna e de cantora profissional.

De maneira jocosa – estabelecendo uma *cenografia* de mestra bem-humorada – Lébeis, transforma um assunto sofisticado em algo simples, ao escrever sobre “A casinha pequenina”, harmonizada por Ernani Braga, deixando claro que seria banal e desinteressante a interpretação da canção sem o uso expressivo das consoantes. Sobre a “Toada p’ra você”, obra gravada por Lébeis e Jank no LP “Recital de Magdalena Lébeis”, revela três procedimentos, que são associar a dilatação no tempo das consoantes “b” e “r” e do dígrafo “lh” nas palavras “beijo”, “risada” e “molhado”, com o intuito de tornar aquele beijo mais sentido nos lábios, a risada mais expressiva e a qualidade úmida, encharcada pela demora na consoante palatal da palavra “molhado”. Continuando, com extrema sensibilidade e desejo de expressividade, pondera sobre o “l” em “Quem sabe?” de Carlos Gomes, associando a demora nesta consoante à distância que estaria o ser amado. No caso da peça de Gomes, Lébeis toma o cuidado de sugerir tal efeito apenas na repetição do trecho, demonstrando a consciência sobre a forma musical da canção.

As próximas considerações de Lébeis versam sobre questões prosódicas, abordadas sob dois aspectos. O primeiro, que trata de assunto muito caro ao intérprete – encontrar-se na situação de que a obra apresente um desencontro entre o acento musical e o acento natural da palavra. O que Lébeis nos revela em camada mais profunda é que o intérprete, pode e deve interferir, mudar, adaptar se julgar necessário. O segundo aspecto, ainda mais sutil, para o qual ela chama à atenção e exemplifica, é a possibilidade, o recurso de se fazer o acento em outra sílaba que não a tônica para se alcançar maior valor expressivo. Em Duparc, no trecho “songe à la douceur” da *mélodie* “L’invitation au Voyage”, ao invés de acentuar o “ceur”, que seria o natural, para se tornar mais doce, acentuar o “dou”. A confiança e autoridade de Lébeis não se expressam aqui por prescrever nada a ninguém, ainda que se trate de uma aula, a *cenografia* estabelecida (me)⁷⁶ parece ser a de uma pessoa que expõe o seu processo criativo, que demonstra que tem disposição e coragem para explorar o seu mundo interior, que possui imenso poder criativo e sensibilidade para fazer tais associações de tamanha subjetividade e delicadeza.

⁷⁶ Não escrever em primeira pessoa, por vezes pode parecer muito estranho para quem o faz. Afinal, existe alguém que está fazendo esta análise, existe também uma alma e um coração, uma mente e uma sensibilidade que analisam e que, inevitavelmente, interpretam...

5.2.1.2. “A consideração dos cantores para com os poetas...”

A consideração dos cantores para com os poetas é uma obrigação. A eles devemos as músicas que interpretamos, pois neles inspiraram-se os compositores. O verdadeiro artista considera a ambos, amando a Música e a Poesia. Não pode o intérprete interessar-se apenas pela melodia conservando-se alheio ao autor dos versos. Devemos lembrar da grandeza de Mário de Andrade, M. Bandeira, Drumond de Andrade, Guilherme de Almeida, Cecília Meireles, todos esses ourives da literatura que idealizaram essas joias, dando aos compositores, os mais belos momentos de sonho (CML Doc. 21, [19--], p. 7-8).

xxx

Na descrição dos eventos das aulas públicas, feita anteriormente, pode-se constatar várias referências da imprensa sobre o fato de que Lébeis trataria de questões ligadas aos textos das obras e aos poetas. Como se pode confirmar, esses temas foram, de fato, abordados em seus textos e provavelmente apresentados em exposições orais, como divulgado pelos jornais.

A importância dada por Lébeis aos poetas e aos compositores é notória em seus textos e no relato de seus Cadernos de Aulas de Canto. Além de se referir aos textos, também o faz em relação aos poetas.

Lébeis teve o privilégio, desde muito cedo, de conviver com muitos artistas em sua residência – o Solar dos Lébeis, sobre o qual se pode ler na pesquisa de mestrado do autor deste trabalho, que localizou extensa matéria jornalística que documenta estes encontros, além de entrevista com seu sobrinho, o poeta Paulo Bomfim. Este destacava a presença constante de Mário de Andrade nos saraus.

Nas palavras da própria Lébeis, em crítica musical escrita para a coluna *Música* do jornal *Gazeta*, porém, não publicada, destaca o nome de Cecília Meireles:

Quem teve a felicidade de sentir seus versos e de conhecê-la, jamais esquecerá! Foi assim: certa tarde, no Rio, - no ano em que ela iria nos faltar, - precisei comparecer à uma audiência marcada por elemento do governo da Guanabara. Mandaram-me entrar, após longa espera. Na sala, uma secretária sofisticada e, como sempre, uma cadeira de espaldar, ainda vazia, forrada a couro... na qual, geralmente se acomodam aqueles que se “julgam maiores” ... Deixei de ser a cantora, tornando-me a mais humilde das criaturas. Fiquei a mercê dos atrasos de horário do “Grand Seigneur” ... O artista tem que ter paciência para obter alguma realização e, no fim, tudo ficará em conversas crivadas de promessas vãs. Na sala, também esperando, havia um casal. Ela me olhou com um olhar cheio de sol e de folhagens brasileiras. Contemplou-me novamente. Decidi apresentar-me. A grande Cecília Meireles, pôs-se de pé, veio ao meu encontro num abraço largo e generoso, exclamando ao marido: é nossa maior cantora! Fiquei feliz. Essa hora foi muito importante para minha modesta carreira. Senti-me perto

de Deus. Vi a beleza da vida através da linguagem expressiva e poética daqueles olhos!... [...] (CML Doc. 23/2)

Muito além da consideração com os poetas e da experiência que relata ao conhecer Cecília Meireles, transbordam pelo texto suas impressões, tanto a respeito da dificuldade que enfrentam os artistas, (e de modo mais geral, transpor ou enfrentar essas dificuldades não deixa de ser uma das tarefas no preparo para as performances) mas, sobretudo, a sua capacidade de escrita e a permeabilidade da sensibilidade desta artista, que enxerga “folhagens brasileiras” e “sol” nos olhos da poetisa. No início do trecho transcrito, Lébeis usa a palavra “sentir” no lugar de ler ou de ouvir, verbos óbvios para serem usados quando se pensa no ato de entrar em contato com um texto escrito.

A crítica da qual foi extraído o trecho acima, possui três versões, sendo que na última delas, a parte que trata, daquilo que ela parece considerar um descaso por parte do “Grand Seigneur”, foi retirada. Se quando foi escrita com a pretensão de ser publicada, Lébeis julgou que deveria omitir o desejo que manifestou em desabafar sobre o caso, neste o momento, este texto que está sendo escrito nesta tese liberta aquele desabafo.

5.2.2. “Assim como os poetas...”

Assim com os poetas influenciam sobre os compositores o bom intérprete tem grande influência sobre ambos. Vejamos, por exemplo o “momo precoce” de Villa-Lobos, Fantasia para piano com acompanhamento de orquestra, entregue ao poder técnico de Magdalena Tagliaferro. Existe a gravação dessa obra interessantíssima com o autor regendo a Orquestra [espaço deixado por Lébeis], tendo ao piano Tagliaferro. A Fantasia Momo Precoce, composta em Paris em 1929 dedicada à ilustre pianista, - por ela executada – sentimos, através da gravação, a linguagem privilegiada de seus dedos traduzindo, (conforme diz na ante-capa) a travessura do pierrot cavalgando uma vassoura, os pulos do diabinho vermelho; as lágrimas da pierrette; os tilutares dos guizos dos dominós; o barulho infernal das crianças mascaradas e todos os ruídos carnavalescos. O Momo Precoce é de Villa-Lobos e... interpretado assim estou certa que, ao reger Tagliaferro, o grande compositor deu aquele sorriso bom que só ele sabia dar – sorriso de agradecimento – de ver sua obra tão bem compreendida pela versatilidade técnica e pela coreografia das mãos e braços da pianista ilustre. E assim se sucedem as interpretações magistrais da Bachiana no 5 na voz de Bidu Sayão e no pássaro que traz na garganta Victoria de Los Angeles (CML Doc. 21, [19--], p. 9-10).

“O bom intérprete”, é assim que Lébeis classifica, nas entrelinhas de seu texto, o intérprete que é capaz de criar, de transformar a obra, de imprimir singularidade à música que faz, de certa forma, sendo um tanto autor também.

Lébeis coloca o intérprete como participante da criação e estabelece uma relação de igualdade, de influência do intérprete sobre os criadores da música e do texto. Ou seja, se o compositor é sensibilizado pelo texto e este o influencia na sua composição, o intérprete motivado pela criação de ambos, os influencia, transforma suas obras por meio de sua atuação. A poesia juntada à música já não é mais a mesma, e a música, que só pode ganhar existência na “voz” do intérprete, assim como a poesia que a inspirou, não é mais a mesma pensada pelo compositor, é outra, que sofre a influência do intérprete. Lébeis compreende esse trio de agentes artísticos – os poetas, os compositores e os intérpretes – com o mesmo valor, com igual importância. Não enxerga hierarquia entre esses criadores.

Em relação à descrição que faz sobre a gravação de Tagliaferro, Lébeis usa novamente o verbo “sentir”, porém, desta vez como sinônimo para ouvir, enquanto quando falava (escrevia) a respeito de Cecília Meireles, o mesmo verbo “sentir” substituía o verbo ler.

Nas próprias palavras de Lébeis, ela possuía uma “sensibilidade doentia⁷⁷”, que este autor chamaria de uma imensa sensibilidade.

5.2.3. “De minha parte...”

De minha parte também posso dizer já ter tido certa influência em alguns compositores brasileiros que nunca discordaram de minhas interpretações. De Villa-Lobos também recebi o sorriso bom quando, sob sua regência, cantei o Poema de Itabira (CML Doc. 21, [19--], p. 10).

xxx

A relação de Lébeis com Villa-Lobos e com sua obra, abordada em detalhes anteriormente, como se viu, foi profícua em sua carreira. Por ele, foi indicada como membro intérprete da Academia Brasileira de Música. Com este compositor dividiu o

⁷⁷ No segundo caderno de aulas, Lébeis declara: “Gostaria bem de combater essa sensibilidade doentia, pois tudo me entristece e por qualquer coisa fico abatida e “desnortada” (Lébeis, 1940, p. 185).

palco na inauguração do prédio do Teatro de Cultura Artística em São Paulo, de apresentou várias obras e em primeira audição mundial a canção “Pinga-Ponga”, obra que até hoje permanece bastante desconhecida, tanto do público, quanto dos próprios cantores.

Sobre o “Poema de Itabira”, cantado por Lébeis com regência do próprio Villa-Lobos, a artista descreveu parte do seu processo criativo para aquela interpretação no sexto caderno de aulas de canto e faz referência no quinto caderno, sobre o estudo da obra, com Janacópulos e Jank. Cabe ressaltar que tal proximidade com o compositor se dera de maneira natural, quase que por herança, ao se levar em conta também a relação de Janacópulos com Villa-Lobos, divulgadora de sua obra e mestra de Magdalena Lébeis. Certamente, não seria fácil encontrar uma intérprete para aquela obra de escrita tão moderna e sofisticada, para uma única voz e orquestra. Papel que Lébeis podia desempenhar muito bem – e Villa-Lobos já sabia disso por ouvi-la na “Serra do Rola Moça” de Guarnieri, cantada na inauguração do prédio do Teatro de Cultura Artística. Não se podem ignorar os predicados de Lébeis, mas não se poderiam ignorar também as circunstâncias sociais, a esfera social da qual Lébeis participava, a facilidade financeira que fizera com que seus pais pudessem lhe oferecer uma sólida formação artística e cultural, aliás, tendo como espaço para parte desta formação, a própria residência que, como dito anteriormente, recebia com frequência em saraus muitos representantes influentes na sociedade em São Paulo. Isso não diminui em nada o valor de Lébeis, mas contextualiza, sinaliza, para o capital social e cultural que Lébeis possuía⁷⁸.

O Poema de Itabira, cujo texto é de Drummond, foi dedicado por Villa-Lobos a Marian Anderson, cantora norte-americana, e em uma das versões dessa obra que consta da CML há uma declaração, de próprio punho, de Anderson para Lébeis: “My sincerest thanks and appreciation to Magdalena Lébeis for her beautiful singing - from Marian Anderson” (CML 975-976, 1950).⁷⁹

Naquele ano de 1950, Lébeis já havia iniciado os estudos do “Poema de Itabira”, como dito, e possivelmente Anderson a teria ouvido cantando esta obra, mas trata-se apenas de uma suposição. Villa-Lobos também se manifestou por escrito em

⁷⁸ “Les trois états du capital culturel” (Bourdier, 1979)

⁷⁹ “Meus sinceros agradecimentos e apreço a Magdalena Lébeis, por seu belo canto – de Marian Anderson” (XXX, 1950, p.XX, tradução nossa).

cópia manuscrita de “Itabira”, pertencente a CML e, neste caso, especificamente sobre a interpretação de Lébeis no “Poema de Itabira” (Villa-Lobos, 1957, n.p.):

À Magdalena Lébeis, a amiga, a artista, a jovem, a sua beleza, a sua voz, a sua arte, o seu mistério e mais o seu Itabira mauzinho.....

toda a minha lembrança e admiração.

Villa-Lobos

São Paulo 22/9/57

5.2.4. “Camargo Guarnieri...”

Camargo Guarnieri, de quem sempre dei várias 1^{as} audições compôs os “Três Poemas de Macunaíma” versos de Mário de Andrade. O 2^o, Mandú Sarará, não sendo versos sequentes, resolvi, por conta própria, cantar apenas a 1^a estrofe. Ao estudar essa belíssima melodia, ao ler “o tatú prepara a cova pra seus dentes desdentados”. Embora sendo do Mario de Andrade, nessa frase não encontrei poesia e achei que não precisaria cantar esse 2^o verso. Expus meu ponto de vista ao Guarnieri que, na mesma hora, com sua caneta riscou, aceitando meu parecer. – Há em São Paulo um compositor de grande talento: Osvaldo Lacerda. Compôs um punhado de canções que deveria interessar a maioria dos cantores, entre elas está Ausência [dedicada à Lébeis]. Nessa melodia há um problema na letra e na forma escrita por Lacerda. É nesta frase: “não me deixe então sozinho, não fique longe de mim”. Cantada fica “não me deixe_então” esse xeitão é horrível! Perguntei ao Osvaldo se eu poderia, -- sem modificar o sentido, a métrica e a música, - cantar: “não me deixe tão sozinha”. E minha sugestão foi aceita. Não calculam, meus amigos, a satisfação que me causam os compositores brasileiros de sempre me pôr a par de suas recentes composições. Procuo divulgá-las ao máximo e, em outubro próximo já estou contratada pela Comissão de Cultura do Governo de SPaulo para realizar um “Curso Público de Interpretação de Música brasileira”. Não conheci pessoalmente Lorenzo Fernandez, a quem Vera Janacópulos tanto admirava. Várias vezes pedi à Sra. dele que me enviasse suas obras e ela não me deu atenção. Mas, como graças a Deus tenho a inteligência de reconhecer que, apesar desse descaso, a uma cantora considerada como eu julgo ser, acho que o compositor Lorenzo Fernandez, por mim, nunca pode ser esquecido, tanto nos programas de meus concertos, como no repertório de minhas alunas (CML Doc. 21, [19--], p. 10-13).

xxx

Os textos escritos para serem oralizados por Lébeis em suas aulas públicas, não se alteram em relação as *cenias englobantes e genéricas* – pedagógicas e exposições orais, respectivamente. Porém, em relação as suas *cenografias*, estas parecem ganhar diferentes contornos, diferentes molduras. Por vezes se apresentam como a de uma alma sensibilíssima, que se explora e que expõe aos seus ouvintes,

sem pudores, em outros momentos, a de uma artista que fala do alto de sua autoridade, de seu prestígio e de sua competência. Prestígio e competência para sugerir mudanças em obras de dois dos mais famosos e incensados compositores brasileiros, Guarnieri e Villa-Lobos.

Não foi dito anteriormente, mas Lébeis cantou o “Poema de Itabira” um tom mais agudo do que o originalmente escrito por Villa-Lobos, tendo ela mesma encomendado a transposição da partitura. Há relato disso no quinto caderno de aulas de canto, e as partituras que constam da CML também documentam este fato.

No trecho acima, Lébeis dá exemplos de alterações que sugeriu a Guarnieri e a Lacerda. No caso da sugestão de mudança a Guarnieri, trata-se da retirada de trecho de poesia de Mário de Andrade. Autor e compositor que ela conhecia muito bem. Mário de Andrade era frequentador assíduo de sua casa e Guarnieri, compositor que além de dedicar à Lébeis várias de suas obras, as confiou em diversas estreias.

Considerando o conjunto dos textos escritos para serem expostos oralmente nas aulas públicas, a mensagem implícita na *cenografia* de autoridade, é de igualdade junto aos demais criadores, de que o intérprete deve ter autonomia, deve criar também, mas para isso, precisa ter muitos predicados, ser culto e preparado musicalmente, literariamente, ser permeável ao mundo externo e capaz, corajoso para explorar o seu próprio mundo interno, em toda sua subjetividade.

O papel de divulgadora de obras do canto de câmara e do canto de concerto, quando revelado por Lébeis nos seus textos, e, portanto, para os seus ouvintes e alunos das aulas públicas, também lhe confere valor igual ao dos poetas e compositores, reforça e legitima o seu *ethos* de mestra, de autoridade na qual se possa confiar e que se deva escutar atentamente. Não é qualquer pessoa que fala, é uma mestra experimentada e respeitada pelos principais atores do cenário da música clássica no país que ela vive e trabalha.

Assim como no texto anterior, no qual tratou do descaso por parte do poder público em relação ao seu fazer artístico naquela ocasião em que esteve com Cecília Meireles, neste trecho analisado agora, expõe a dificuldade que um artista, mesmo ela, com todo o reconhecimento que possuía, pode encontrar para dar vida às suas performances, no que diz respeito ao acesso a determinadas obras de determinados autores. Este relato de Lébeis faz pensar sobre questões como o acesso dos intérpretes às obras. Alerta, nas entrelinhas, para a escassez de publicações musicais no Brasil, e para o terreno perigoso, incerto de manter obras apenas em acervos

particulares, sujeitos à vontade, ou à falta de vontade de outros, (herdeiros) que não o próprio autor.

A referência à fé aparece novamente em “graças a Deus”, revelando, por meio deste agradecimento ao sobrenatural, sua crença, seus valores.

Outra informação que o texto nos traz é sobre o curso de interpretação de música brasileira, o qual, sem este texto, não poderiam ser identificados a cidade onde ocorreu – São Paulo, e quem o patrocinou – a Comissão Estadual de Cultura.

Não menos importante para se entender o discurso de Lébeis e o cenário musical do canto de câmara no país é o fato de Lébeis escrever, ao final do trecho analisado, que fazia questão de divulgar o repertório de Fernandez tanto nos programas de seus concertos, como no repertório de “minhas alunas”. Lébeis teve entre seus alunos, Zunglio Faustino, um dos baixos de carreira mais proeminente no Brasil, mas referiu-se à sua classe de discentes no feminino...

5.2.5. “Dedicando-me com o mesmo carinho...”

Dedicando-me com o mesmo carinho à Música e à Poesia sempre me mostrei desfavorável estudar uma melodia tendo ao piano o autor. Não é possível ser verdadeiro intérprete sem procurar por si o fraseado e as nuances. Seguir tudo que o compositor escreveu é certo, mas nunca se submeter a tudo que ele quer. – Faça pp aqui, portamento essa nota, ralentando agora, sustente esse compasso enquanto farei grande acelerando e terminarei junto com seu canto. O compositor não é cantor! Ele promete ao intérprete acelerar o piano, enquanto este sustenta oito compassos numa só respiração.... para acabarem juntos. Ele quer assim mas, na hora da execução em público, não acelera e o cantor, que não for hábil acabará sufocado (CML Doc. 21, [19-], p. 13-14).

xxx

Colocar em letras maiúsculas e lado a lado, as palavras música e poesia, também é uma maneira de entendê-las e expressá-las, atribuindo-lhes o mesmo valor. É sobre isso que Lébeis escreve e anuncia que vai escrever, ao iniciar a frase dizendo que se dedica às duas artes com o mesmo carinho. Porém, ao longo do parágrafo, aborda uma outra questão: a experiência de ter como acompanhador o próprio compositor. De não ter a liberdade para, por si própria, avaliar ou decidir o que faria em relação ao fraseado e às dinâmicas, por exemplo. Isso é Lébeis falando sobre uma questão específica técnico-musical do preparo de suas performances.

A ressalva, que pode parecer um tanto pesada em relação ao compositor, dizendo que este não é o cantor, por mais que seja interpretada como rígida, não é injusta, e alerta sobre a especificidade de se escrever para canto. Tema que, aliás, é tratado por ela no mesmo texto produzido para a coluna *Música* do jornal *Gazeta* (não publicado) sobre o qual tratou-se anteriormente.

Escrever para canto é, sem dúvida, a arte mais complexa e a mais delicada para o compositor e, especialmente, para o intérprete que, na maioria das vezes, depara com problemas quase impossíveis de resolver. Mesmo sendo muito artista, dono de absoluto domínio técnico, voz extensa, respiração criteriosa e bem dosada, boa dicção, grande facilidade em leitura à primeira vista, ainda assim, essa criatura, com todos esses requisitos indispensáveis, a quem podemos chamar de “autêntico cantor”, em alguns momentos se perturba... Vários são os fatores que poderão prejudicar a vida de cantor consciente: compositor e poeta tem que estar no mesmo nível intelectual para que o intérprete tenha possibilidade de empregar alma e coração à beleza da melodia e à poesia do texto; [...] (CML 23/2, [19--], n.p.).

5.2.6. “O caminho que segue o artista...”

O caminho que segue um artista consciente é árduo, cheio de espinhos, onde também se encontram rosas. Trilha-se em reticências; não há ponto final, estamos sempre prosseguindo, - prosseguindo sempre ... por esse caminho misterioso que nos dá sede do desconhecido; d’aquilo que devemos colher, que ainda está à espera de nossa pesquisa. Imaginamos chegar a um fim, mas o fim, é a Morte!... (CML Doc. 21, [19--], p. 14-15).

xxx

Quando Lébeis faz a consideração sobre o “artista consciente”, na opacidade da linguagem, se revela a constatação de que o contrário disso existe, ou seja, o artista superficial. Ao mesmo tempo em que fala das agruras que ser consciente pode trazer, e com isso, entende-se que assim ela se julga, desta maneira ela alimenta a construção do seu *ethos* diante da sua audiência. Faz duas espécies de ressalvas, lança em perspectiva que, pode ser árduo e cheio de espinhos tal caminho a ser trilhado, tal trajetória a ser percorrida, mas que o desconhecido, aquilo que carece e “está à espera de nossa pesquisa” impulsiona, provoca o artista a ser cada vez melhor naquilo que faz. A outra ressalva é que esta busca é infinita enquanto o artista possuir vida. Não há um lugar a se chegar, existe apenas o aprimorar-se sempre.

5.2.7. “Sinto-me feliz...”

Sinto-me feliz de ter sido aceita a ideia por mim sugerida de falar apenas da interpretação do Canto, não me referindo à parte técnica dos cantores. Nas muitas palestras que tenho realizado, nunca procurei impor a minha maneira de interpretar, - pois considero isso muito pessoal – pretendo unicamente demonstrar qual é meu ponto de vista na análise dos textos, procurando transmitir, com minha longa experiência de cantora e mestra, todo o amor pela Arte do dizer e do cantar (CML Doc. 21, [19--], p.1).

xxx

Por mais que Lébeis sustente um lugar de fala de mestra, de cantora experiente e, por isso, detentora de autoridade sobre o assunto que é interpretação do canto, sua ideia não é dar uma receita, uma fórmula, ou um método, mas sim, alertar, provocar os alunos a pensar, a analisar os textos musicais e literários para que possam se tornar verdadeiramente intérpretes. Criar as suas próprias interpretações a partir de uma análise consciente. Uma análise, cuja motivação é o amor, o encantamento pelo canto e, portanto, pela “Arte”, palavra que Lébeis faz questão, não só no trecho acima, mas também ao longo do extenso relato dos cadernos de aula de canto, de escrever com a letra inicial em maiúscula. Ao considerar a maneira interpretar “algo muito pessoal”, aponta para a necessidade de que cada cantor mergulhe nas suas próprias capacidades de perceber e sentir o mundo, para que possa imprimir às suas interpretações algo de singular, de autêntico, de único e “pessoal”.

5.2.8. “Sempre segui o caminho reto da música de câmara...”

Sempre segui o caminho reto da Música de Câmara, nunca o desviei para Ópera. Digo – desviei – pela certeza que tenho de que não a cantaria bem. Pensam muitos que não sou apreciadora do gênero lírico. Enganam-se. Aprecio-o bastante, como aliás aprecio tudo que é belo e realmente bom. Mas... sou contra trilhar os dois gêneros. Raros são os cantores de câmara que conseguem interpretar uma Ópera tal qual deveria ser interpretada. Os camaristas, quando provêm de perfeita escola, estão habituados a cantar sem gestos, sem movimentos, em absoluto rigorismo, com exigência tal que, ao interpretarem uma ópera, sentem-se tolhidos no palco e com isso, todo o jogo cênico fica prejudicado. Assim também acontece ao cantor lírico: quando se resolve a dar um recital de câmara: não convence! Não há regra sem exceção mas, em geral, não convence. Admite, por exemplo cantar Schubert,

Schumann e inclusive clássicos, abrindo os braços, ou com movimentos manuais e o gesto, nada diz à música de câmara. O cantor de câmara, representa a sobriedade equivalente à atitude de um instrumentista de quarteto de cordas. O público que vai ao teatro assistir à ópera, é maior, pois o gênero encanta, tanto ao leigo, como aqueles que entendem. E a música de câmara, conta com menor número de ouvintes que representam a elite musical. Usam muito esta frase incrível: “qual! Aqui, no Brasil a música de câmara não é compreendida!” Em todo lugar do universo essa música requintada não é entendida, quando mal cantada! O Brasil é grande, não é província! Estudem! Trabalhem muito, o Canto é um instrumento que requer dedicação árdua e abnegação total! Cantem bem e a música de câmara será aceita com aplausos calorosos que bem merece aquele que se dedica a essa difícil arte. Desde o início de minha carreira segui um só caminho, sempre o da música de câmara. Nunca, em nenhum dia de minha trajetória artística, passou-me pela ideia cantar ópera. Qual o motivo de seguir duas artes tão opostas? Para fazê-las mal? Para ser medíocre e sempre em tudo uma amadora? O lírico e câmara já são suficientemente trabalhosos, cada um por si. Por conseguinte, com a idade que tenho e com a minha longa experiência, minha paixão predominante é o canto camerístico. Raros são os cantores que possam ser grandes nos dois setores. Uma das exceções foi Ninon Vallin. Recordo-me que, quando pequena, consentiram-me apesar de minha pouca idade, que eu fosse assistir a grande artista francesa em *Tais e Manon de Massenet*. Voltei deslumbrada com o “charme”, a dicção, a escola fina, a elegância no pisar, o poder sedutor, a naturalidade cênica, enfim tudo. Passado alguns dias levaram-me a um recital. Até hoje guardo a funda impressão que me causou a arte magistral de Ninon Vallin, cantando *Les cigales* de Chabrier e as obras de Fauré, R. Hahn e Debussy. Com a lembrança de Vallin comecei a observar todos os cantores que, dessa época, aos dias de hoje, alguns me crivaram de decepções. – Relembro sempre a vez em que fui ao Municipal de SPaulo assistir a *Boemia* pela nossa Bidú, aí, eu iria iniciar minha carreira. Presenciei fato curioso e inédito que despertou minha atenção. O poder insinuante que ela acariciava Rodolfo, - em tudo inferior à ela, - em físico, finura, musicalidade, - esse poder feminino empregado por Bidú, - foi de tal forma belo e saído da alma, que o deixou sem ação e inteiramente transtornado!... Quando ela perguntou com sua voz de cristal na conhecida Ária: “lei me entender?” O pobre Rodolfo respondeu: “Si...” Lógico! Ele já não tinha grande voz e, nessa hora ele foi o homem que, não podendo resistir àquele charme... a voz sumiu. Temos que compreender a situação desse Rodolfo! O lírico também me fez presenciar outra cena desoladora; essa, recentemente em Paris. No Theatre L’Opera assistia Tosca por esplêndido soprano cantando em italiano e os mais [demais?] cantores em francês, por não saberem o idioma original. Considerei calamitosa a récita que presenciei na França e, ao mesmo tempo imperdoável. É imperdoável mesmo porque, no gênero lírico o artista não necessita de variedade de idiomas. Cantando em duas ou três línguas já é o suficiente. As vantagens, por exemplo, do canto de câmara são as seguintes: o solista é responsável pelo seu próprio eu. Tendo escolhido um pianista colaborador que esteja à sua altura, poderá realizar seus programas, mantendo-os sempre em nível artístico e estético, ficando isento de imprevistos desagradáveis que está sujeito o cantor lírico que, na maioria das vezes, representa ao lado de inferiores à sua arte, conforme mencionei haver acontecido com Bidú Sayão. Desvantagem de câmara está que cantor não tem o cenário, variedade de roupas coloridas e sim, precisa manter-se quase numa redoma, cantando sem movimentos, sem gestos, extravasando a alma na expressão do rosto e do olhar. Assim como os olhos são o espelho da alma a voz é o espelho coração. Na voz e na máscara, portanto devemos exteriorizar todos os nossos sentimentos; sentimentos de tristeza, felicidade, amargura, júbilo, exuberância, humorismo, graça... Necessitamos de vários idiomas num recital pois numa só noite cantamos em geral, em oito ou mais idiomas: inglês, alemão, italiano, francês, o Kaddich de Ravel em hebraico, as Canções

Populares Gregas, (algumas harmonizadas por Spathy) e cantadas em grego moderno, etc. Porque... ai d'aquela que cantar um Schubert em francês! No dia seguinte do concerto os críticos musicais dirão: "pena que o Schubert não tenha sido cantado no original". De minha parte dou-lhes toda a razão. Já que o cantor de câmara escolheu esse gênero eclético, deve obedecer a todos os requisitos. Porém, curioso é observar que somente no Brasil essa praxe é obedecida. Sou a mais brasileira de todas brasileiras e, com entusiasmo reconheço a grande versatilidade linguística que possuímos. Vejamos, por exemplo a revista parisiense "Guide du Concert" que sempre nos põe a par de todo movimento artístico. Há muitos anos atrás deu, nessa revista, o anúncio do disco de Ninon Vallin das "Siete Canciones" de Falla, em francês! O Dieskau, que tanto sucesso está obtendo, dedica-se às Cantatas de Bach e aos Lieder alemães. Elisabeth Schwarzkopf apresentou-se aqui em SPaulo, há ano e meio ou 2 anos atrás num recital de Mozart, Schumann, Schubert e Strauss. Em Paris os cantores franceses com os quais convivi, cantam "Les amours du Poète" e não o "Dichterliebe". Dos artistas estrangeiros ressalto a versatilidade linguística de Gerard Souzay e Geny Turrel esta, especialmente nas canções russas é incomparável (CML Doc. 21, [19--], p. 1-11).

xxx

As comparações que Lébeis faz entre os dois gêneros musicais, a ópera e a música de câmara, trazem várias informações sobre o preparo da artista para as suas performances. Algumas de maneira explícita como, por exemplo, a questão da sobriedade e da economia no gestual que se esperam de um cantor de câmara, a diversidade de idiomas com os quais o cantor, que pretenda apresentar um programa de câmara diverso, teria de enfrentar.

Porém, observando de maneira mais profunda, ainda que Lébeis não fale diretamente, em todas as descrições que faz a respeito das performances dos artistas que tratou no trecho acima, o que se vê? O que se enxerga no discurso de Lébeis é uma artista que conhece o meio musical, que aprecia outros trabalhos além do dela, que é capaz de avaliar, inclusive, as performances de celebridades internacionais, como Ninon Vallin, Fischer-Dieskau, Bidu Sayão, sem qualquer insegurança ou falsa modéstia.

Com isso, alerta indiretamente para a necessidade de se ouvir música, de assistir a outros artistas, de conhecer outros gêneros musicais. E reforça o *ethos* de autoridade por meio de seus argumentos e da maneira que os expõe. A *cenografia* deste trecho parece mais a de uma crítica jornalística, por exemplo, do que exatamente de uma aula, ainda que seja, de fato, uma aula, cuja *cena englobante* é sem dúvida pedagógica.

Pensando não apenas no trecho acima, mas no conjunto de textos escritos para serem proferidos nas aulas públicas, percebe-se que esta postura investigativa

e profundamente observadora, se estende para a literatura, para música instrumental, para música popular, para o folclore, para a contemplação da natureza e para a crítica social e socio-musical. Lébeis empresta a sua inteligência e sensibilidade para sentir e ver o mundo social, artístico e emocional. Fazendo com que suas interpretações sobre a vida possam enriquecer e tornar suas interpretações musicais mais repletas de significados.

A comparação que faz entre a música de câmara para canto e um quarteto de cordas, considerando que ambos os gêneros necessitam de uma atitude semelhante por parte do performer, ou seja, atitude de extrema sobriedade e rigor, em contrapartida com todos os recursos cênicos e de figurino, que na ópera colaboram com o evento musical, só pode ser feita por alguém que se nutre de outros fazeres artísticos que não o próprio, que observa, pensa e, portanto, critica e pondera. Lébeis alerta para o fato de que a grande sofisticação da música de câmara faz com que esse gênero tenha menos público, e não apenas no Brasil. Lébeis acredita que cabe ao artista cantar bem o gênero camerista e é assim que pode alcançar maior público, com dedicação e estudo profundo. Ao fazer tais reflexões, diz implicitamente que os alunos não devem ter qualquer complexo de inferioridade em relação à outras culturas. “O Brasil é grande, não somos província!”

Observar, criticar e ponderar, Lébeis também o fazia a respeito da interpretação pianística, tanto de solistas, a exemplo de críticas que escreveu sobre Tagliaferro, Anna Stella Schic, mas também sobre a atuação do pianista no repertório de câmara para canto e piano. Neste trecho analisado, Lébeis usa uma terminologia “pianista colaborador”⁸⁰.

Voltando à questão dos idiomas, Lébeis rechaça a prática de se cantar as obras, sejam de câmara, ou mesmo a ópera, fora do idioma no qual o autor as concebeu. Essa exigência, que hoje em dia pode parecer natural, visto o quanto as especificidades têm tomado espaço nas mais diversas atividades, pelo menos até o período em que Lébeis iniciou os estudos com Janacópulos, em 1936, provavelmente não era tida como imprescindível.

Um exemplo são as edições musicais que, comumente, traziam não só as obras com textos traduzidos, mas até o nome dos compositores. Ainda que Lébeis faça a crítica com severidade, e talvez a fizesse pensando também até na própria

⁸⁰ Ver Baldovino (2020)

Janacópulos, que no início dos estudos de canto de Lébeis com ela também lhe prescreve “Les amours du poète” e não “Dichterliebe”. Fato interessante de se observar é Lébeis atribuir a brasilidade, “sou a mais brasileira de todas as brasileiras”, certa facilidade para cantar em diversos idiomas, visto que nossa cultura é composta por grande diversidade linguística. Lébeis se coloca e coloca seu público diante de um espelho, para que se reconheçam em suas qualidades culturais.

A reverência de Lébeis à Vera Janacópulos é incontestável, são muitos os elementos que demonstram isso. As 1006 aulas que fez com sua mestra, descritas com espantosa disciplina durante décadas, num texto intenso e apaixonado (apaixonante), seriam mais que suficientes para demonstrar tal devoção. Porém, há momentos no relato de Lébeis que rupturas acontecem, momentos em que Lébeis se afirma como intérprete independente. Tais constatações se dão a partir da leitura dos cadernos de aulas, que foram panoramicamente descritos anteriormente.

Por vezes, ainda que raramente, Lébeis tem uma fala engraçada, brincalhona em seus textos. É o caso, quando relata a situação do “pobre Rodolfo” de “La Bohème” de Puccini, com uma dose de humor e ironia, ou como se viu anteriormente, no texto *Efeitos da Dicção Expressiva*, quando escreveu sobre “A Casinha Pequenininha”.

No caso de “A Casinha Pequenininha”, especialmente, Lébeis altera a *cenografia* de sua exposição oral, tornando-a mais parecida com uma conversa entre amigos, do que propriamente com a de uma aula, ao exemplificar quanto à dilatação de determinadas consoantes no tempo, atitude que poderia dar maior expressividade e sabor para “aquele beijo demorado, prolongado”, para que o beijo não se parecesse com aquele que quando dado fosse surpreendido, flagrado pela mãe ou pela sogra⁸¹.

Ao alterar a *cenografia* para algo que traz intimidade, e possivelmente tenha, inclusive, conquistado o riso de sua audiência, Lébeis se aproxima de seus alunos e de seus ouvintes, criando empatia em relação ao seu discurso, tornando-o mais humano por recorrer a uma situação hipotética que pode ser facilmente imaginada pela maioria das pessoas.

⁸¹ Em entrevista de Paulo Bomfim, sobrinho de Magdalena Lébeis, concedida ao pesquisador deste trabalho durante o mestrado que também tratou de pesquisa sobre Magdalena Lébeis, Bomfim declarou verbalmente que Lébeis era muito engraçada, engraçada, porém triste... Gilberto Tinetti relatou, também verbalmente, durante aula de música de câmara particular, em sua residência, que Lébeis imitava muito bem várias personalidades públicas de maneira cômica.

5.2.9. “O bom professor...”

O bom professor deve ensinar os pequenos requisitos aos seus discípulos mas... com exigências, sem nada perdoar, parando a cada instante, mesmo que fique com fama de ranzinza. Ensinar o porte, o entrar no palco, a maneira de agradecer após cada melodia; a posição das mãos, a forma de pisar. Depois de tudo estando também o aluno tecnicamente pronto – deixá-lo ser ele! Si não ele, para sempre, conservar-se-á no amadorismo. Acho que os clássicos podem ser cantados de mãos juntas porém, nunca o cantor deve manter-se em posição ereta e sim sentir todos os músculos descontraídos. Cantar em posição de castigo?! Mas por que? O Canto não é um castigo! É agradecimento, é Oração! É, portanto, permitido ao interpretar Schumann, Schumann [talvez quisesse ter escrito Schubert], Brahms, colocarmos sobre o piano a mão direita. Nossa própria alma espontaneamente, nos conduzirá à essa atitude. Vem depois os espanhóis... por que não ficarmos com os braços abaixados? Realçaremos assim a altivez elegante do povo da Espanha. Jamais entrelaçar as mãos nas músicas brasileiras. O cantor que canta amarrado retém sua alma e seu coração. A simplicidade, a naturalidade, a personalidade cooperam para que o artista se sinta um criador e não um eterno aluno que morrerá escolástico. O verdadeiro artista precisa ouvir muita música e deve interessar-se por todas as artes. O cantor, em geral, só vai a concertos de canto. É um erro! O piano, instrumentos de cordas, de sopro, exposições de pintura e escultura, o contato com os poetas – tudo é de vital importância àqueles que querem ser verdadeiro intérprete. O cantor reúne o “bouquet” de todas as artes: a pintura, que é o quadro que descrevemos; a escultura, os personagens existentes nos textos, na Música e a Poesia: Não se pode, portanto, ser indiferente ao que é belo e inspira: Num por de sol incandescente, às estrelas, à lua, a um crepúsculo triste, às flores, à garoa, ao amor, às crianças, tudo que deslumbra os olhos e a alma, deve fazer parte da inspiração do artista. As nossas cordas vocais representam a paleta do pintor e dela devemos tirar todos os matizes, os coloridos vivos, pálidos, sombrios, ou repletos de luz! (CML Doc. 21, [19--], p.11-15).

xxx

O que se pode observar no discurso de Lébeis sobre o papel do professor é principalmente a noção de que estar na condição de ensinar canto de câmara é algo extremamente complexo, que demanda, além dos predicados técnicos e pedagógicos do ensino musical e vocal, “pequenos requisitos”, que são detalhes fundamentais para a performance.

Se coloca na posição de autoridade que pode orientar, porque possui a consciência das necessidades e dos procedimentos essenciais para a pedagogia de algo tão sofisticado. Com isso, de maneira indireta, já alerta os alunos para a tarefa de extrema responsabilidade e complexidade com a qual terão de lidar se quiserem alcançar um nível de excelência em suas performances.

Expõe a necessidade de que o professor seja muito exigente, mesmo que receba a fama de “ranzinza”. Que oriente a respeito dos mínimos detalhes, que seja

capaz de observar até o modo que o aluno pisa no chão, entendendo que a performance é composta até pelo seu caminhar, pelo modo de agradecer, pela posição em que se encontram as suas mãos, pelo modo que entra no palco.

Lébeis cria associações enquanto faz suas considerações sobre “o bom professor”, entre a postura do cantor ao interpretar obras de diferentes culturas, orientando sobre a necessidade de que o corpo do cantor, de alguma maneira expresse essa diversidade cultural, se mostrando mais altivo, por exemplo, ao interpretar o repertório espanhol, ou mais simples e espontâneo, quando executa obras de autores brasileiros.

Lébeis vai muito além de prescrições objetivas, quando diz aos seus ouvintes, nas entrelinhas de seu discurso, que um verdadeiro artista do canto de câmara só se constitui se for interessado pelo mundo sensível e cultural. Atento às diversas manifestações artísticas e capaz de se sensibilizar diante do belo, seja em obras de arte, na natureza ou na natureza dos seres humanos e de suas respectivas culturas.

O que Lébeis parece crer é que todas estas experiências sensíveis podem e devem se transformar, aparecer expressas de alguma maneira nas performances. Cria, por exemplo, associações dos coloridos vocais – assunto que abordou no início do texto *Efeitos da Dicção Expressiva* – aos coloridos da natureza e aos coloridos de um mundo subjetivo, psicológico e emocional que poderiam ser mais bem expressados pela voz a partir dessas relações de significado.

Despertar o aluno para os requisitos nos quais Lébeis investe é tarefa do professor, mas, no seu discurso, a mensagem é também de que cada aluno seja permeável a tais questões.

Mais do ser prescritiva, ainda que dê exemplos muito específicos, como não cantar o repertório brasileiro com as mãos entrelaçadas, Lébeis diz na opacidade de seu texto que o professor deve despertar o aluno para a sensibilidade, ajudá-lo, encaminhá-lo para que explore o seu mundo interior, para que alimente o seu mundo interior, observando, contemplando outras manifestações artísticas e dando valor a tudo o que se possa observar, para assim, tornar-se intérprete e deixar de ser escolástico.

Com as considerações que faz sobre os predicados que deve ter o professor, ainda que indiretamente, ao revelar as suas ideias, cria uma associação entre esse professor ideal e si própria, afinal é ela mesma que elege os predicados e concebe as considerações que faz sobre as atitudes que o mestre de canto de câmara deve pôr

em prática. Lébeis fala de si, de como trabalha para as próprias performances e de como leciona. Reforça seu *ethos* de autoridade diante de seus alunos, de seu público e de seus, possivelmente, futuros alunos que se encontrem assistindo suas aulas públicas.

5.2.10. “O artista não deve desprezar...”

O artista não deve desprezar, pela sua arte, um dever que todos tem na vida: “o dever de ser bom” ... Deve não ter inimigos, não ter invejas, não querer tudo para si, pois todos tem um lugar ao sol; deve ficar feliz ao presenciar o triunfo de outros; compartilhar desse sucesso. Por que achar que só há uma escola?

A que eu sigo; a que você segue, a que aquele, sempre seguiu?

Não vivemos em província e sim num grande país. Num país cheio de riquezas e, para torná-lo ainda maior, deveríamos todos nos irmanar, prestigiando os talentos novos, incentivando a vida artística um do outro. Pensemos assim! Dessa forma Deus nos ajudará a entrar no palco de alma leve, levando conosco o conforto da certeza de que, em cada poltrona do teatro está um amigo, dono de coração sincero, palpitando no ritmo do nosso coração (CML Doc. 21, [19--], p.15-16).

xxx

No pequeno trecho acima, Lébeis demonstra mais do que sua crença, do que sua visão religiosa do mundo, do que seus preceitos morais – “o dever de ser bom”, mais do que a recompensa divina que se obteria com um comportamento generoso. A artista fala de um mundo ético e da cultura de um povo que se fortalece diante da união entre os setores da sociedade – neste caso, artístico, e não da competitividade animosa.

Aborda questões muito caras ao meio artístico, valorizando a diversidade, ao contrário de comportamentos competitivos que podem cegar o artista, ao crer que só há a sua “escola”, ou que seja sempre a sua a melhor, e não apenas diversa. “Não querer tudo para si” e valorizar os colegas, os novos talentos, para Lébeis é maneira de elevar a cultura de todo um povo, de fortalecer uma nação.

5.2.11. “O canto...”

O Canto; é a mais sublime de todas as artes. É uma Oração, ajuda-nos a vencer os momentos difíceis; dá-nos fé no porvir, faz bem à alma.

A Música, a suprema inspiradora da beleza! (CML Doc. 21, [19--], p.16).

A intensidade com que Lébeis escreve é uma marca dos seus textos, neste caso, bastante inspirada e poética se mostra a sua escrita. A crença no poder sobrenatural, a crença em um Deus para o qual se pode direcionar orações, está muito recorrentemente em seu discurso. Além de acreditar nos poderes de um Deus, atribui poderes à música, capacidades de auxílio em momentos difíceis, e com a contribuição da arte para o bem-estar interior – para a alma.

Com olhar atento, vê-se que ao escrever sobre a capacidade da música de fazer bem à alma, ou de dar fé no porvir, implicitamente, Lébeis fala também de momentos em que duvida do porvir positivo, que sofre em sua alma, que crê na oração e dela precisa.

5.2.12. La Legende Du Roi Renaud

Figura 91 – Foto de Lébeis na Universidade do Recife durante aula ilustrada em 21/07/1961



Fonte: CML Doc. 22/4 No verso Lébeis anotou “21/VII/61 “La Legende du Roi Reneau” ([?] dites-moi, ma mère m’amie) (aula ilustrada)”

Falarei hoje sobre “La legende du Roi Renaud”, Balada anônima do século 17. – Como melodia é simples mas, requer do intérprete, grande versatilidade de coloridos vocais. Representaremos 4 vozes. A voz de quem narra certas frases do drama; a voz da Mãe que, radiosa, vê da janela, chegar da guerra, seu filho querido. Ela, de longe, anuncia ter ele um herdeiro. Renaud, ferido no ventre, com voz sofrida, mal podendo andar, cambaleante, - com voz fosca, escura, pede apenas que o conduzam ao leito, para morrer em paz. E... ele entregou seu espírito... (CML Doc. 21, [19--], p. [ilegível]).

xxx

5.2.12.1. “Surge o diálogo...”

Surge o diálogo das 2 vozes femininas de cores inteiramente opostas. A jovem nora que ainda não percebera, indaga à Mãe de Renaud, qual o vestido que deverá pôr para reencontrá-lo. A Mãe de Renaud, ocultando a dor, inventa respostas, a fim de disfarçar, procurando não contar tão já o ocorrido doloroso. As perguntas se sucedem, tornando os diálogos aflitos, descompassados... até que a Mãe de Renaud, não podendo sustentar as lágrimas de desespero revela: “Renaud est mort et enterra! A jovem, esquecendo-se da maternidade recente, numa imprecação de dor, pede à terra para se abrir a fim de seguir o destino do Bem Amado! – Surge o milagre! Milagre só conseguido pelas grandes paixões! A terra se abre ao meio, a terra se fende... e ela foi ao encontro do seu Amor (CML Doc. 21, s.d., p. [ilegível]).

xxx

5.2.12.2. “Heis os versos:”

Heis os versos: [provavelmente Lébeis teria os versos escritos em outro papel, na própria partitura ou de cor para que nesse momento pudesse proferi-los] (CML Doc. 21, [19--], p. [ilegível]).

xxx

5.2.12.3. “O pianista...”

O pianista, deve fazer a introdução com sonoridade cheia, solene. A melodia, cantada “ad libitum”, ora em rubatos, ora tornando sequente o encaixe dos versos (CML Doc. 21, [19--], p. [ilegível]).

xxx

5.2.12.4. “Ao terminar...”

Ao terminar a última frase da Balada: “et la belle fut englotie”, conservar-se longo tempo em expressão de deslumbramento. Olhar iluminado, fixando o solo acabando de presenciar o grande milagre! (CML Doc. 21, [19--], p. [ilegível]).

Ao falar sobre a interpretação de “La legende du Roi Renaud”, Lébeis faz uma espécie de retomada ao início do texto *Efeitos da Dicção Expressiva*, conscientemente ou não, cria aquilo que na música – no seu pensamento musical – se chamaria de *coda*.

Os coloridos vocais, ou seja, as mudanças timbrísticas que se podem extrair de uma mesma voz, inclusive, de um mesmo fonema, são para Lébeis meios de se alcançar a expressividade desejada para caracterizar diferentes afetos, distintos personagens. Meio fundamental no preparo de suas performances. E este é um dos recursos que ela traz em seu texto sobre a interpretação desta obra anônima do século XVII.

Lébeis descreve os diferentes personagens da balada, o narrador, o rei, guerreiro e ferido, a mãe, a noiva, personagens que supostamente teriam vozes muito diferentes, devido a idade, ao sexo, por exemplo. Mas sobretudo, porque estão em lugares muito distintos, aquele de alguém que conta uma história, o de uma jovem que se entrega à morte por seu amor, o da mãe que perde seu filho e o de um rei que volta aos seus domínios para morrer ferido.

Lébeis pondera a respeito da moldura que espera por parte do pianista para esta balada que traz – assim como todas as canções – um enredo completo, uma ópera em miniatura. Espera que a introdução seja repleta de solenidade, a solenidade e presença sonora, “cheia”, próprias para contar a história de um rei.

Para expressar a reação do narrador diante da constatação de que a terra se abriu diante do desejo da noiva de estar com seu rei amado, Lébeis recorre à expressão dos olhos, expressão de “deslumbramento” diante do milagre.

É por meio de timbres, coloridos vocais, atitudes corporais, andamentos musicais e dinâmicas que Lébeis vai criando relações de significado para sua interpretação.

5.2.13. Exposição oral proferida no CBM, em 1972

Este último texto a ser analisado, como os demais referentes às aulas públicas, quando lido tendo em perspectiva a teoria de *cena de enunciação* de Maingueneau (2015), se mostra em relação a sua *cena englobante*, como um texto pedagógico, cuja *cena genérica* também se estabelece como uma exposição oral, porém, em relação a sua *cenografia*, apresenta uma singularidade marcante e persistente.

5.2.13.1. “Não usarei de protocolos...”

“Não usarei de protocolos de Conferencistas e Oradores, que se prendem sempre à obrigatoriedade de iniciar suas palestras, com um ritual de títulos: Excias, Sras., Senhores... (CML Doc. 21, [1972], p.1).

xxx

Imediatamente, ao começar o texto, Lébeis rejeita os tratamentos formais, como Excias, Sras. e Senhores. Com isso já sinalizando para a *cenografia* que estabelecerá para o seu discurso.

5.2.13.2. “Meus amigos...”

Meus Amigos: duas palavras por mim escolhidas, por considerá-las de grande importância, sendo eu sensível e emotiva. – Nesta aula de hoje, sinto-me realmente comovida de reaproximar-me do público da Guanabara; público que sempre me acolheu nos meus concertos aqui realizados, com calor, simpatia e entusiasmo. Ser-me-ia dificultoso dirigir a vocês de improviso pois, (repito-me) não sou Conferencista, minha missão é transmitir as mensagens do amor que trago em mim, através de minha alma e de meu Canto. Como vêm, caros Amigos, não se encontram nesta mesa blocos de folhas de papel almaço, muito elaboradas, bem datilografadas, mas - - - quase sempre crivadas de bajulações ... – Neste caderno, apenas algumas frases ditadas por um coração (CML Doc. 21, [1972], p.1-2).

xxx

Neste segundo parágrafo a *cenografia* que Lébeis usa se fortalece e se estabelece definitivamente, quando ela escreve “Meus amigos”. Depois de rejeitar expressamente os tratamentos formais no preâmbulo que se constitui no primeiro parágrafo. A *cenografia* está posta: uma conversa entre amigos.

A *cenografia* se fortalece ainda mais quando Lébeis se expõe, assim como se faz em uma conversa íntima, ao dizer-se emotiva, comovida por se reaproximar de seu público da Guanabara.

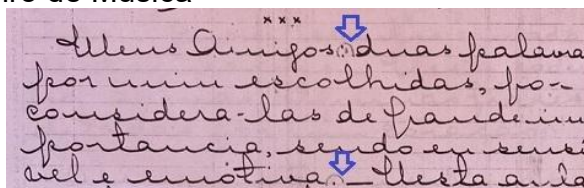
Rejeita, igualmente rejeitou as Excias., o título de conferencista – evidentemente, porque tal denominação já imporia certa distância em relação aos seus parceiros nesta cena enunciativa. Lébeis se refere a sua atuação naquela situação, como uma “missão” – palavra pertencente ao discurso religioso, e que por sua vez, também colabora com a *cenografia* estabelecida – alguém que se doa completamente, como fazem os grandes amigos.

E o que Lébeis vai dizer? Qual será o conteúdo da sua fala? Antes de o revelar nos seus detalhes, o apresenta de uma outra maneira: - “apenas algumas palavras ditadas por um coração”. Haveria maneira mais íntima de se dirigir aos seus ouvintes? A *cenografia* de uma conversa entre amigos, ainda que, de fato, não o seja, pois trata-se de uma mestra conhecida nacionalmente, premiada internacionalmente, que está lecionando, ganha cada vez mais corpo e robustez.

Ao se observar o manuscrito deste texto, algo de bastante original, do ponto de vista gráfico, chama muito à atenção. Lébeis cria um tipo de escrita do português muito singular, uma escrita sua, única. Usa um símbolo da grafia musical misturado à grafia das palavras em português.

Trata-se do símbolo de fermata musical, que Lébeis usa sobre pontos finais, vírgulas, ponto e vírgula, criando em seu texto uma escrita híbrida, composta por elementos de duas diferentes linguagens.

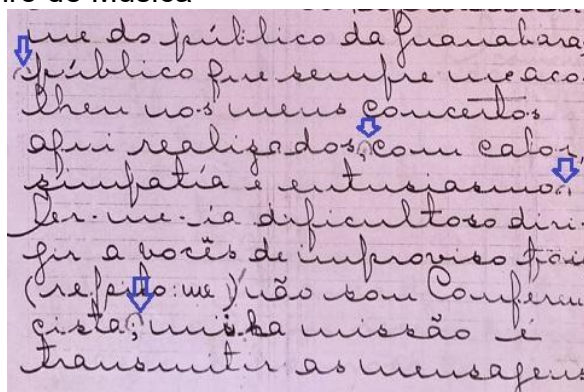
Figura 92 – Trecho de exposição oral manuscrita por Lébeis e proferida no Conservatório Brasileiro de Música



Fonte: CML Doc. 21, [1972], p.1-2.

O pensamento musical de Lébeis, a consciência de que uma exposição oral se fortalece também pelos seus silêncios, pelo tempo que os silêncios possam se dilatar para dar força a sua interpretação, a fez criar algo extremamente pessoal.

Figura 93 – Trecho de exposição oral manuscrita por Lébeis e proferida no Conservatório Brasileiro de Música



Fonte: CML Doc. 21, [1972], p.1-2.

Para nortear a sua própria fala, usou o símbolo de fermata onde queria uma pausa, um prolongamento no silêncio, e com sua criatividade e inteligência, acrescentou ao português um novo símbolo diacrítico.

5.2.13.3. “Assim iniciarei...”

Assim, iniciarei meu “Curso Público de Interpretação do Canto”, sendo este, o 3º realizado por mim na Guanabara. Sobejamente conhecida como sou no Brasil, (pois sempre me fiz respeitar na minha longa trajetória artística,) vejo-me desta vez lembrada pelo Conservatório Brasileiro de Música, através de sua Diretora, de quem recebi, com prazer, o honroso convite para ministrar “Dez Aulas” de interpretação. Minha vida, sempre dividida entre carreira e pedagogia, tem me feito encontrar muita recompensa aos meus longos anos de trabalho assíduo, e ao incomensurável amor que dedico à Arte do Canto. Agradeço sinceramente à Cecília Caudas, criatura inteligente e de larga visão, a quem devemos o alto nível cultural desta casa de ensino, pois, a cultura é ponto primordial à civilização de um povo (CML Doc. 21, [1972], p.2-3).

xxx

Uma vez estabelecida e fortalecida a *cenografia* de informalidade, em um evento deveras formal, Lébeis pode expressar seu *ethos* de mestra, sua autoridade e respeitabilidade diante de sua longa trajetória, porém, sem distanciamentos, sem protocolos que exigem tratamentos formais.

O trecho acima foi de grande importância para a organização das fontes referentes às aulas públicas, juntamente com os demais textos e com as críticas jornalísticas encontradas que documentam os acontecimentos. Este trecho, especialmente, colaborou bastante para elucidar os eventos ocorridos no Rio de Janeiro e para se poder afirmar que o primeiro curso, anunciado para 1960 no Rio de Janeiro, não ocorreu. O número de aulas deste curso específico também é confirmado pelo trecho acima.

Além da organização das fontes, este texto revela um pouco do contexto sociomusical no qual o curso ocorreu, sendo viabilizado por intermédio da pedagoga Cecília Conde, diretora do Conservatório Brasileiro de Música naquela ocasião.

Naquele espaço físico de grande tradição musical, Lébeis atribui à cultura e à sua valorização, e naquele momento ela, sem qualquer constrangimento, se inclui, se valorizando como profissional que compõe o fazer cultural, “o elemento primordial à civilização de um povo”.

O valor atribuído à arte e à cultura, a devoção pelo ofício de cantar e de ensinar a arte do canto, são expressas também, e não apenas neste texto, mais muitas outras vezes, no relato de seus estudos com Janacópulos, pela escrita insistente da palavra “Arte” com a vogal inicial em letra maiúscula. Neste trecho também deu o mesmo destaque para a palavra “Canto”, para o número de aulas, “Dez Aulas” que ministrou e para a maneira de se referir aos seus ouvintes “Amigos”.

5.2.13.4. “Nós artistas...”

Nós, os artistas, fazemos parte desse povo. Meus Amigos: vocês sabem que o Artista é sensível por natureza. O Artista sofre de olhos baixos; sente, mais que todos, as mais imperceptíveis demonstrações de carinho e, sabe retribuir. O Artista sofre com amargura calada, (guardando no âmago,) todas as vicissitudes, as incompreensões. O Artista sabe, mais que todos, dar o devido valor à beleza da vida; sente todas as sutilezas que realmente encantam; inebria-se com o desabrochar de uma rosa em botão; aspira com enlevo o seu aroma; entende a sugestiva melancolia dos crepúsculos; compartilha da oração cantada pelos pássaros nas alvoradas, agradecendo o nascer de um novo dia; - extasia-se com as estrelas, entendendo a sua linguagem de luz, compreende o luar, as lágrimas leves e acariciantes da garoa; sabe agradecer à frescura do orvalho que mitiga a sede das relvas verdes; respeita o gemido do vento; a dor de uma folha caída pelo desprezo do Outono; o lamento revoltante das marolas; o rastro espontâneo e luminoso de uma estrela cadente que rasga o céu; tudo! Tudo o Artista respeita e compreende.

A leveza buliçosa das asas das borboletas multicolores cumprimentando a chegada da Primavera; a ânsia amorosa dos colibris à procura do mel das corolas em festa; o murmúrio manso e repousante das águas dos rios - - - que deslizam felizes e despreocupadas - - - a linguagem do olhar do Ser Amado; o significado de um sorriso, de um silêncio, de um sonho! - - - Tudo isso eu sinto e, mesmo com tanta vida interior, - alguns ainda julgam – que sofro de solidão! Guilherme de Almeida definiu bem esse estado d'alma. “Só! Palavra fingida! pois quem tem saudade nunca está sozinho - - - e a gente tem saudade de tudo nesta vida - - - de uma lágrima até!” Ter saudade, é ter do que recordar - - - Perdi amor, carinho, mas - - - hoje os reencontro neste Conservatório, onde tudo é Poesia, Arte e Beleza!

Deus lhes pague, meus Amigos! (CML Doc. 21, [1972], p.3-6).

xxx

Observa-se a extensão do uso da inicial maiúscula na palavra derivada de arte – “Artistas”, que para Lébeis, não é apenas mais uma palavra, que possa ser escrita como as demais. É algo que carrega um valor distinto, a potência de civilizar um povo.

Ao entender o artista como um ser especial, e não apenas especial pelo seu cultivo, por seu trabalho, pela sua construção, mas especial “por natureza”, Lébeis revela a crença em um dom, em algo que se relaciona com o sagrado, com o divino.

E, ao descrever o “Artista”, verte-se em poesia durante sua prosa, durante sua conversa entre amigos, o descreve e ao mesmo tempo se autodescreve, se mostrando sensível e capaz de enxergar tanta beleza, de mergulhar sem receios nas boas e nas tristes emoções.

É nesta poética descrição de si que Lébeis volta a usar maiúsculas quando se refere ao “Ser Amado”. Atribuindo-lhe tanto valor quanto aquele dado à arte, aos amigos, ao canto. E para sanar qualquer dúvida de que fala sobre si, ela diz sobre todas as belezas e durezas que a vida possa oferecer e que foram descritas por ela – “tudo isso eu sinto”.

Ao citar Guilherme de Almeida, se confessa acompanhada e não só, pois acompanhada está da solidão. Poderia haver *cenografia* de maior intimidade, de maior entrega? Com grande habilidade textual, se volta diretamente para os seus “Amigos”, dizendo ter perdido amor e carinho, mas reencontrado naquele Conservatório, pois ali tudo era “Poesia”, “Arte” e “Beleza”.

Mais uma vez se confessa e com isso se aproxima ainda mais de seus ouvintes, lhes mostra também mais uma vez, agora explicitamente, a sua crença no divino e novamente se refere ao seu público em maiúscula na palavra “Amigos”.

5.2.13.5. “Antes de ouvir a 1ª cantora...”

Antes de ouvir a 1ª cantora inscrita neste Curso, direi a vocês a “Oração da Mestra” de Gabriela Mistral (CML Doc. 21, [1972], p.6).

xxx

Senhor! Tu que ensinaste, perdoa, se eu ensino; se levo o nome de mestre que levaste pela Terra. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Concede-me o amor único de minha escola, que nem o sortilégio da beleza seja capaz de roubar-lhe minha ternura de todos os dias. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Mestre! [símbolo de fermata após exclamação] Faze-me perdurável a minha paixão e passageiro o desencanto. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Arranca de mim este impuro desejo de justiça; [símbolo de fermata sobre o ponto e vírgula] a revolta que nasce dentro de mim, quando sou ferido; [símbolo de fermata sobre o ponto e vírgula] que não me doa a incompreensão, nem me entristeça o esquecimento daqueles a quem ensinei... [símbolo de fermata sobre cada reticência] Concede-me o ser mãe, mais que as Mães, para poder amar e defender – como elas, - o que não “carne de minhas carnes”; que eu chegue a fazer, de um de meus alunos, meu verso mais sublime e a deixar-te, [símbolo de fermata sobre a vírgula] nele gravada, [símbolo de fermata sobre a vírgula] minha mais insinuante melodia, para quando meus lábios não cantem mais... [símbolo de fermata sobre cada uma das reticências] Torna-me possível Teu Evangelho, em meu tempo, [símbolo de fermata sobre a vírgula] para que não esmoreça na luta de cada hora por ele! [símbolo de fermata depois da exclamação] põe em minha escola democrática, o resplendor que descia sobre Teu coro de meninos descalços... [símbolo de fermata sobre cada reticência] Faze-me forte, ainda em meu desvalimento de mulher e de mulher pobre. Faze-me desprezar todo poder que não seja puro, toda pressão que não seja a de Tua Vontade ardente sobre minha vida. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Amigo! Acompanha-me! Sustem-me! [símbolo de fermata após exclamação] Muitas vezes não terei se não a Ti a meu lado. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Quando minha doutrina seja mais verdadeira e mais causticante minha Verdade, eu ficarei sem os mundanos, mas Tu me acolherás em teu coração, que muito soube já, de solidão e desamparo. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Só em Teu olhar buscarei as aprovações. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Dá-me singeleza e dá-me profundidade. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Livra-me, Senhor, de ser complicada ou banal em minha lição cotidiana. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Concede-me levantar os olhos de meu peito ferido, ao entrar cada manhã em minha escola; [símbolo de fermata sobre o ponto e vírgula] que não leve à minha mesa de trabalho, meus [mínios?] afazeres materiais, minhas ínfimas dores... [símbolo de fermata sobre cada reticência] Torna leve a minha mão ao castigar e fá-la mais suave ainda, na carícia. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Repreende com sentimento, para eu saber que corrigi amando... [símbolo de fermata sobre cada reticência] Permite que eu construa de espírito minha escola de tijolos, que a flama de meu entusiasmo, envolva seu edifício pobre, sua sala desnuda. [símbolo de fermata sobre o ponto final] Meu coração seja mais coluna e minha boa vontade, mais ouro que as colunas e o ouro das escolas suntuosas. [símbolo de fermata sobre o ponto final] – Enfim! Lembra-me, desde a palidez da tela de Velásquez que...ensinar, é amar intensamente sobre a terra; é chegar ao último dia, com a lança de Longinos, espetada de lado a lado! (CML Doc. 21, [1972], p.6-10).

Antes de ouvir a primeira aula inscrita para cantar no Curso de Interpretação de 10 aulas no Conservatório Brasileiro de Música, naquele 1972, Lébeis lê para seus ouvintes a “Oração da Mestra” de Gabriela Mistral (1889-1957)⁸². Uma vez lido por Lébeis, o texto de Mistral passa a fazer parte de seu discurso⁸³, revelar, se não suas ideias de maneira singular, ao menos ideias, crenças, ideologia e valores com os quais ela se identificava, nos quais se inspirava e pelos quais o seu próprio discurso é composto.

A crença no divino é expressa por Lébeis durante todo o seu relato, desde o primeiro caderno de aulas de canto, até os textos produzidos para serem lidos nas aulas públicas de interpretação do canto. Na crônica “A casa”, de Paulo Bomfim, o autor, sobrinho de Magdalena Lébeis, revela um tanto do cotidiano da casa dos Lébeis e nos faz entender um pouco mais a respeito do protagonismo que a fé e a religião exerciam na família da artista Magdalena.

Somente o pequeno oratório continuou no corredor lembrando a época em que as mulheres da família, em dia de tempestade, ali se reuniam para invocar a proteção de Santa Bárbara. Cheguei a presenciar certa ocasião, minha trisavó Donana, minha bisavó Leôncia, a avó Zilota e mamãe, com as mãos nos ouvidos pedindo à santa que desviasse os raios e abrandasse o ribombar dos trovões. Reminiscências do tempo em que viveram em fazendas sem para-raios, habitando casas-grandes que navegavam ao sabor das tempestades. (Bomfim, [19--], n.p.)

Lébeis, ao ler o texto de Mistral, estabelece outra cenografia ao seu discurso. Diferente daquela construída ao início do texto, na qual ela cria um discurso que traz o seu ouvinte para muito perto, para a intimidade de uma conversa entre amigos. Lendo Mistral, uma cenografia litúrgica, religiosa, de devoção e total entrega que se estabelece. Uma cenografia de absoluto respeito, respeito diante de um momento que passa a ser solene, importantíssimo e elevado.

O texto de Mistral, de forte cunho religioso, ou ao menos, construído dentro de uma cenografia religiosa, demonstra em que patamar de importância Lébeis coloca o ato de ensinar. Pois, o compara as mais altas virtudes que possam existir, as virtudes de um amor incondicional.

⁸² Poetisa, educadora e diplomata chilena. Prêmio Nobel de Literatura em 1945.

⁸³ Cabe explicar que a palavra discurso, nestas análises não está sendo usada como gênero, mas sim como sinônimo de texto.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória feita neste trabalho é inseparável da pesquisa anterior realizada em mestrado, inseparável da minha própria trajetória pessoal e profissional. Foi por meio da formação de cantor de câmara, que recebi de Lenice Prioli os ensinamentos trazidos ao Brasil por Vera Janacópulos e transmitidos a ela por Magdalena Lébeis. Encontrei nesta formação mais um sentido para ocupar a minha existência, preenchê-la de beleza e encantamento, e, com isso, me preparei para exercer uma profissão que me permite viver em São Paulo dignamente.

Provocado por essa “escola” e pela documentação colecionada e produzida por Lébeis, trouxe à luz os seus Cadernos de Aulas de Canto, transcrevendo o primeiro deles integralmente durante o mestrado, possibilitando a qualquer pessoa que tenha acesso a internet, ler o próprio texto de Lébeis. Nesta tese, trago novamente com ineditismo, a transcrição de textos de Lébeis, cujo conteúdo nos revela o seu preparo para suas performances, suas estratégias técnicas e interpretativas, seus métodos, e muito mais, revela toda uma esfera social e musical, um tempo, espaços físicos particulares e espaços públicos institucionalizados, lugares de fala, efeitos de sentido, crenças, ideologia e todo um mundo inconsciente que se revela na opacidade dos discursos.

No início do trabalho há resgate histórico sobre Magdalena Lébeis, complementando aquilo que havia iniciado durante o mestrado, sua formação, a volta de Vera Janacópulos ao Brasil, o encontro dessas duas artistas e demonstração, de maneira panorâmica, de quais são os documentos pertencentes a CML que testemunham esse capítulo musical da nossa história. O trabalho prossegue com a transcrição de todas as aulas de repertório brasileiro contidas nos cadernos de aulas, com a demonstração do preparo de Lébeis para a performance de uma obra específica estreada por ela – “Pinga-Ponga” (poema realista) de Villa-Lobos – e, para complementar, entender melhor e poder descrever e analisar o seu preparo para as suas performances, foram identificados, transcritos e analisados os textos (discursos) produzidos por Lébeis para serem proferidos em seus cursos públicos de interpretação do canto de câmara.

Ao estabelecer o problema científico, ou seja, – como Lébeis preparava suas performances? – e começar a pesquisa, muitas outras respostas, sobre outras

possíveis questões, emergiram, se revelaram. Penso isso ter ocorrido porque minha visão foi ampliada pela análise de discurso, passei a enxergar as *cenas de enunciação* dos discursos e perceber nelas, além da *cena englobante*, da *cena genérica* e da *cenografia*, toda uma esfera social, cultural, musical e discursos que fazem sentido em determinado tempo e lugar. Ao mesmo tempo em que caminhei no propósito de encontrar elementos que pudessem responder a principal questão do trabalho, percebi algo de muito significativo, que incluo como um dos principais achados da minha pesquisa. Achado que me transformou, me fez compreender muito mais Lébeis, mais a mim mesmo e a toda uma esfera social e musical de São Paulo. Explico: Vera Janacópulos volta ao Brasil devido a um convite de Mário de Andrade feito por meio do Departamento de Cultura (instituição pública), ainda que Lébeis tenha estudado particularmente com Janacópulos, foi um equipamento público que, pelo menos, a princípio, viabilizou a volta de Janacópulos. Lenice Prioli também estudou com Lébeis custeando as aulas, porém, levou a frente os seus ensinamentos em um espaço público de formação musical, onde eu estudei e atualmente leciono. Foi em um espaço público que a família de Lébeis encontrou a possibilidade de preservar o seu acervo, transformado em coleção na Discoteca Oneyda Alvarenga. Em outras palavras, não fossem essas iniciativas do poder público de criar espaços de formação e difusão cultural, provavelmente eu jamais teria acesso aos documentos de Lébeis e mais, eu não poderia ter me formado como um cantor de câmara e possivelmente a CML ainda estivesse guardada com a família e distante do acesso da comunidade. Esta linhagem de cantoras e mestras, juntamente com a institucionalização de espaços de difusão e produção cultural permitiram a formação do que julgo ser um novo cânone musical que estabeleceu no Brasil, cujo foco é o canto de câmara e de concerto.

Voltando ao problema estabelecido – como Lébeis preparava suas performances? A princípio, devido aos longos anos de convivência com a CML e pelos anos de estudo com Prioli, eu já possuía muitas hipóteses, que foram confirmadas, mas outras respostas, sobre as quais eu não previa, surgiram. Uma delas foi a tomada de consciência de que tanto Janacópulos como Lébeis tiveram, desde a infância, uma formação instrumental de excelência, no caso de Janacópulos, ao violino, com ninguém menos que George Enesco, e Lébeis, ao piano, com Marieta Lion. Poderia Janacópulos ter sido uma intérprete de referência de um repertório de alta complexidade rítmica, harmônica e melódica, sem esta formação precoce? E Lébeis, aos 24 anos de idade, quando conheceu Janacópulos, poderia absorver seus

ensinamentos e desenvolver uma carreira cantando obras de Guarnieri e Villa-Lobos, igualmente complexas, como por exemplo, “A Serra do Rola Moça” e o “Poema de Itabira”, se não tivesse uma formação musical sólida, antes mesmo de iniciar as aulas com Janacópulos? Além deste capital musical que Lébeis possuía quando iniciou as aulas com Janacópulos, ela trazia de sua convivência familiar e social no Solar dos Lébeis, uma casa com duas salas de música, ambas com pianos de cauda, relações com poetas, escritores, músicos, jornalistas, intelectuais, cujos nomes vieram a se tornar referências da vida cultural no Brasil. De alguma maneira, esta vivência também fez parte do preparo para suas performances. As relações sociais que permitiam, por exemplo, que Lébeis fizesse audições particulares nas quais estavam presentes, Mário de Andrade, um idealizador e realizador de tantos projetos, Assis Chateaubriant, acompanhado de fotógrafo e jornalista para divulgar sua audição, a amizade com três das mais incensadas pianistas brasileiras, Tagliaferro, Novaes e Rudge, que frequentavam o Solar, a sensibilidade de seus pais que abriam as portas do Solar dos Lébeis para receber tantas pessoas ligadas à cultura e que proporcionaram a Lébeis uma formação de excelência ao piano. Outro exemplo, este emblemático, do quanto toda essa experiência familiar e social, anterior ao contato com Janacópulos fez parte do preparo de Lébeis para as suas performances, se revela nas páginas do terceiro caderno de aulas. Lébeis está prestes a estreiar na Sociedade de Cultura Artística, sua estreia profissional depois de quatro anos de aulas com Janacópulos, e após o seu primeiro ensaio para o concerto, ela escreve uma pergunta e também a responde:

Que é que você sentiu Magdalena, hoje fazendo o seu primeiro ensaio no Theatro Municipal? Conte um pouco as suas impressões.

- Heis tudo o quanto senti –

A minha primeira impressão foi de saudade d'aqueles que me ouviram e não me ouvem mais. Pensei no que senti quando, no ensaio de “Noite de São Paulo” ao entrar no palco e encontrar na segunda fileira a figura de Papai cheio de encantamento. Lembro-me do que ele me disse: “você entrou no palco como se estivesse na sua casa, olhando para todo o público com simplicidade, faça sempre assim”. – Nunca poderei esquecer-me desta recomendação. Agora, ao iniciar a grande missão que tenho a cumprir, quero enfrentar dessa mesma forma o público terrível da Cultura Artística [...] (Lébeis, 1942, Terceiro caderno de aulas de canto, p.158-159).

Não bastasse o apoio do pai, que do ponto de vista psicológico é imensurável, ele faz mais, a observa e de certa forma, a dirige cenicamente, dizendo para prosseguir fazendo da mesma maneira que fez a sua entrada no palco, com

simplicidade, como se estivesse na sua casa. Casa esta que pela frequência de artistas, por ter sido usada, inclusive para encenar uma peça de Vicente de Carvalho e promover tantos encontros literários e musicais, também era um palco. Faria diferença para a performance de uma artista, tanto apoio e uma casa que já simulava o ambiente que Lébeis como profissional encontraria? Em relação ao seu êxito como cantora, não posso responder, mas em relação a sua bagagem pessoal e afetiva e ao seu preparo para suas performances, certamente.

Lébeis revela em seus discursos muito sobre o preparo de suas performances, seu relato é imenso e repleto de referências que se constituem em respostas para o problema estabelecido na pesquisa. Destaco, de maneira geral, a sua crença no sobrenatural, sua fé, a constatação, por suas palavras, no entendimento de que o seu ofício é mais do que uma profissão para ela, trata-se de uma missão, palavra usada várias vezes durante o seu extenso relato, a crença em um dom, em uma sensibilidade especial que o artista deva possuir, a capacidade de se sensibilizar diante da vida, de suas belezas e dificuldades, suas fortes relações sociais com outros artistas, mecenas e intelectuais, seu acesso a meios de comunicação para a divulgação de seus trabalhos, a convicção de que o cantor de câmara deve ter cultura geral, conhecer outras manifestações artísticas além da música, outras literaturas musicais além daquelas do seu próprio instrumento. De modo mais específico, destaco a formação precoce ao piano, o trabalho técnico inicial com Janacópulos, as audições particulares periódicas, especialmente durante os primeiros anos de formação, a devoção ao texto literário, ao seu sentido poético e ao desejo de interpretá-lo com singularidade, as relações que estabelece entre o texto musical e o texto literário, criando efeitos de sentido entre essas duas linguagens por meio de recursos específicos como, por exemplo, a associação de dinâmicas, andamentos, articulações, a exploração de diferentes coloridos vocais de um mesmo fonema, articulação de consoantes, ao sentido semântico e poético que enxerga nos textos que interpretava, o preparo singular que estabeleceu, por exemplo, no estudo do “Poema de Itabira”, ao transcrever o texto literário e à frente de cada frase escrever uma espécie de palavra-chave que pudesse carregar de sentido o estado de espírito que ela deseja visitar durante a execução de determinados trechos, a exploração de um mundo interior repleto de ideologia, a relação de enfrentamento com o medo e com a coragem, a consciência da exploração cênica durante a performance,

considerando desde o caminhar no palco, os gestos, a expressão da “máscara”, até o agradecimento ao público, a escolha de seu repertório.

O principal desafio da pesquisa é demonstrar que o preparo de Lébeis para as suas performances não se resume a procedimentos técnicos e interpretativos específicos, é compreender e ser capaz de comunicar ao leitor que tais recursos são inseparáveis de todo um contexto cultural, social e temporal. Demonstrar que as estratégias da artista são construídas de maneira a criar efeitos de sentido entre ela e o seu público em um determinado tempo e lugar que estão repletos de ideologia. Do ponto de vista pessoal, o desafio maior que encontrei foi participar de um programa de pós-graduação para a elaboração de uma tese no momento atual da minha vida profissional que me exige dedicação diária e me toma quase todas as horas dos dias.

Em relação a ideias futuras, volto ao passado, a um dos meus maiores desejos desde que me propus a pesquisar formalmente, ou seja, vinculado a um programa de pós-graduação, o tema Magdalena Lébeis: publicar os seus cadernos de aulas! Fazer com que o desejo de Lébeis fosse realizado, pois ela escreveu os cadernos para que fossem lidos, para testemunhar um tanto da história do canto de câmara no Brasil. E manifestou-se, duas vezes a esse respeito, revelando a intenção e o desejo de que seus cadernos fossem publicados após o seu “desaparecimento”, como vimos anteriormente. Como dito, o material da CML é vastíssimo, a partir dele se poderia elaborar uma infinidade de outros trabalhos, além dos que produzi. Por exemplo, a digitalização das fontes, a transcrição dos cadernos de aulas (com exceção do primeiro já feito por mim), um levantamento de primeiras audições, uma biografia da artista, um estudo sobre “coloridos” vocais e suas relações com o sentido poético dos textos, um trabalho que tratasse especificamente do uso expressivo de consoantes na interpretação do canto, uma comparação entre o português cantado por Lébeis e o que se esperaria ouvir de um cantor atual cantando, em português, obras clássicas, um estudo comparativo entre as coleções Lébeis e Janacópulos. Por hora, me ocorrem essas ideias, mas, diante da generosidade da CML, qualquer pesquisador ou pesquisadora interessado no tema encontraria inspiração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁸⁴

a) Monografias

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

ANDRADE, Mário de. **Música e Jornalismo**. Prefácio e notas: Paulo Castanha. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

ÂNGELO, Ivan. 85 Anos de Cultura História da Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Música e Músicos do Brasil**. São Paulo: Casa do Estudante, 1950.

BALDOVINO, Guilherme Felipe do Lago. **A (in) visibilidade do pianista colaborador: narrativas e representações**. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

BOURDIER, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da história oral**. 8ª ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006 [1996]. p. 183-191.

BOURDIER, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: CATANI, Afrânio; NOGUEIRA, Maria Alice (org.). **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 71-80.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

BRUCHER, N. A.; DODEBEI, V. L. D. L. M. Memória do canto em Vera Janacópulos: análise informacional de partituras. In: XV SEMANA DE DEBATES CIENTÍFICOS, 2003, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: XV Semana de debates científicos, 2003.

CALDEIRA FILHO, João. **Aventura da música: subsídios críticos para apreciação musical**. São Paulo: Ricordi, 1968.

⁸⁴ De acordo com a ABNT NBR 6023 (2018).

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARAUDEAU, Patrick; DOMINIQUE, Maingueneau. “Cena de enunciação”; “Cenografia”; “Ethos”. In: **Dicionário de análise do discurso**. Tradução: Fabiana Komesu. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2020 [2004]. p. 95-97, 220-221.

CHUEKE, Zélia. **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

COSTA, Sérgio Roberto. “Exposição oral”. In: **Dicionário de gêneros textuais**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014 [2008]. p. 120-121.

DODEBEI, V. L. D. M. Arquivo Vera Janacópulos: narrativa, mito e informação. In: GONDAR, Jô; BARRENCHEA, Miguel (Org.). **Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo**, Rio de Janeiro, 2002.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle; GRAU, Isabel Grau. Arquivo Musical – a pesquisa no acervo Vera Janacópulos. In: V ENANCIB, 2003, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/venancib/paper/viewFile/1902/1043>.

FERRARI, Susana Neto. **Fritz Jank: Pioneirismo Brasileiro na Arte de Acompanhar**. Campinas, 1999. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Memórias de Vera Janacópulos**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - Serviço de Documentação, 1959.

GARCIA, Josefa Monteiro. La documentación musical: fuentes para su estudio. In: GOMEZ GONZALEZ, Pedro et al. **El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales**. Salamanca: Asociación de archiveros de Castilla y León (ACAL). 2008. p. 93-122, 391-411.

GLOAD, Kenneth; BEARD, David. **Musicology: The key concepts**. 2. ed. New York: Routledge, 2016 [2005].

GÓES, Marta. **Alfredo mesquita: um grã-fino na contramão**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. Rádio de Elite: o papel da Rádio Gazeta no cenário sociocultural de São Paulo nos anos quarenta e cinquenta. In: **Revista Comunicare**. Vol. 6, nº.1. São Paulo: Fundação Cásper Líbero, 2006. p. 25-35.

HECKER, Heloisa Hirai. **Alfredo Mesquita: Teatro e Crítica na São Paulo de 1940 a 1960**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

HERR, Martha. As normas da boa pronúncia do português no canto e no teatro: comparando os documentos de 1938 e de 1958. In: **ARTEunesp**. V. 16. São Paulo: 2003-2004. p. 56-67.

HERR, Martha. Mudanças nas normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005. In: **Per Musi**. Nº 15. Belo Horizonte: 2007. p. 35-40.

HUBERMAN, Michaël. O Ciclo de Vida Profissional dos Professores. In: NÓVOA, Antonio (org.) **Vida de Professores**. Porto: Porto Editora, 1995. p. 31-61.

LAGO, Manoel Corrêa do. “A música do séc. XX no acervo Vera Janacópulos/Unirio”. In: **Revista Brasileira**. Vol. 2. Rio de Janeiro: 1999. p. 2-17.

LAGO, Manuel Correa do. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LEHMANN, Lili. **How to Sing**. Trad. Richard Aldrich. New York: MacMillan, 1924.

LEITE, Edson. **Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo**. São Paulo: Anna Blume, 2001.

LENZA, BERNADETE. **Razão e emoção, o talento de Fritz Jank**: de como sintaxe e semântica se integram na obra do virtuose. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LIMA, João de Souza. **Moto Perpétuo**: a visão poética da vida através da música. São Paulo: Ibrasa, 1982.

MAINGUENEAU, Dominique. “A cena de enunciação” “O ethos”. **Análise de texto de comunicação**. Tradução de Maria Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. 6ª ed. São Paulo: Editora Cortez, 2004 [1998]. p. 85-103.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso**. Tradução: Maria Cecília Pérez Souza-e-Silva, Adail Sobral *et al.* São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. “Gênero de discurso e cena de enunciação”. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 117-126.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2020.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2002.

MEYER, Anne. **Vera Janacopulos e a música do século XX**: trajetória e sociabilidade. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

MILLER, Richard. **On the Art of Singing**. New York: Oxford University Press, 1996.

MILLER, Richard. **The Structure of Singing**: system and art in vocal technique. New York: Shirmer, 1996.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, sua obra**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 13ª ed. Campinas: Pontes Editoras, 2020 [1999].

PAZ, Ana Luísa Fernandes. **Ensino da música em Portugal (1868-1930): Uma história de pedagogia e do imaginário musical**. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Instituto de Educação, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro**. Tradução: RODRIGUES, M. T. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PEREIRA, Rosana Lamosa. **Os manuscritos de Vera Janacópulos em seu curso de interpretação para cantores – 1947: análise estética e contextualização histórica sob a ótica do ensino e da interpretação do canto: relações com a contemporaneidade**. 2020 Tese (Doutorado em Música). – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1989.

SILVA, Flávio. **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SOUZA, Joana Mariz de; ANDRADE E SILVA, Marta Assumpção de; FERREIRA, Léslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino de canto: diferentes abordagens. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, v. 15, n. 3, p. 317-328, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-80342010000300003>.

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. **Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: análises iniciais**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri expressões de uma vida**. Tradução: Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2002.

b) Matérias Jornalísticas

[CURSO de] Música tem sua aula inaugural. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro. 20 abr. 1972, p. 11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112518_04&pesq=%22Magdalena%20L%C3%A9beis%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=12975. Acesso em: 7 julho 2023.

A MÚSICA em 1962. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1962. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=18658. Acesso em: 7 jul. 2023.

ALDRICH, Richard. MUSIC; Miss Janacopulos and Mr. Buhlig. **The New York Times**, New York, 02 nov. 1919. Disponível em:
<https://www.nytimes.com/1919/11/02/archives/music-miss-janacopulos-and-mr-buhlig-mr-buhlig-beethoven-recital.html>

CANTO: curso abre amanhã. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1966, p. 10. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660414-27909-nac-0010-999-10-not/busca/Magdalena+Lebeis>. Acesso em: 7 jul. 2023.

COM M. Lébeis. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 jul. 1968. Sala Clara Schumann.

CONSERVATÓRIO Brasileiro de Música. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1972, p. 2. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Magdalena%20L%C3%A9beis%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=102504. Acesso em: 7 julho 2023.

CONSERVATÓRIO de Música. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1972, p. 9. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Magdalena%20L%C3%A9beis%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=102128. Acesso em: 7 julho 2023.

CURSO de Canto. **O Estado de São Paulo**, p. 17, 19 jun. 1966; 20 e 23 jun. OESP.

CURSO de Interpretação de Magdalena Lébeis. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 4 jul. 1962, 1º caderno, p. 6. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=13626. Acesso em: 7 jul. 2023.

CURSO de Interpretação do Canto de Câmara. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 22 ago. 1964, p. 3. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Magdalena%20L%C3%A9beis%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=41288. Acesso em: 7 jul. 2023.

CURSO de Interpretação. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. 22 jul. 1962. 3º caderno, p. 3. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=13897. Acesso em: 7 jul. 2023.

CURSO de M. Lébeis começa 3a. feira. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. 6 set. 1964. p. 3. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=30660. Acesso em: 7 jul. 2023.

CURSO de Magdalena Lébeis. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. 12 ago. 1964. 1o. Caderno, p. 6. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=30229. Acesso em: 7 jul. 2023.

CURSO e Recital. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. 13 set. 1964. p. 2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=30757. Acesso em: 7 julho 2023.

CURSO Magdalena Lébeis. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 10 jul. 1962. 2º

caderno, p. 3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Magdalena%20L%C3%A9beis%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=30669. Acesso em: 7 julho 2023.

CURSO no MEC por cantora paulista. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 9, 26

jan. 1960. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600126-25994-nac-0009-999-9-not/tela/fullscreen>. Acesso em: 6 maio 2023.

CURSO para cantores. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 maio 1962, p. 8.

Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620518-26706-nac-0008-999-8-not/busca/Magdalena+Lebeis>. Acesso em: 6 maio 2023.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Conchita Badia e o canto espanhol de câmara. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1963, 2º Caderno, p. 3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=41650&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 23 out. 2021.

FRANÇA, Nogueira. Arte vocal de Magdalena Lébeis. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º caderno, p. 3, 11 jul. 1962. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Magdalena%20L%C3%A9beis%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=30691. Acesso em: 7 jul. 2023.

GUIMARÃES, Alberto Prado. A Família Lébeis – uma família de artistas. **Diário Popular**. 22 out. 1978.

MAGDALENA Lébeis ensinará no Recife. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.

13, 13 jul. 1961. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660414-27909-nac-0010-999-10-not/busca/Magdalena+Lebeis>. Acesso em: 7 julho 2023.

MAGDALENA Lébeis no Rio de Janeiro. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. 18 jul. 1962. 1o Caderno. p. 4. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=13626. Acesso em: 7 julho 2023.

MAGDALENA Lébeis obtém êxito no Rio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31

jul. 1962, p. 11. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620731-26769-nac-0011-999-11-not/busca/Magdalena+Lebeis>. Acesso em: 7 julho 2023.

MAGDALENA Lébeis. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. 11 jul. 1962. 1o.

Caderno p. 6. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=13714. Acesso em: 7 julho 2023

MAGDALENA Lébeis. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. 16 set. 1964, 1o. Caderno, p. 6.

MAGDALENA Lébeis. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1966 p.(ilegível)Sala Villa-Lobos 1966

MOVIMENTO. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1964, p. 3

MÚSICA. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro. 11 ago. 1964. p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=%22Magdalena%20L%C3%A9beis%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=1735. Acesso em: 7 julho 2023.

MÚSICA. **Tribuna**, Rio de Janeiro. 2 set. 1964. Segundo caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pesq=%22Magdalena%20L%C3%A9beis%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=17712. Acesso em: 7 julho 2023.

MUSICISTAS premiados pela APCT em 1961. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 40, 2 fev. 1962. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620202-26619-nac-0040-fem-7-not/busca/Magdalena+Lebeis>. Acesso em: 7 julho 2023.

NO CONSERVATÓRIO Brasileiro de Música. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. 8 abr. 1972, p. 13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_16&pesq=L%C3%A9beis&hf=memoria.bn.br&pagfis=13448. Acesso em: 7 julho 2023.

NOTÍCIAS dos Estados. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1960, 2º caderno, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&Pesq=L%c3%a9beis&pagfis=547. Acesso em: 6 maio 2023.

PROSSEGUEM hoje as comemorações a Villa-Lobos; vários cursos serão realizados gratuitamente pela CEM. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 9, 29 nov. 1961. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19611129-26565-nac-0025-999-9-not/busca/Magdalena+Lebeis>. Acesso em: 7 julho 2023.

TERESÓPOLIS curso começa em janeiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 9, 19 nov. 1966. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19661119-28096-nac-0009-999-9-not/busca/Magdalena+Lebeis>. Acesso em: 7 julho 2023.

VERA Janacópulos sings; Songs of Stravinsky with Grotesque “Asides” from Musicians Amuse. **The New York Times**, New York, 11 dec. 1919. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1919/12/11/archives/vera-janacopulos-sings-songs-of-stravinsky-with-grotesque-asides.html>.

XVII CURSO de Férias da Pró-Arte em Teresópolis. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 06 dez. 1966. XVIII Curso de Férias da Pró-Arte em Teresópolis. Segunda Seção, p. 3.

c) Matérias Jornalísticas compiladas por Lébeis

MAGDALENA Lébeis dará curso de canto em Recife. [Jornal não identificado]

MAGDALENA Lébeis no curso de música da Universidade de Recife. **A Gazeta**, 28 jul. 1961.

MAGDALENA Lébeis realizará curso de interpretação em São Paulo. **A Gazeta**, 25 nov. 1961.

MAGDALENA Lébeis realizará curso de interpretação em São Paulo. **A Gazeta**, 25 nov. 1961.

MAGDALENA Lébeis Inaugura Curso de Interpretação de Canto de Câmara. **A Gazeta**, 14 abr. 1966, p. 30.

O CANTO e o talento da suave senhora. **Folha da Tarde Ilustrada/A Vida Nossa de Cada Dia**, São Paulo, p. 32, 16 fev. 1981.

d) Coleção Magdalena Lébeis

Doc. 1, Doc. 1-A, Doc. 1-B, Doc. 2, Doc. 3, Doc. 4, Doc. 5, Doc. 6, Doc.7, Doc. 8, Doc. 9, Doc. 10, Doc. 11, Doc. 12, Doc. 13, Doc. 14, Doc. 15, Doc. 16, Doc. 17, Doc. 18, Doc. 19, Doc. 20, Doc. 21, Doc. 22, Doc. 22/1, Doc. 22/2, Doc. 22/3, Doc. 22/4, Doc. 22/5, Doc. 22/6, Doc. 22/7, Doc. 22/8, Doc. 22/9, Doc. 22/10, Doc. 22/11, Doc. 22/12, Doc. 22/13, Doc. 22/14, Doc. 22/15, Doc. 22/16, Doc. 22/17, Doc. 22/18, Doc. 22/19, Doc. 22/20, Doc. 22/21, Doc. 22/22, Doc. 22/23 a 32, Doc. 22/33, Doc. 22/34, Doc. 23/1, Doc. 23/2, Doc. 23/3, Doc. 23/4, Doc. 23/5, Doc. 23/6, Doc. 23/7, Doc. 23/9, Doc. 23/10, Doc. 23/11, Doc. 23/12, Doc. 23/13.

e) Textos de sites

BOMFIM, Paulo. **A casa**. [São Paulo]: Paulo Bomfim, [19--]. Disponível em: <https://www.paulobomfim.com.br/literatura/cronicas/a-casa.html>. Acesso em: 7 nov. 2023.

BOMFIM, Paulo. **A casa de meus avós**. [São Paulo]: Paulo Bomfim, [19--]. Disponível em: <https://paulobomfim.com.br/literatura/cronicas/a-casa-de-meus-av%C3%B3s.html>. Acesso em: 03 dez. 2023.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Analisando o discurso**. [São Paulo]: Museu da Língua Portuguesa, [2017] Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/09/Analisando-o-discurso.pdf>. Acesso em: 23 out. 2021.

f) Partituras

VILLA-LOBOS, Heitor. **Pinga-Ponga (Poema realista)**: para canto e piano. Barcelona: [s. n.], 1949. 1 cópia de manuscrito, 4 p. [Coleção Magdalena Lébeis, com anotações. CML 973]

VILLA-LOBOS, Heitor. **Pinga-Ponga (Poema realista)**: para canto e piano. New York: Southern Music Publishing Company, 1952. 1 partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Pinga-Ponga (Poema realista)**: para canto e piano. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1955. 1 partitura.

g) Documentos sonoros

BREGAN, Antonieta de; STORMS, Yves. **Heitor Villa-Lobos**. Brussels: Pavane Records, 1991. 1 CD (62 min): DDD.

LÉBEIS, Magdalena; JANK, Fritz. **Recital de Magdalena Lébeis**. São Paulo: RGE Discos, [1960]. 1 disco.

TONNA, Anna; LIFCHITZ, Max. **Dinga-Donga (Poema realista)**. New York: [s. n.], 2013. Gravação (3 min). Disponível em: <https://soundcloud.com/anna-tonna/dinga-donga-poema-realista-by>. Acesso em: 24 out. 2021.

APÊNDICES

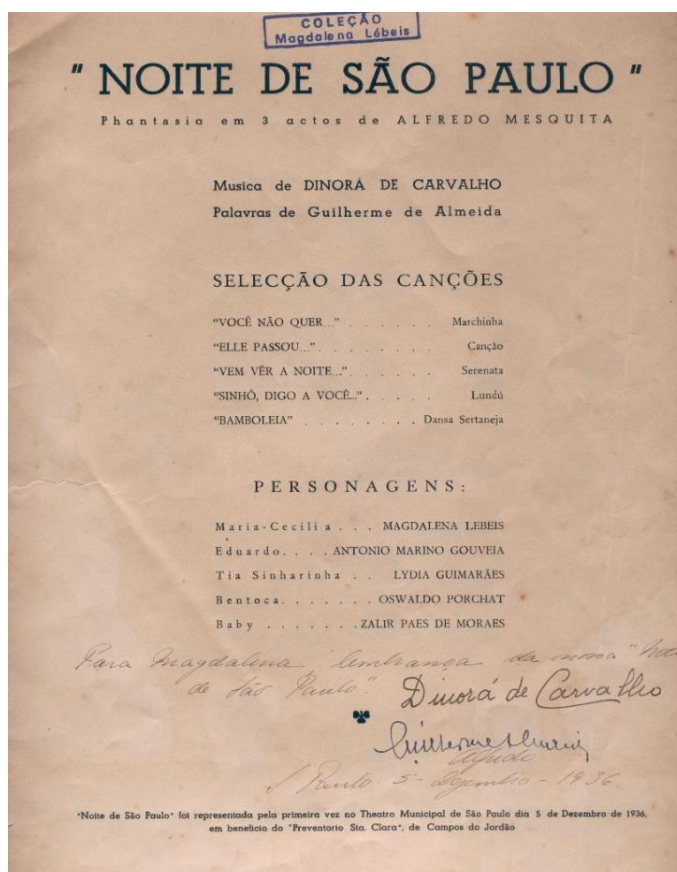
APÊNDICE A – PERFORMANCES COM ORQUESTRA

1. 05/12/1936 - Local: Teatro Municipal de São Paulo

Orquestra: Centro Musical de São Paulo

Regência: Dinorah de Carvalho

Repertório: "Noite de São Paulo" Fantasia de A. Mesquita, texto de Guilherme de Almeida e Música de Dinorah de Carvalho.



Fonte: CML Doc. 209

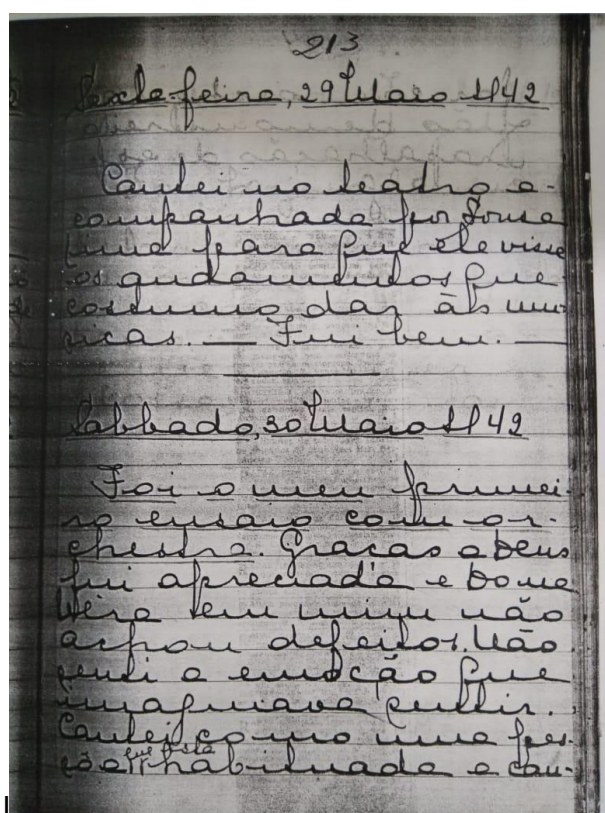
2. 02/06/1942 - Local: Teatro Municipal de São Paulo

Orquestra: Orquestra de Câmara da Sociedade de Cultura Artística

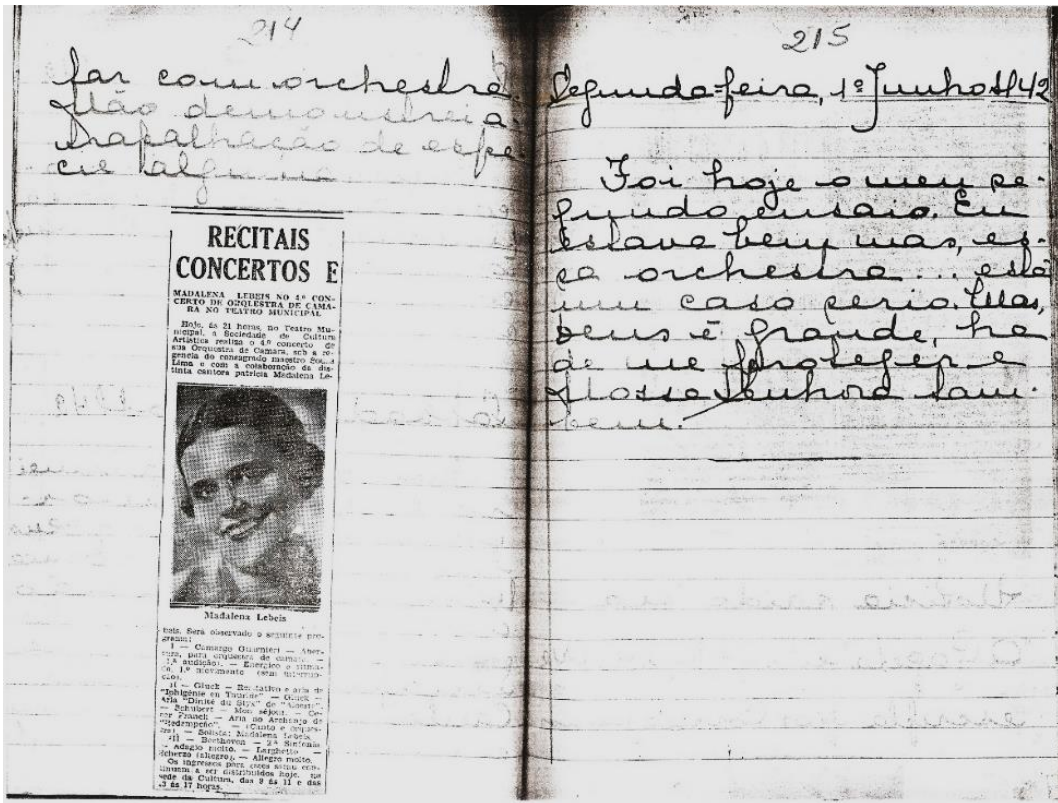
Regência: Souza-Lima

Repertório: C. Guarnieri – Abertura para orquestra de Câmara; Gluck – Recitativo e ária de “Iphigénie en Tauride”; Gluck Aria “Divinité du Styx (de “Alceste”); Schubert “Mon séjour [A CML traz a descrição de uma partitura de 11 páginas, mais 22 partes, acredita-se ser a parte da orquestra]; C. Franck – Aria do Arcanjo de “Redenção”; Beethoven – 2ª. Sinfonia.

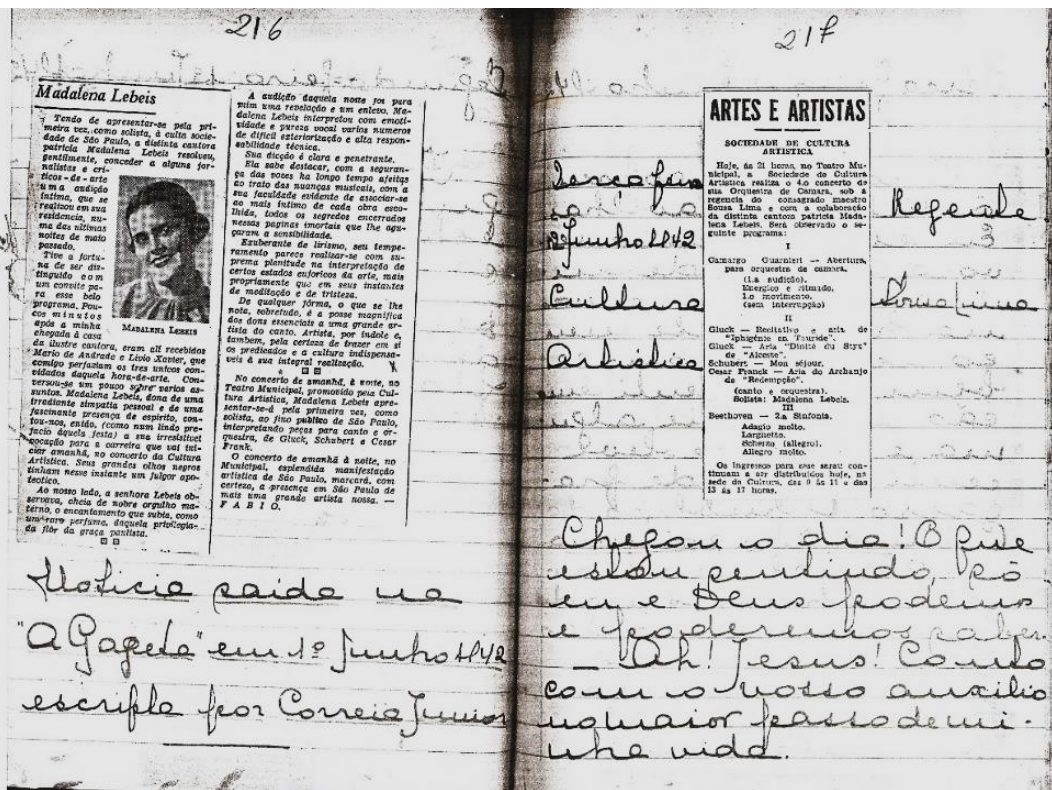
Primeira de várias apresentações de Lébeis regida por Souza-Lima. Destaca-se a presença de Lied orquestrado e cantado em francês.



Fonte: Segundo caderno de aulas, p. 213



Fonte: Segundo caderno de aulas, p.214 e 215.




Fonte: Segundo caderno de aulas, p.216 e 217.

218

Terça-feira, 2 Junho 1942

O concerto correu às mil maravilhas. Eu estava meio nervosa antes de entrar no palco mas na "hora H", ali meus corações pararam. Não senti emoção de espécie alguma e nem de leve senti receio de fracasso. O público da Cultura, que costuma ser placível mostrou-se entusiasmado fazendo-me voltar à plena mais de quatro vezes na esperança de um bis. Achei melhor

219



GLUCK

496^o SARAU Programa

I

CAMARGO GUARNIERI Abertura, para orquestra de câmara energético e ritmado como 1.º movimento } sem interrupção

GLUCK Recitativo e aria de "Iphigénie en Tauride"

GLUCK Aria "Ditié du Styx" (de "Alceste")

SCHUBERT Menuetto

CÉSAR FRANCK Aria do Arcanjo de "Redenção"

Canto e orquestra
Solista: MADALENA LEBEIS

II

BEETHOVEN 2.ª Sinfonia adagio molto larghetto (scherzo allegro) allegro molto

Fonte: Segundo caderno de aulas, p.218 e 219.

3. 12/10/1942 - Local: Teatro Municipal de São Paulo

Orquestra: Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo (provável pela data e por ser promovido pelo DMC)

Regência: Camargo Guarnieri

Repertório: Mozart – Abertura da ópera “O rapto do serralho”; Lully – Suite Ballet; C. Guarnieri – Preludio n. 2, Porto Seguro, Vai, Azulão, A culpa de perder o teu afeto, Sai, Aruê, Ponteio n. 7, Abertura contrastante.

Destaca-se o início da divulgação de repertório brasileiro para voz e orquestra feito pela intérprete.

The image shows two pages of a handwritten notebook. The left page is numbered 256 and contains handwritten notes in Portuguese, including dates and rehearsal schedules. The right page is numbered 257 and contains handwritten notes, a printed notice titled 'CONCERTOS E RECITAIS', and a portrait of Madalena Lebel.

Page 256 (Left):

- 256
- Segunda-feira, 9 Outubro 1942
- (1º ensaio)
- Terça-feira, 10 Outubro 1942
- (2º ensaio)
- Quarta-feira, 12 Outubro 1942
- (3º ensaio)

Page 257 (Right):

- 257
- Segunda-feira
- 12 Outubro 1942
- Departamento de Cultura
- Repente:
- Camargo Guarnieri

CONCERTOS E RECITAIS
12-10-1942

O Departamento Municipal de Cultura fará realizar, hoje, no Teatro Municipal, um concerto ministrado sob a regência do maestro Camargo Guarnieri. Como solista de canto estará Madalena Lebel.

Com este concerto, o maestro Guarnieri despedir-se de nossos paulistas.

Madalena Lebel

Logo embarcará no dia 16 para os Estados Unidos, em viagem de intercâmbio artístico musical, a convite do governo daquele país.

O programa a ser executado é o seguinte: I - Mozart - Abertura da ópera "O rapto do serralho"; Lully - Suite-Ballet - II - Introdução, O nascimento, O Minueto, O Préludio e Marcha. II - Camargo Guarnieri - Préludio n. 2 (op. 10 de G. de Almeida). Porto Seguro (poesia de Raulino de Moraes Bastos). A culpa de perder o teu afeto (poesia de Francisco Patti). Sai, Aruê (poesia de Maria de Almeida). Ponteio n. 7. Abertura contrastante.

O espetáculo, cujo início será às 21 horas, terá preços populares. Os ingressos poderão ser procurados na bilheteria do teatro.

Fonte: Segundo caderno de aulas, p.256 e 257.

258

diário de
Lao Paulo
13 de outubro 1942
escrito
por
Luis
Cavies

MUSICA

CONCERTO SIMFÔNICO DO D. M. C.

O concerto com que Camargo Guarnieri abriu seu 2º ano de atuação ao público das esplanadas do Departamento Municipal de Cultura, pela sua próxima partida para os Estados Unidos, além do natural interesse que suscitou o próprio fato do reconhecimento, pela actual orquestra artística do mundo, do alto valor do compositor brasileiro, pôde, pelo seu programa e execução, constituir uma boa sessão musical. Memória (Abertura do "Rápido do Brasil"), Lullu (Valsa de Ballet), e uma segunda parte consagrada à obra do próprio Guarnieri: "Música Letícia", o "Fonema 2.º" e o "Abertura concertante", foram ocasião de se mostrarem se sob o aspecto técnico, talvez em planejamento feito, a falta de certas nuances necessárias, da forma de que se tratava, com desajustes acentuados, já em "Lullu" pôde o repertório instrumentalizado de serem entendidos os elementos da música do Rio de Janeiro. No caso de Camargo Guarnieri, além por inspiração especial de beleza do lirismo e um tempo exuberante e suave de "Porto Seguro", a forma de "Música Letícia", por ocasião, e assim, poder o ouvinte captar-se o poder de criação poética que nos parece o aspecto mais proficiente deste compositor brasileiro de "Rio", é bastante rara para que não mereça alguma especial. De fato, a obra de Camargo Guarnieri, além de suas inquestionáveis, mas, principalmente, pela sua inteligência, que se traduzem mais para como as suas palavras da música, tem mais a natureza de uma música concertante, por quanto a música brasileira, não dá impressão de obra mais profunda e a mesma sensação, do que nos deu a primeira audição.

259

PARLAMENTO MUNICIPAL
DE CULTURA

Camargo Guarnieri, o mestre e reconhecido músico, em seu programa musical, além do natural interesse que suscitou o próprio fato do reconhecimento, pela actual orquestra artística do mundo, do alto valor do compositor brasileiro, pôde, pelo seu programa e execução, constituir uma boa sessão musical. Memória (Abertura do "Rápido do Brasil"), Lullu (Valsa de Ballet), e uma segunda parte consagrada à obra do próprio Guarnieri: "Música Letícia", o "Fonema 2.º" e o "Abertura concertante", foram ocasião de se mostrarem se sob o aspecto técnico, talvez em planejamento feito, a falta de certas nuances necessárias, da forma de que se tratava, com desajustes acentuados, já em "Lullu" pôde o repertório instrumentalizado de serem entendidos os elementos da música do Rio de Janeiro. No caso de Camargo Guarnieri, além por inspiração especial de beleza do lirismo e um tempo exuberante e suave de "Porto Seguro", a forma de "Música Letícia", por ocasião, e assim, poder o ouvinte captar-se o poder de criação poética que nos parece o aspecto mais proficiente deste compositor brasileiro de "Rio", é bastante rara para que não mereça alguma especial. De fato, a obra de Camargo Guarnieri, além de suas inquestionáveis, mas, principalmente, pela sua inteligência, que se traduzem mais para como as suas palavras da música, tem mais a natureza de uma música concertante, por quanto a música brasileira, não dá impressão de obra mais profunda e a mesma sensação, do que nos deu a primeira audição.

**Folha
de
Mauê**

14 de outubro 1942
escrito
por
Alberio
Ricardi

Fonte: Segundo caderno de aulas, p.258 e 259.

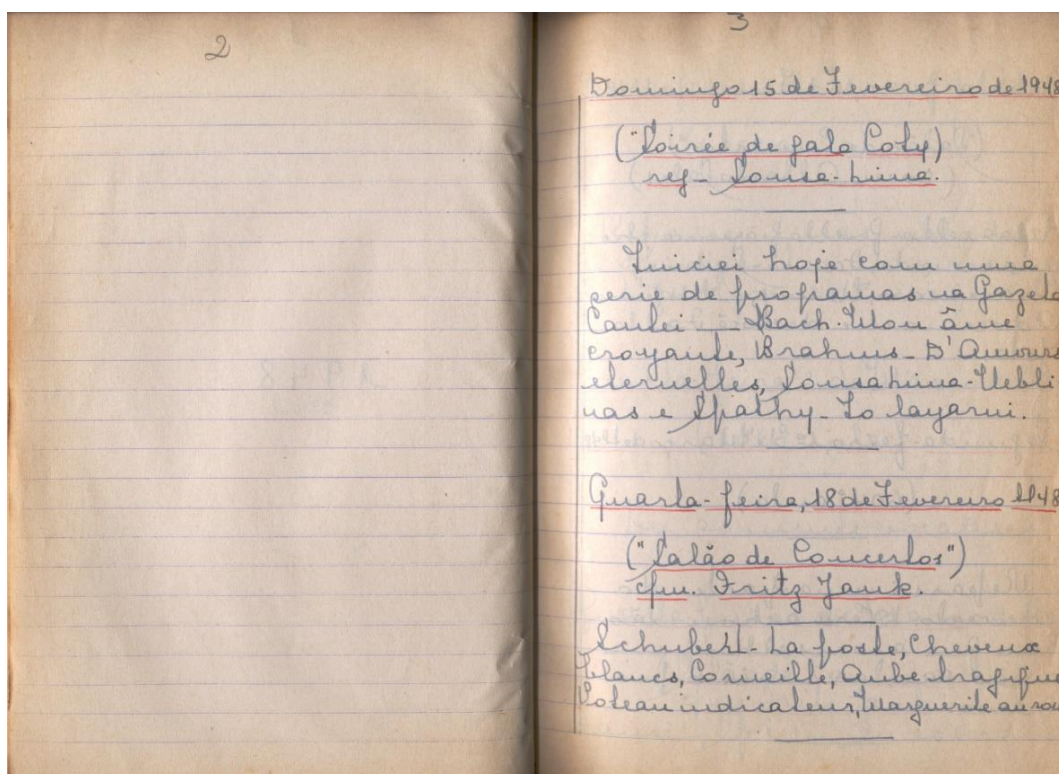
4. 15/02/1948 - Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Souza Lima

Repertório: Bach – Mon âme croyante; Brahms – D'amours eternelles; Souza Lima – Neblinas; Spathy – Lo layarni [consta partitura para voz e orquestra na CML, também na CVJ]

Destaque para canções com orquestra.



Fonte: Quinto caderno de aulas, p.2 e 3.

5. 28/03/1948 - Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Souza-Lima

Repertório: Gluck – Recitativo e ária de “Iphigénie en Tauride”; Bach – Phoebus; G. Fauré – Les berceaux; Cezar Franck – Redemption

8

Puarle. feira, 28 de Março de 1948
 ("Noite de gala Coly")
 reg: José Lima.

Gluck. Ária de Ifigénie en Tauride. Bach - Phoebus, da
 ri - Les berceaux, Cezar Franck - Redemption.

Puarle. feira 7 de Abril de 1948
 ("Salão de Concertos")
 reg: Fritz Fank.

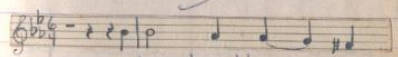
Duparc, Lamento, Quatuor de Rosemaude, Elegie - La vague et la cloche.

9

Segunda. feira 20 de Abril de 1948
 (609ª aula)

Canção hoje dois lieder de Schumann: "Die Lotusblume" e "Ich große nicht".

Die Lotusblume
 (Schumann)



Die Lo - tus - blu - me

↓

o som deve ser liso e unido
continuo.

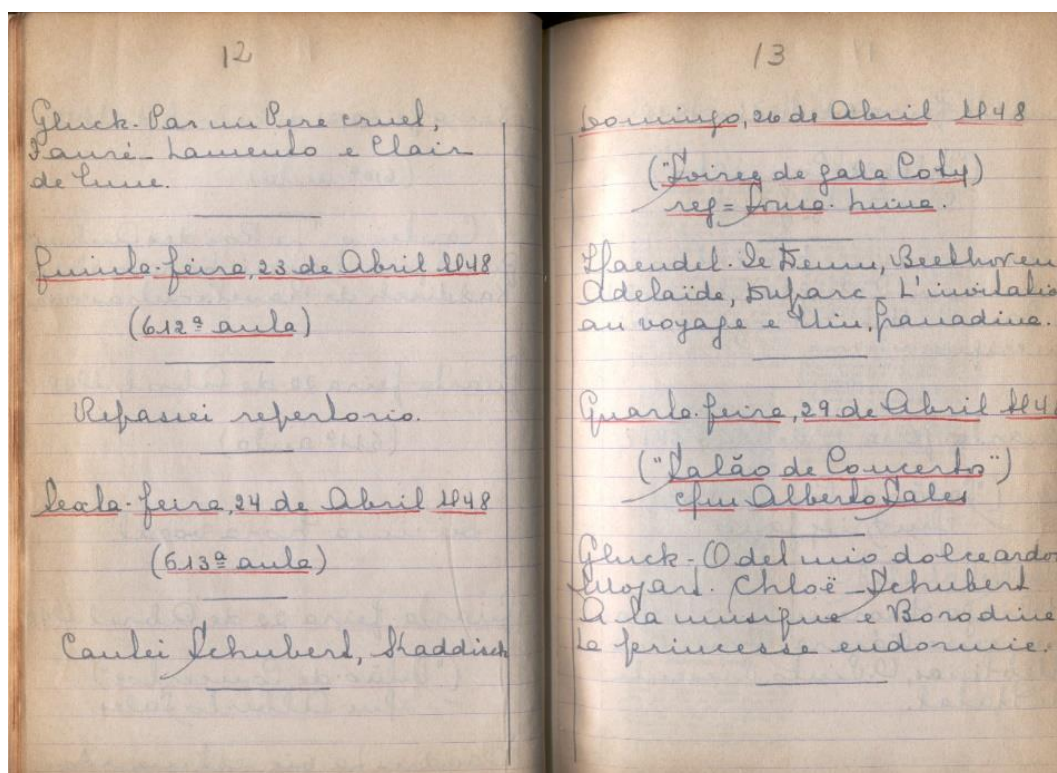
Fonte: Quinto caderno de aulas, p.8 e 9.

6. 26/04/1948 - Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Souza-Lima

Repertório: Haendel – Te Deum; Beethoven – Adelaïde; Duparc – L'invitation au Voyage [consta da CVJ a partitura para orquestra]; Nin - Granadina



Fonte: Quinto caderno de aulas, p.12 e 13.

- Donizetti, Gaetano 1797-1848
 Nome completo: Domenico Gaetano Maria Donizetti
 — *Una furtiva lagrima*. Ato II da ópera *L'elisir d'Amore* - Para canto e piano
- Dornellas, Homero 1901-
 — *Felicidade* - Para canto e piano (manuscrito)
 Dedicatória do compositor e do letrista
- [[[[[[[[[[Dumoulin, Maxime 1893-1972
 — *Deux villanelles*:
seule au soir a la chandelle...]]]]]]]]]]
- Duparc, Henri 1848-1933
 Nome completo: Marie Eugene Henri Duparc
 x Fouques Duparc, Henri
 Canções para canto e orquestra:
 — *La vie anterieure* - (2 flautas, 2 clarinetes (em si bemol), 4 trompas (em fá),
 2 trompetes (em fá), 3 trombones, tímpanos, bumbo, harpa,
 violino I, violino II, viola, violoncelo e contrabaixo)
 — *Le manoir de rosemonde* - (2 flautas, oboé, corné inglês, 2 clarinetes (em si bemol),
 2 fagotes, 4 trompas (em fá), 2 trompetes, tímpanos, violino I, violino II,
 viola, violoncelo e contrabaixo)
 — *Chanson triste* - (2 flautas, 2 clarinetes (em si bemol), 4 trompas (em fá), harpa,
 violino I, violino II, viola, violoncelo e contrabaixo)
 — *L'invitation au voyage* - (pícolo, flauta, 2 oboés, 2 clarinetes (em si bemol),
 2 fagotes, 4 trompas (em fá), harpa, celesta, bumbo, violino I, violino II,
 viola, violoncelo e contrabaixo)
 Canções para canto e piano:
 — *Chanson triste*
 — *La vie anterieure*
 — *Le manoir de Rosemonde*
- Durán, Gustavo
 Canções para canto e piano:
 — *Otra vez el rio, amante...*
 — *En la fuente del rosel*
 — *Madruga, la amante mia...*
 — *Si me fuera, amante mia*
- Durante, Francesco 1684-1755
 — *Danse, danse!* (2 ex.) - Para canto e piano
 — *Vergin, tutt'amor* (2 ex.) - idem
 — *Vergin, tutt'amor* - Para coro a 3 vozes
 — *Dormono l'aure estive* (6 ex.) - Para dueto (soprano e contralto)

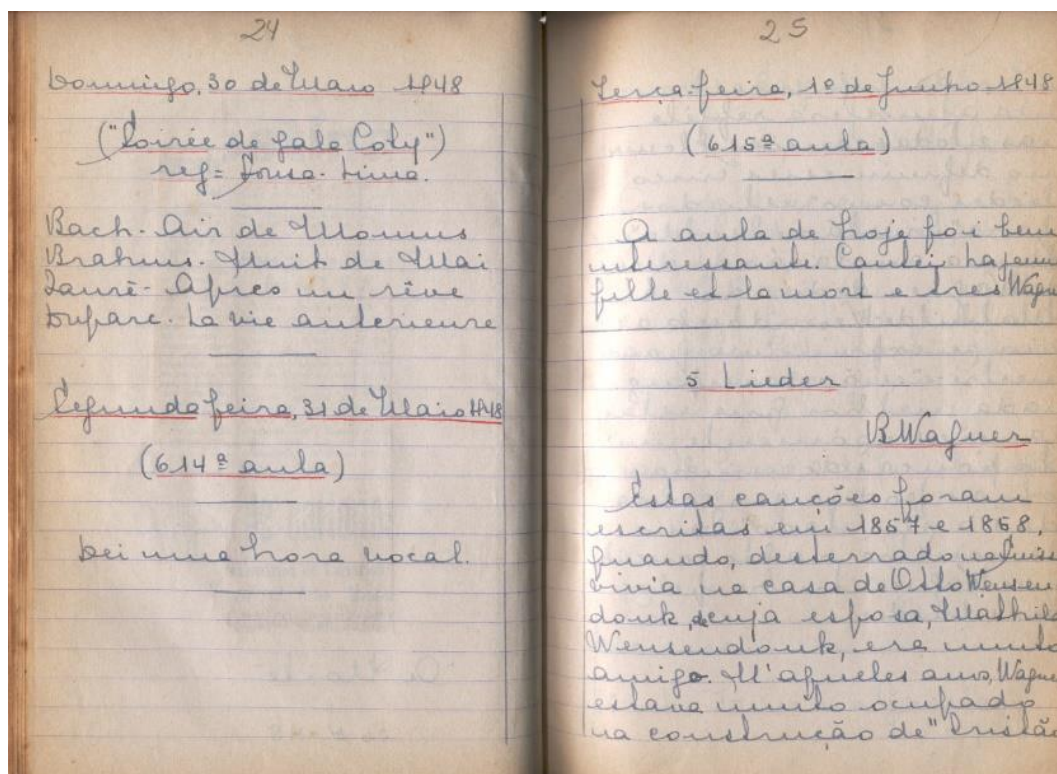
Fonte: Catálogo das partituras da CVJ, sem número de página.

7. 30/05/1948 - Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Souza-Lima

Repertório: Bach – Air de Momus; Brahms – Nuit de mai; G. Fauré – Après un rêve; Duparc – La vie antérieure [consta a parte de orquestra na CVJ]



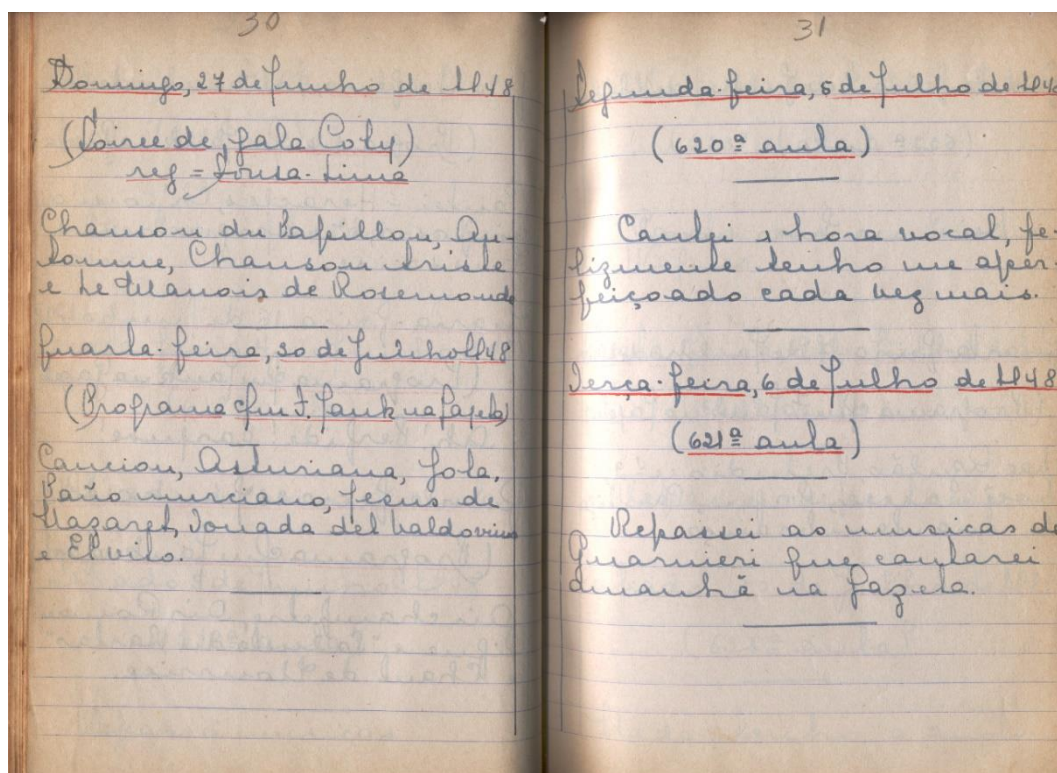
Fonte: Quinto caderno de aulas, p.24 e 25.

8. 27/06/1948 - Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Souza-Lima

Repertório: [?]Chanson du papillon; G. Fauré – Automne; Duparc – Chanson triste e Le Manoir de Rosemonde [ambas constam partituras com orquestra na CVJ]



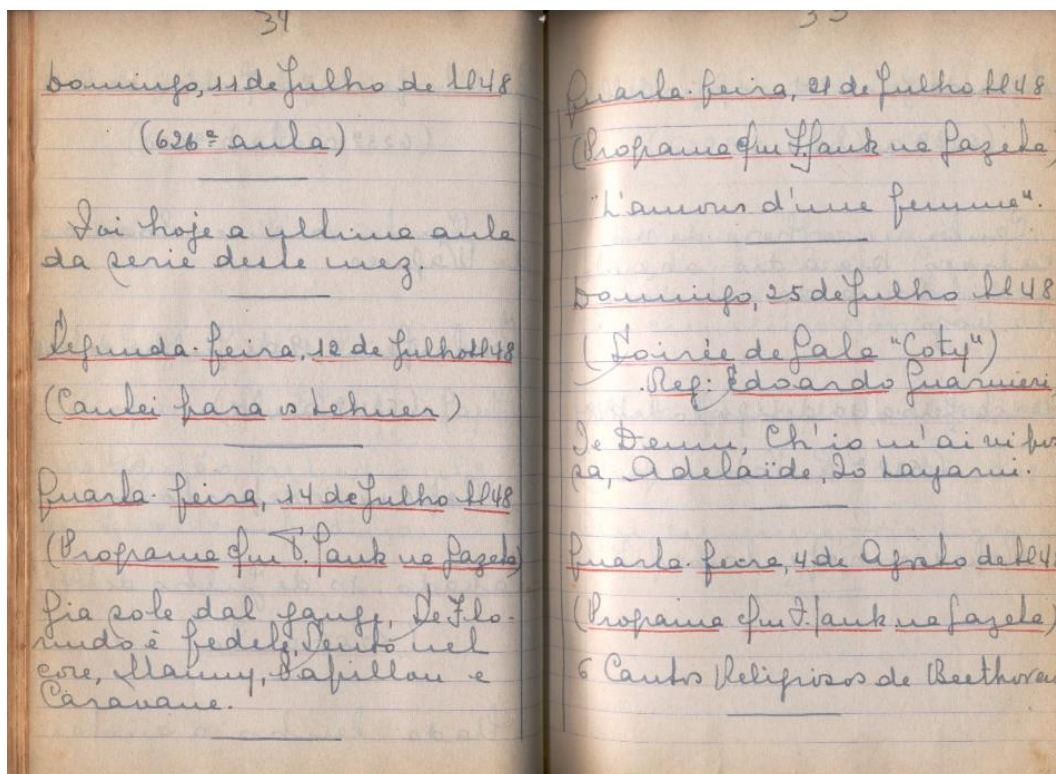
Fonte: Quinto caderno de aulas, p.30 e 31.

9. 25/07/1948 – Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Edoardo de Guarnieri

Repertório: Haendel - Te Deum; Haendel – Ch'io mai vi possa, Beethoven – Adelaide; Sphaty – To Layarni [consta partitura para voz e orquestra na CML, também na CVJ]



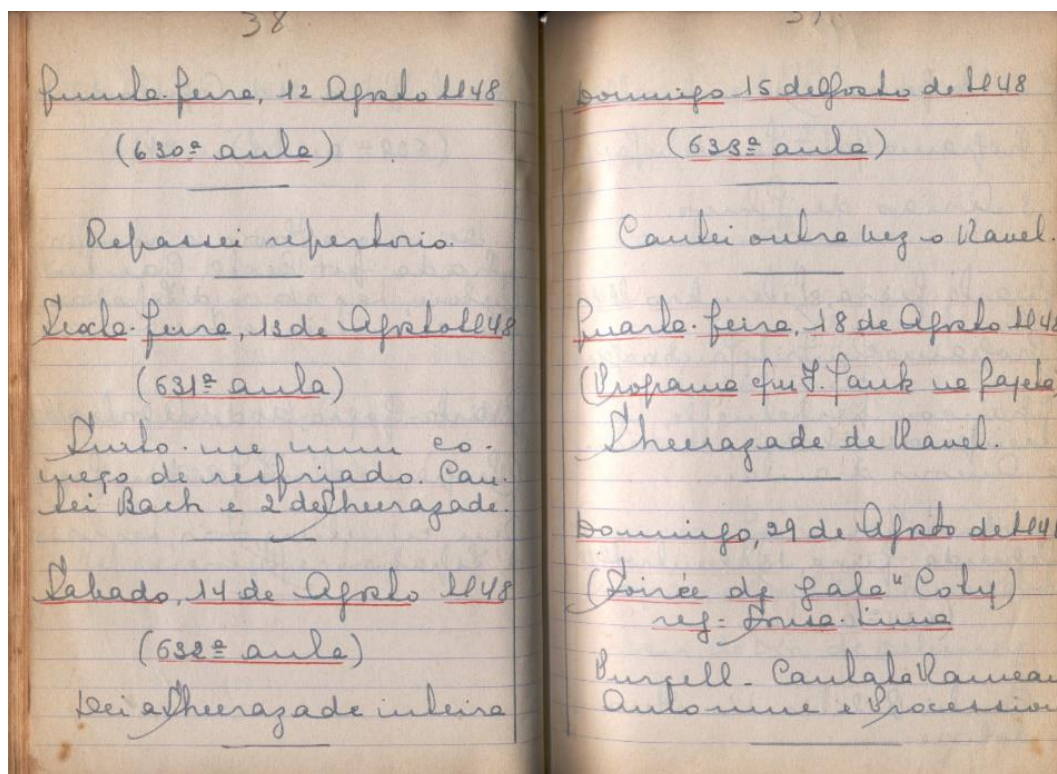
Fonte: Quinto caderno de aulas, p.34 e 35.

10. 29/08/1948 - Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Souza-Lima

Repertório: Purcell [?]; Cantata de Rameau [?]; Fauré – Automne; Cezar Franck - Processiion



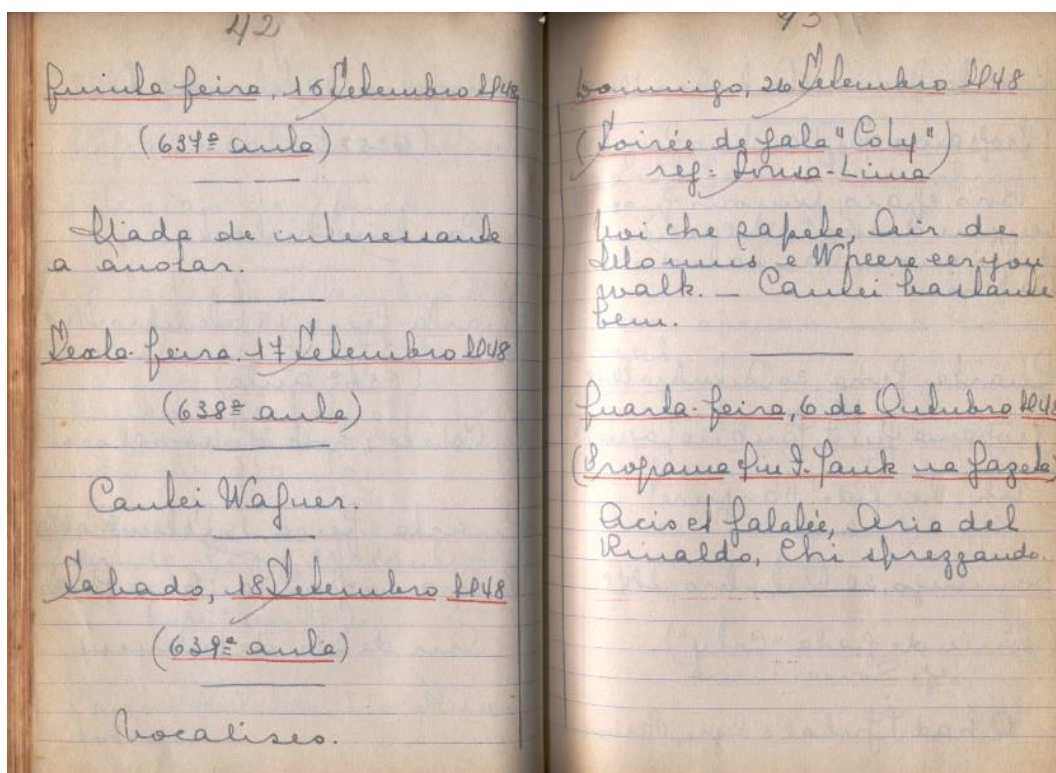
Fonte: Quinto caderno de aulas, p.38 e 39.

11. 26/09/1948 - Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Souza-Lima

Repertório: Mozart – Voi che sapete; Bach – Air de Momus; Haendel – W'here'er you walk

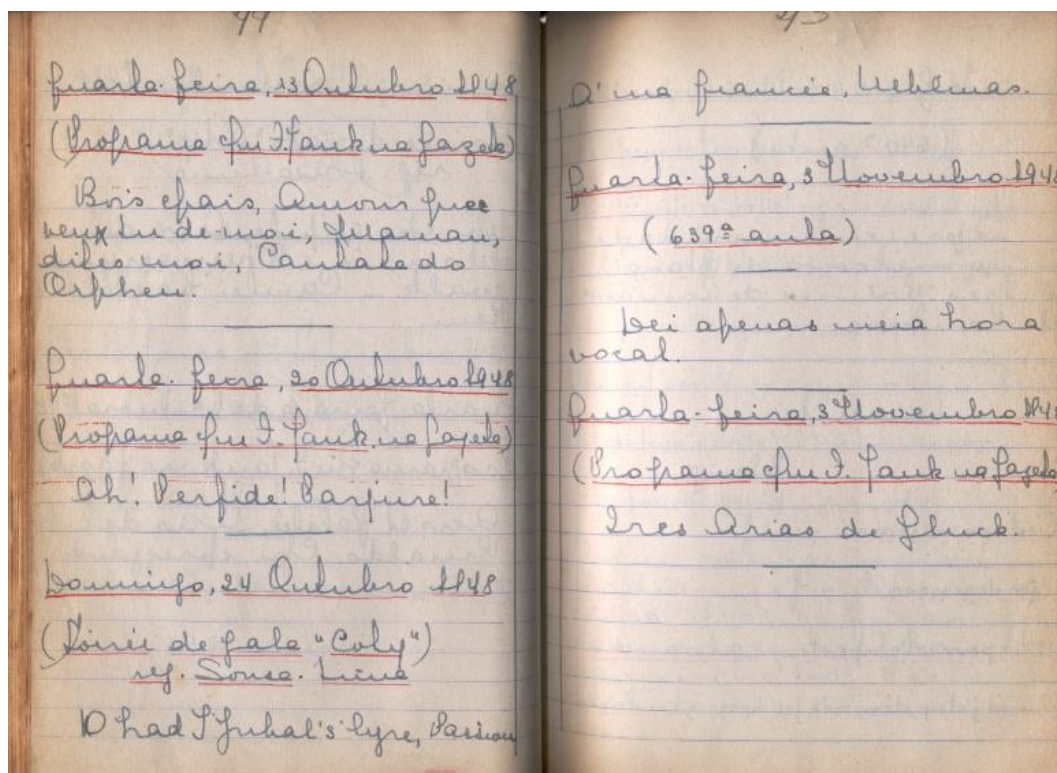


Fonte: Quinto caderno de aulas, p.42 e 43.

12. 24/10/1948 - Local: Auditório da Rádio Gazeta

Orquestra: Orquestra da Rádio Gazeta

Regência: Souza-Lima



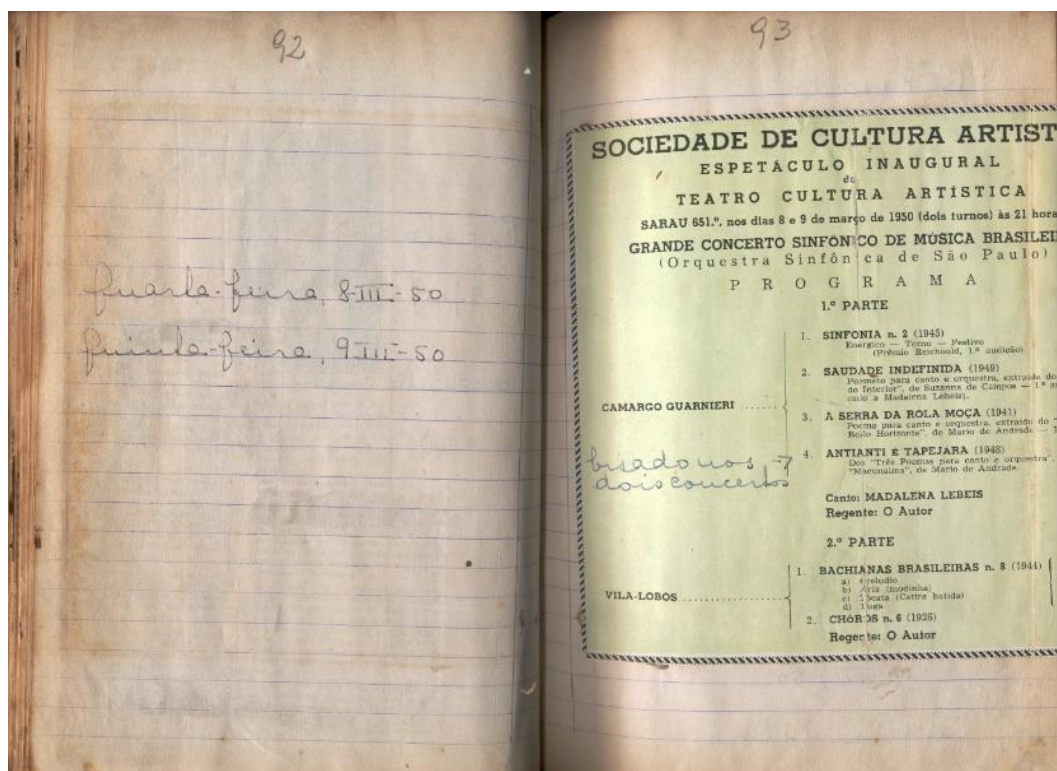
Fonte: Quinto caderno de aulas, p.44 e 45.

13. 8/3/1950 - Local: Teatro de Cultura Artística – Inauguração


Orquestra: Orquestra Sinfônica de São Paulo

Regência: C. Guarnieri e H. Villa-Lobos

Repertório: Guarnieri – Sinfonia n. 2 [1ª. audição], Saudade Indefinida – Poema para canto e orquestra [1ª. audição, dedicada à Magdalena Lébeis], A Serra do Rola Moça – Poema para canto e orquestra [1ª. Audição], Antianti é Tapejara; Villa-Lobos – Bachianas n. 8 [1ª. Audição], Choros 6 [1ª. Audição]




Fonte: Quinto caderno de aulas, p.92 e 93.



Primavera na EUROPA

Iniciando-se em 21 de Março a primavera europeia, visita Lisboa, Paris, Amsterdã, Londres, e todas as capitais da Europa na sua mais linda estação. Voe pelas confortáveis DC-6 do KLM.

Informações detalhadas: Rua Santa Luzia, 827 Tels. 52-4853 e 52-4654 e nas agências de passagens



Viaje com luxo PANAIR DO BRASIL

3 DE ABRIL DE 1941 - 21 HORAS

2.º Concerto Sinfônico pelo Coliseu do Teatro Municipal
OBRAS DE CAMARÃO GUARNIERI,
SOB A REGENCIA DO PRÓPRIO AUTOR

PROGRAMA

I. PARTE

PEDRO MALAZARTE (Alma Fechada) 1932
SAUDADE INDEFINIDA (Versão: Maria de Campos) 1949
Prelúdio para Canto e Orquestra
O ECO E O DESCORAZADO (Versão: Maria de Andrade) 1949
Canto e Orquestra
A SERRA DO ROLA MOGA (Versão: Maria de Andrade) 1941
Poema para Canto e Orquestra
TRÊS POEMAS; extratos de OQUEVORA de Maria de Andrade 1948
Canto e Orquestra


Anti-Anti e Tapetes
Montu Sarafé
Sal Arapá
Soltaria: MADALENA LEBEIS

II. PARTE

SINFONIA N.º 1
— Rude
— Profundo
— Inafioso
Orquestra do Teatro Municipal
Regente: CAMARÃO GUARNIERI

— 1.ª audição no Rio
— 1.ª audição Mundial


A SEGUNDA MEMORIA



▶ lembra
▶ avisa
▶ desperta

JAEGER-LECOULTRE
Memorex

RELOJÓEIROS SUIÇOS
MEISTER & C^{IE}
AVENIDA RIO BRANCO 108 C
RIO DE JANEIRO



As mais finas peças — Relógios primorosos em ouro — Cristais — Aço — Prata — Presentes — ORIGINALIDADE, BELEZA E BOM GOSTO.

Joaquim de Almeida
Rua 7 de Setembro, 155
(Esquina R. do Orfão)

Fonte: Quinto caderno de aulas, entre as páginas 55 e 55.

VIDA SOCIAL

A SEMANA DO BEM

Felizes as crianças que vivem neste século! — disse-me alguém ontem, depois de assistir à bela festa realizada no anfiteatro do Clube Atlético Santista, promovida pela Legião Brasileira de Assistência. Essas palavras ressoaram-me, aos ouvidos, como um eco distante da aquela imortal Sermão da Montanha, proferido pelo Maior dos Homens, junto das árvores floridas da Galiléia.

Foi um espetáculo de bondade, que anualmente se repete, na terra do altruismo, promovido pelo departamento local daquela instituição prestado pelo inatigável departamento da era, Marina de Magdalena Santos Silva. Um espetáculo que, na sua comvente esplendor, é um pretexto para o transbordamento de ternura, que tanto caracteriza o povo de nossa cidade, que se repetirá hoje, no Teatro Colyseu, com o concurso de robustez anual da Gota de Leite; e amanhã assumirá um aspecto retributivo artístico, em concerto sinfônico para benefício do berçário e escola N.º de Lourdes, esta meritória obra de recuperação infantil, idealizada por um grupo de senhoras conterrâneas, tendo à frente a sra. Neuz Ferreira Martins.

Nam dos seus afortunados recumbentes de amargo misonetismo, aquele ruosofo triste

ALVARO

A Tribuna - Santos
22-X-51

Teatro Colyseu Santista

Segunda Feira, 22 de Outubro de 1951

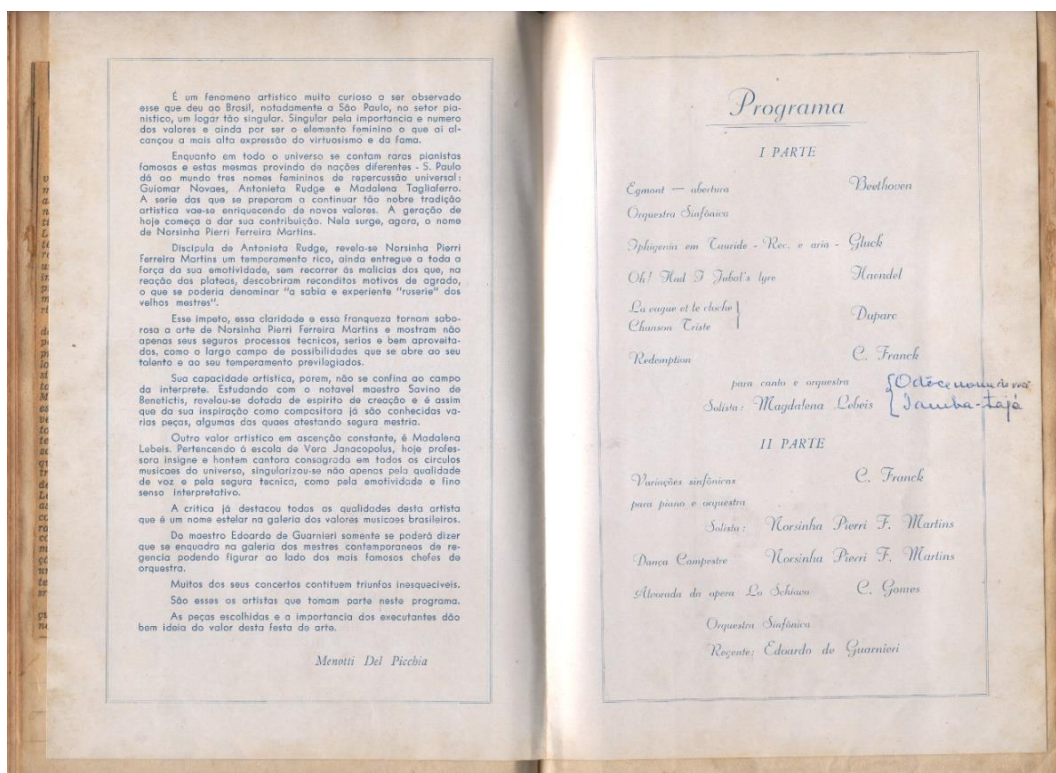
ÀS 21 HORAS

Concerto pela
Orquestra Sinfônica de S. Paulo

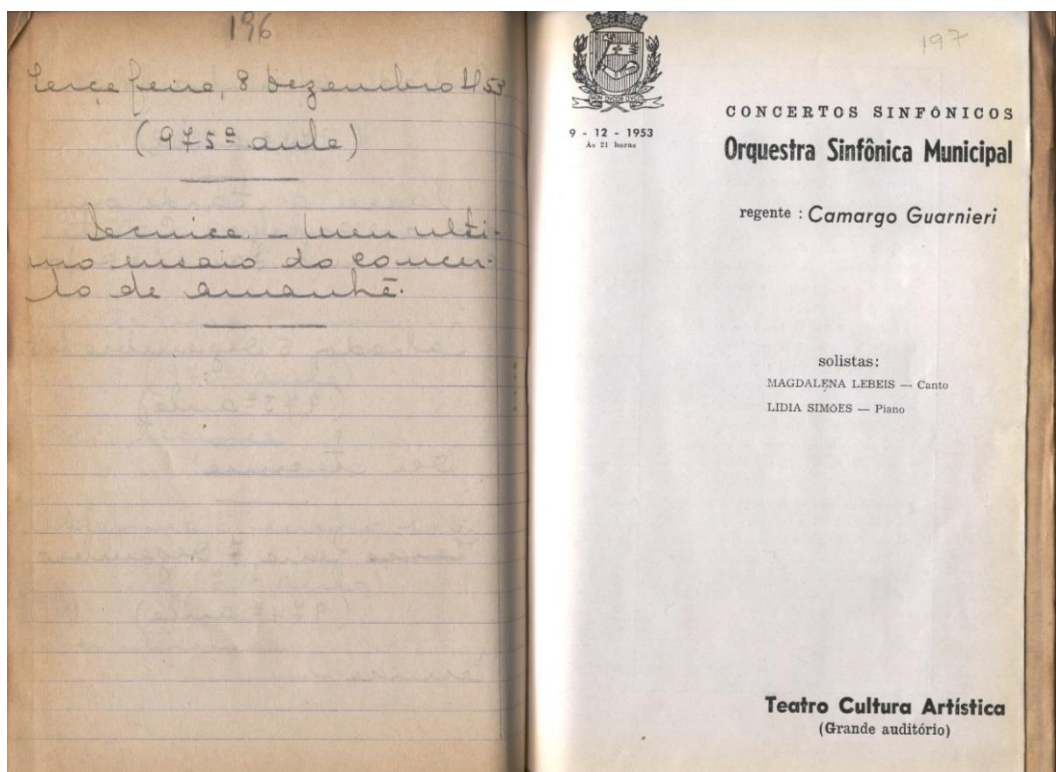
Sob a regência do maestro
Eduardo de Guarnieri

em benefício do
Berçário e Escola
N. S. de Lourdes da Santa Casa

Fonte: Quinto caderno de aulas, p.172 e 173.



Fonte: Quinto caderno de aulas, p.173.



Fonte: Quinto caderno de aulas, p.196 e 197.

Teatro Cultura Artística 9 - 12 - 1955

PROGRAMA

FESTIVAL CAMARGO GUARNIERI

I

SINFONIA N.º 2 (1945)
 Energico
 Terno
 Festivo

II

(Poemas de Mario de Andrade)

O ECO E O DESCORAJADO (1949)
 A SERRA DO ROLA-MOÇA (1941)
 TRÊS POEMAS (1948)

ANTI-ANTI & TAPEJARA
 MANDO SARARA
 SAI ARUE
 Solista: MAGDALENA LEBEIS

CONCERTO N.º 1 PARA PIANO E ORQUESTRA (1931)


Solvagem
 Saudosamente
 Depressa

Solista: LIDIA SIMOES

Secretaria de Educação e Cultura
 da
 Prefeitura Municipal de S. Paulo

Magdalena Lebeis


E' natural de São Paulo. Desde pequena dedicou-se ao piano sob a valiosa orientação de dona Marieta Lion. Em seguida, ingressou na arte de canto, tendo feito seus estudos com a ilustre artista Vera Janacopoulos. Apresentou-se já em vários recitais e com orquestra nas Sociedades de Cultura Artística de São Paulo e Rio de Janeiro e em várias cidades do interior.



Lidia Simões

Nascida em Manaus, capital do Estado do Amazonas, fez seus estudos de piano em São Paulo com os professores Victoria Serra Pinheiro e José Klüss, e os de Teoria Superior da Música e Estética Musical com o maestro Camargo Guarnieri, do qual é hoje a sua intérprete oficial. Nos Estados Unidos estudou com Diana Horita.


Considerada pela crítica como um dos mais notáveis talentos da nova geração de concertistas do Brasil, atuou com grande êxito no Teatro Municipal de São Paulo e com a O.S.B. do Rio de Janeiro. Apresentou-se em inúmeras cidades do sul do país e do interior do Estado tais como: Curitiba, Porto Alegre, Piracicaba, Bauru, Campinas etc.. A pianista amazonense é intérprete de compositores modernos, em concertos dados no Rio, em São Paulo e em tournées pelos Estados Unidos, Argentina, Uruguai e Chile.



Fonte: Quinto caderno de aulas, p.197.

MADALENA LEBEIS Solista do Concerto do O.O. S. B.

O quarto concerto para o quadro social da Orquestra Sinfônica Brasileira será realizado amanhã, sábado, às 14 horas, e 30 minutos, no Teatro Municipal. Nesse concerto fará sua estreia no Brasil o maestro Thierfelder, alemão, e dele participará a cantora Magdalena Lebeis.



MÚSICA

HELMUTH THIERFELDER E MAGDALENA LEBEIS COM A OSB

Um regente de elevada categoria, o Dr. Helmuth Thierfelder, titular da "Leiser Symphonie Orchester", de Hanover, realizou o primeiro concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira, para o seu público de sócios, sábado, tarde, no Municipal. Condições favoráveis que demonstraram, evidentemente, sua sensibilidade e, mesmo, apreciável proficiência técnica como bem constatado, reflete inteligência interpretativa que diminuiu, tanto no caso daquele maestro, quanto no profundo conhecimento da experiência amadurecida e da maturidade vivas. O maestro Helmuth Thierfelder revela domínio perfeito da orquestra e sempre em boas parâmetros, consegue comunicá-la ao público dentro da sua vasta significação expressiva. Tanto mais dignas da arte são seus procedimentos quanto não faleu ao programar uma larga diversidade de conteúdo emocional, no grupo, por exemplo, exteriorizado pela admirável cantora Magdalena Lebeis, onde se opuseram árias de Gluck e Handel a duas cânticos de Dufay, e estas ao bravo Antani e Tapejara, de Camargo Guarnieri, inspirado no Mazanina, de Mário de Andrade.

A afinidade havia, entretanto no programa, entre suas obras extrínsecas a abertura do Tannhauser, em re menor, de Bruckner, de notáveis qualidades do maestro se impoem logo de início, na realização da esplêndida página wagneriana. Com o Tannhauser tem verdadeiro início a fase histórica da música que culminou no culto a Wagner e nos célebres concertos de Wagner em Paris, ocasionado por motivos bastante ilustres à maioria dos músicos brasileiros. Não foi sem repercussão determinante do triunfo ulterior do genial revolucionário do compositor, que já aí alcançara intensa plenitude. A página sinfônica inicial de Tannhauser, dotada de certa dose de universalidade, a mais popular das Aberturas que se executam em concertos. Mas como não raro, a sua concepção se infundiu de ênfase barbaqueia e positiva. Não assim com o maestro Thierfelder, que soube, sobear a obra no seu plano musical intrínseco e não a encrustado retilino paratentamente eficaz por fim, a serena de aspecto brílico, de impetuoso barbaque, de difícil execução vocal, que a OSB obedeceu surpreendentemente. Bem nenhuma ação a forçaram arcaísmos, o Wagner se pôe inteiramente de pé. Gläubig a abertura, inicia transparentemente o plano, e completo equilíbrio arquitetônico. Só com essa execução se afirmaram os atributos vigorosos do novo regente que a OSB nos apresenta e os benefícios iniciais exercidos por ele, sobre a orquestra.

Talvez admitir que um maestro de capacidade de Thierfelder há de ser fidedigno surpresa de encontrar no Brasil uma cantora tão excelentemente dotada quanto Magdalena Lebeis. Ela à beira de atingir da voz, que utiliza com virtudes técnicas incomuns, uma arte interpretativa de agudo requilíbrio. A voz clara e leve, mas com volume de eficiente amplitude, extensa, dis-

pondo de graves ressonantes, e de natureza homogênea? Cantora de concerto estaria verdadeiramente internacional de primeira ordem no mesmo nível da sua raras, como a cantora Vera Janacopoulos, não nos, sob regência de Thierfelder, com dignidade e sobriedade exemplares, recitativo e ária que publique em Tauride, de Gluck, de características mais vivazes, brevemente a um tempo o fraco tipo da música vocal logada e certa sonoridade majestosa, uma ária de caráter de Handel — "Whore you walk", duas cânticos de Dufay, voadas na sua simplicidade própria — "La vogue et la chanson", e "Chanson triste" e magnífica a encrustado retilino paratentamente eficaz por fim, a serena de aspecto brílico, de impetuoso barbaque, de difícil execução vocal, que a OSB obedeceu surpreendentemente. Bem nenhuma ação a forçaram arcaísmos, o Wagner se pôe inteiramente de pé. Gläubig a abertura, inicia transparentemente o plano, e completo equilíbrio arquitetônico. Só com essa execução se afirmaram os atributos vigorosos do novo regente que a OSB nos apresenta e os benefícios iniciais exercidos por ele, sobre a orquestra.

Talvez admitir que um maestro de capacidade de Thierfelder há de ser fidedigno surpresa de encontrar no Brasil uma cantora tão excelentemente dotada quanto Magdalena Lebeis. Ela à beira de atingir da voz, que utiliza com virtudes técnicas incomuns, uma arte interpretativa de agudo requilíbrio. A voz clara e leve, mas com volume de eficiente amplitude, extensa, dis-

FURICO NOGUEIRA FRANCA

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

Helmuth Thierfelder — Madalena Lebeis

A ORQUESTRA Sinfônica Brasileira, no seu concerto de ontem à tarde, para os sócios, teve como regente o maestro alemão Helmuth Thierfelder, titular da "Leiser Symphonie Orchester", de Hanover e que, segundo os dados do programa, já dirigiu várias companhias europeias.

Não obstante, não nos dá a sua direção está impresso a muito favorável. Sua atuação que na "Abertura" de Wagner, que na "III Sinfonia" de Bruckner, tão incostante. Ele, a destituiu no tocante à concepção musical e estrutura sinfônica. Thierfelder não mostrou maiores possibilidades e muito menos sua seriedade musical. Seus gestos sem qualquer vislumbre de estética, conduziu a orquestra sem apresentarem declinação delirantes. O teatro decorreu, cheio de altos e baixos, as suas realizações.

Percepções nos — Vale a pena impugnar de tão longe elementos que não correspondam inteiramente ao gosto do público e de cujo conceito nada se beneficia a OSB. O mesmo que não. Em vez disso, recorramos a praxe da casa. E' mais justo, lógico e patriótico.

Magdalena Lebeis, cantora cantora posista, foi a solista a o único motivo de interesse da tarde.

Que sua interpretação de fato timbre e expressionalidade musical, não sendo bem exposta nos artigos, des toda a vez as suas numerosas programadas.

Discriminamos aqui de Dufay, "La vogue et la chanson", interpretado, onde em vinte assumiu intencionalmente dramáticas que mais o embelezaram.

Foi a partir daí, aliás, que sua voz ganhou toda plenitude expressiva, distinguindo-se ainda pelos belos gestos.

Não há dúvida que se inclui como artista entre as melhores cantoras concertistas e outras, coisa não se poderia esperar de quem foi de Vera Janacopoulos, a mais sã e conhecida cantora.

A orquestra portou-se regularmente bem. Queremos salientar os pontos que, salvo as exceções, cujo entremetido é sempre recoberto com rancor, nos pareceram bem, mais seguros de si.

D'OR

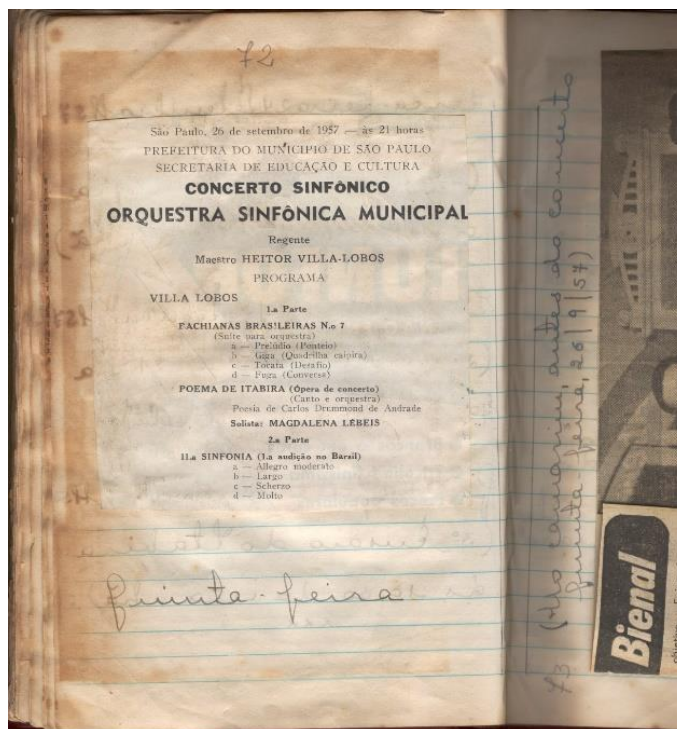
40

Diário de Notícias

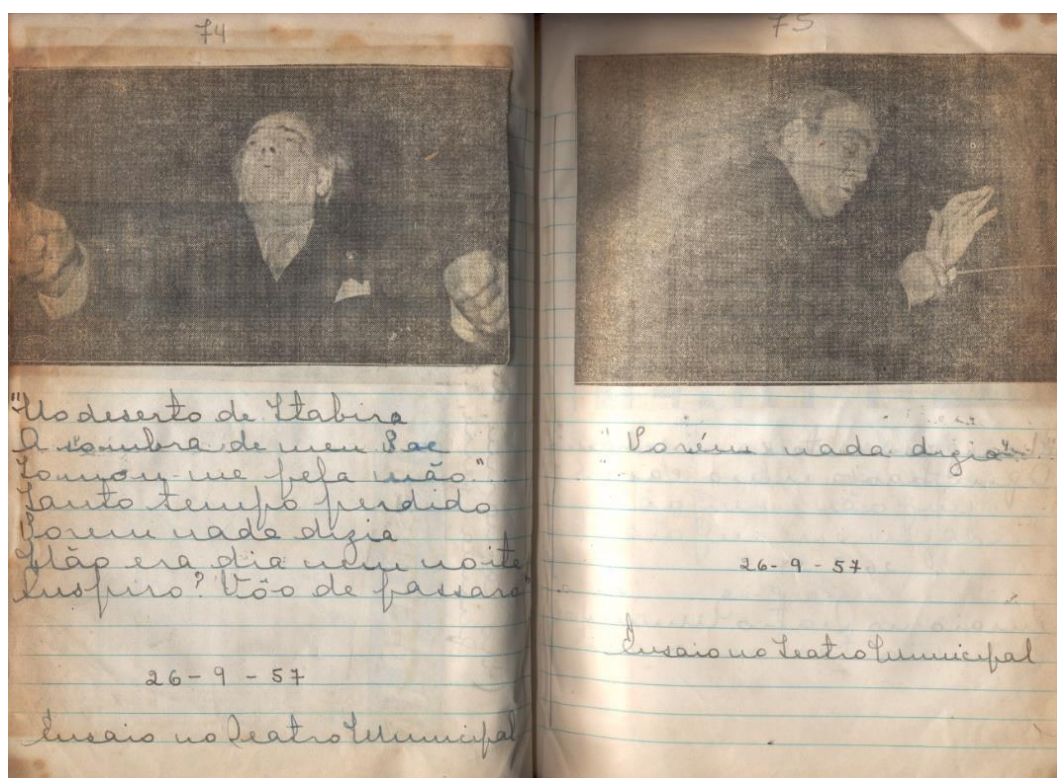
20-V-56

Rio de Janeiro

Fonte: Sexto caderno de aulas, p.40 e 41.



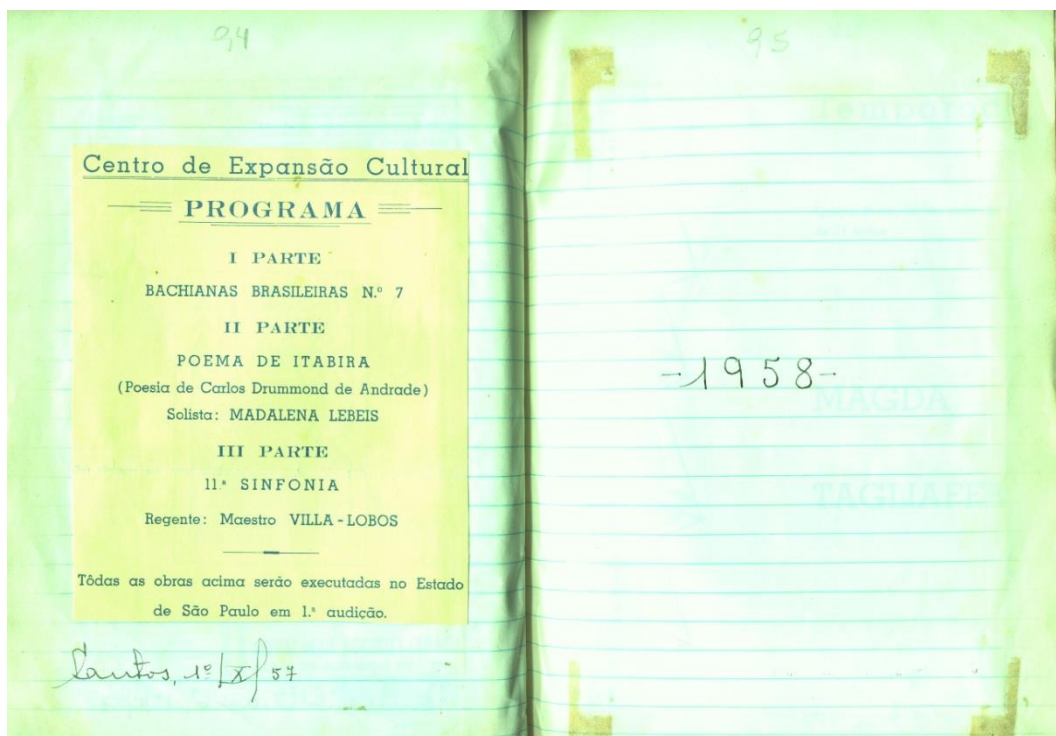
Fonte: Sexto caderno de aulas, p.72



Fonte: Sexto caderno de aulas, p.74 e 75.



Fonte: Sexto caderno de aulas, p.82 e 83.



Fonte: Sexto caderno de aulas, p.94 e 95.

Madalena Lébeis



Arte e personalidade das mais sugestivas e fulgurantes são duas das principais qualidades dessa eminente figura da música de nosso país, que é Madalena Lébeis. Considerada pela crítica e os eruditos a melhor intérprete brasileira do

canto de câmara, ela sempre nos oferece, por ocasião de suas apresentações, o que de mais elevado poderíamos ouvir dos clássicos, românticos e modernos. A GAZETA homenageia aqui a consagrada intérprete

31/VI/59

Madalena Lébeis
com a Orquestra de Câmara de S. Paulo



Primeira vez no Brasil interpretando a suite de concertos deste ano de Op. 88, que terá muita e excelente execução com Madalena Lébeis. No ciclo, a Orquestra de Câmara de S. Paulo, por ocasião de um de seus últimos concertos, tem a honra de apresentar a participação de regentes e solistas convidados. Depois,

Fonte: Sexto caderno de aulas, p.132 e 13

TEATRO MUNICIPAL

Orquestra de Câmara de S. Paulo

3.ª TEMPORADA OFICIAL — 1959
(EM COMEMORAÇÃO AO SEU 3.º ANIVERSÁRIO)

6.ª-FEIRA — DIA 16 DE OUTUBRO — ÀS 21 HORAS

Te Deum (L. Beethoven)
Where'er you walk (Strauss)
Te Deum (L. Beethoven)
Recitativo (L. Beethoven)
Pontico (L. Beethoven)
Lina de Campos (L. Beethoven)
Wariok (L. Beethoven)
Mozart (L. Beethoven)

SOLISTA — MAGDALENA LEBEIS — CANTO

REGENTE — G. OLIVIER TONI
Informações à rua Libero Badur, 137 — 2.º andar — sala 20 — TELEFONE: 33-3424
ou à rua Barão de São João, 100 — 1.º andar — sala 10 — TELEFONE: 35-0763
INGRESSOS AVULSOS NA BILHETERIA DO TEATRO

Madalena Lebeis em concerto da OCSP no Municipal


Com um concerto que se realizará hoje, às 21 horas, no Municipal, a Orquestra de Câmara de S. Paulo comemorará seu 3.º aniversário de fundação. Dirigida por G. Olivier Toni, o conjunto executará o seguinte programa: Rameau — Cantata "Orpheus"; Haendel — "Where'er you walk"; "Te Deum" e "Oh! Had I Jubal's lyre"; G. Olivier Toni — Recitativo; Lina de Campos — Pontico; Hindemith — 5 peças para orquestra de cordas, op. 44; Wariok — Sull "Capricio" e Mozart — Pequena Sinfonia Noturna. Ingressos avulsos na bilheteria do teatro.

"O Estado"
16/X/59

MADALENA LEBEIS
A cantora brasileira Madalena Lebeis será a solista do concerto, interpretando as obras de Rameau, de Haendel e de G. Olivier Toni. Madalena Lebeis, que inicialmente estudara piano, dedicou-se mais tarde ao estudo de canto, sob a orientação de Vera Janacopoulos. Participou como solista em concertos regidos por Lamberto Baldi, Souza Lima, Camargo Guarnieri, Edoardo de Guarnieri e outros. Em 1951 foi eleita com unanimidade de votos para a Academia Brasileira de Música, por indicação do compositor Villa-Lobos, recebido, então, o título de "Academia Intérprete". Realizou vários recitais, obtendo da crítica especializada as melhores referências.

Fonte: Sexto caderno de aulas, p.134 e 135.

136



MAGDALENA LÊBEIS

Nascida em São Paulo, pertence a duas famílias desse Estado: Magalhães e Lêbeis. Dedicando-se desde criança à música, revelou-se pianista de grandes recursos, tendo completado seu curso com a Professora Mariana Lion. Estudou Teoria e Harmonia com o Maestro Fúrio Franceschini. Mais tarde, porém, sentindo que na arte vocal conseguia cristalizar mais intensamente seu temperamento artístico, deixou o piano para consagrar-se aos estudos de canto, em que foi orientada e formada por Vera Janacopoulos. Como solista, atuou em concertos regidos por Edeardo de Guarneri, Souza Lima, Armando Belardi, Camargo Guarneri, Umberto Baldi, Villa Lobos, Helmuth von

Thierfelder, Eleazar de Carvalho e outros. Em 1951, por indicação de Villa Lobos, foi eleita com unanimidade de votos para a Academia Brasileira de Música. Recebeu, assim, o honroso título de Acadêmica Interpretê, que só é concedido a importantes artistas brasileiros. Em 1958, tendo sido considerada pela crítica, após um recital para a Sociedade de Cultura Artística, como a primeira cantora de câmara brasileira, recebeu a Medalha de Honra ao Mérito conferida pelo Instituto Histórico de São Paulo. Em seus recitais, apresentou-se em primeira mão com obras de Homneger, Poulenc, Satie, Milhaud, Villa Lobos, Camargo Guarneri, Souza Lima, etc.

137

São Paulo, 16 de outubro de 1959 — às 21 horas

ORQUESTRA DE CAMARA DE SAO PAULO

3a temporada oficial — 5a récita — 1959

PROGRAMA

1a Parte

LINA DE CAMPOS Pontico
 G. OLIVIER TONI Reclativo
 PAUL IHNDMETH Cinco peças para orquestra de cordas opus 44 n.º 4
 a) slow
 b) slow — fast
 c) lively
 d) very slow
 e) lively

PETER WARLOCK Suite Capricci
 basse danse, pavane, tordion, branle, piece en l'air et maitachina (swind dance)

2a Parte

a) HANDEL Where'er you walk (Seméle)
 Solista — **Magdalena Lêbeis**
 HANDEL Te Deum
 Solista — **Magdalena Lêbeis**
 HANDEL Oh! Had I Jubal's lyre (Josué)
 Solista — **Magdalena Lêbeis**
 b) RAMEAU Cantata Orphée
 Solista — **Magdalena Lêbeis**
 c) MOZART Pequena Sereenata noturna, KV 525
 allegro - romanz (andante) - moderato - rondo (allegro)

Regente — G. OLIVIER TONI

Fonte: Sexto caderno de aulas, p.136 e 137.

APÊNDICE B – RELAÇÃO DE PARTITURAS DE COMPOSITORES BRASILEIROS DA COLEÇÃO MAGDALENA LÉBEIS – IDENTIFICAÇÃO DAS OBRAS ANOTADAS PELA INTÉRPRETE

As partituras pertencentes à CML são um material farto para a pesquisa, complementam as informações que Lébeis registra nos Cadernos de Aulas de Canto. Nelas, encontram-se informações sobre estilo, fraseado, articulação, coloridos vocais, associações de recursos musicais ao sentido do texto, até mesmo aos possíveis estados de espírito que se pretenda vivenciar em determinado trecho de uma performance.

Aqui se faz a seleção das partituras de obras de compositores brasileiros e a identificação das quais possuem anotações feitas por Magdalena Lébeis. Além das anotações de Lébeis nas partituras, essa relação destaca, dedicatórias de terceiros, autógrafos, obras dedicadas à Lébeis, ou estreadas por ela.

A numeração usada para identificar as fontes é a produzida pelo Centro Cultural São Paulo na “Coleção Magdalena Lébeis (1912-1984)” da Série Bibliografia/n. 25/Nov., 88 – COLEÇÕES/n.1. A publicação O documento possui apresentação de Lenira Ribeiro de Lima da Subdivisão de Coleções Especiais e texto de Paulo Bomfim sobre Magdalena Lébeis.

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
1 CML 4	Cantiga	ALIMONDA, Heitor (1922-)	Versos de Manuel Bandeira	
2 CML 5	Modinhas Imperiais	ANDRADE, Mário Raul de Moraes		[Com dedicatória autógrafa de Esther Mesquita] [Com anotações – no prefácio e na partitura]
3 CML 6	Modinhas Imperiais	ANDRADE, Mário Raul de Moraes		[Com anotações]
4 CML 7	Matinas	ARAÚJO, B.S.	Versos de Sarah Markes	
5 CML 55	Tu	BARROSO, Paurillo		

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
6 CML 56	Canção da felicidade: modinha	BARROSO NETTO, Joaquim Antônio	Poesia de Nosor Sanches	[Com anotações]
7 CML 98	Casinha Pequenina	BRAGA, Ernani		[Com anotações] [Dedicada à Vera Janacópulos]
8 CML 99	Casinha Pequenina	BRAGA, Ernani		[Com anotações]
9 CML 100	Moreninha	BRAGA, Ernani	Poesia de Willy Lewin	[Com anotações]
10 CML 126	Angústia, Eu te amo, Ngo Gay Ngy, Nós	BRANDÃO, José Vieira		[Cópia de manuscrito] [Com anotações]
11 CML 127	Ausência	BRANDÃO, José Vieira	Letra de Thomé Brandão	Cópia de manuscrito
12 CML 128	Ausência	BRANDÃO, José Vieira	Letra de Thomé Brandão	[Cópia de manuscrito]
13 CML 130	Depois da ausência	BRANDÃO, José Vieira	Letra de Adalgisa Néri	[Cópia de manuscrito]
14 CML 131	Haicai	BRANDÃO, José Vieira	Letra de Manuel Bandeira	[Com dedicatória do autor]
15 CML 133	Paráfrase de Ronsard	BRANDÃO, José Vieira	Letra de Manuel Bandeira	[Cópia de manuscrito]
16 CML 134	Onda, Inquietude, serei serás	BRANDÃO, José Vieira	Letra de J. G. de Araújo Jorger	
17 CML 135	Só	BRANDÃO, José Vieira	Poesia de Guilherme de Almeida	[Com dedicatória do autor]
18 CML 136	Trova	BRANDÃO, José Vieira	Letra de Thomé Brandão	[Dedicada à Magdalena Lébeis]
19 CML 148	Agora	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Silvio C. de Oliveira	[Cópia de manuscrito]
20 CML 149	O amor de agora	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Dante Milano	[Cópia de manuscrito] [Com anotações]
21 CML 151	Antianti é Tapejara, Mandu Sarará e Sai Aruê	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Três poemas extraídos do Macunaíma de Mário de Andrade	[Cópia de manuscrito] [Com anotações] [Com dedicatória autógrafa do autor]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
22 CML 152	Antianti é Tapejara, Mandu Sarará e Sai Aruê	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Três poemas extraídos do Macunaíma de Mário de Andrade	[Cópia de manuscrito] [Com anotações]
23 CML 154	Ave Maria	CAMARGO GUARNIERI, Mozart		[Com autógrafo do autor 6-5-1956]
24 CML 155	Canção	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Tasso da Silveira	
25 CML 156	Canção Ingênua	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Texto de Waldisia P. Russio	[Manuscrito] [Com anotações]
26 CML 157	Cantiga de tua lembrança	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Versos de Rossine Guarnieri	[Manuscrito] [Com anotações]
27 CML 158	Cinco Poemas de Alice	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Alice Camargo Guarnieri	[Cópia heliográfica de manuscrito] [Com anotações] [Dedicados a Magdalena Lébeis]
28 CML 159	Cinco Poemas de Alice	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Alice Camargo Guarnieri	[Cópia heliográfica de manuscrito] [Dedicados a Magdalena Lébeis] [Com anotações]
29 CML 160	Cinco Poemas de Alice	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Alice Camargo Guarnieri	[Dedicados a Magdalena Lébeis] [Com anotações] [Com dedicatória autógrafa do autor. Ed. Ricordi Buenos Aires]
30 CML 161	Declaração	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Tasso da Silveira	
31 CML 162	Dengues da Mulata desinteressada	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart		[Manuscrito de copista]
32 CML 163	Duas Canções: Como o coração da noite; Meus Pecados	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Celso Brant	[Falta a segunda peça] [Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
33 CML 164	Castigo; Agora	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Sylvio C. de Oliveira	[Falta a segunda peça]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
34 CML 165	Duas Canções: Ausência; Eu digo ao meu próprio coração	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Silvia Celeste de Campos	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor] [Falta a primeira peça]
35 CML 166	Duas quadras	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Francisco de Mattos	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
36 CML 167	Eu gosto de você	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Suzana de Campos	
37 CML 168	Eu sinto dentro do peito	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Waldiza Russio	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
38 CML 169	Foi o vento	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Correia Junior	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
39 CML 170	Impossível Carinho	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart		[Com dedicatória autógrafa do autor: "À Magdalena Lébeis, a mais privilegiada cantora do Brasil, esta lembrança cheia de admiração e sincera amizade" 12-3-54]
40 CML 171	Isto é você	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Suzana de Campos	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
41 CML 172	Já hoje que aqui me vistes	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Ribeiro Couto	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
42 CML 173	Lamentação da hora perdida	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Rossini Camargo Guarnieri	[Com dedicatória autógrafa do autor: "À Magdalena Lébeis, artista inconfundível, esta lembrança e mais os votos de um Feliz Ano Novo" 1955]
43 CML 174	Mofidalofê: Louvação de Macumba	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Recolhido por Manuel Quirino	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
44 CML 175	Onde Andará	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Paulo Bomfim	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor] [Dedicada a Jarbas Braga – aluno de Lébeis] [Gravada por Lenice Prioli – aluna de Lébeis]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
45 CML 176	Para acordar teu coração	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Suzana de Campos	[Com anotações] [Dedicado à Magdalena Lébeis (entre outras, inclusive V. Janacópulos)] [Com dedicatória impressa e manuscrita pelo autor]
46 CML 177	Para acordar teu coração	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Suzana de Campos	[Com anotações] [Dedicado à Lébeis] Ed. Ricordi Buenos Aires.
47 CML 178	Para que o céu não me tonteie..., Se descesses ao fundo	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Sergio Milliet	[Trata-se de cópia heliográfica de manuscrito do autor e não de manuscrito]
48 CML 179	Por que?.	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart		[Com anotações]
49 CML 180	Por que?.	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart		[Com anotações]
50 CML 181	Pousa a mão em minha testa	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart		[Manuscrito]
51 CML 182	Prelúdio nº 2 ⁸⁵	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Guilherme de Almeida	[Com anotações] [Com dedicatória autógrafa do autor]
52 CML 183	Quando te vi pela primeira vez	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Cleómenes Campos	
53 CML 184	Quebra o côco	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart		[Com anotações]

⁸⁵ Em 12/10/1942, Lébeis cantou, sob regência de Guarnieri o “Prelúdio n. 2”, “Porto seguro”, “Vai, azulão”, “A culpa de perder teu afeto” e “Sai, aruê”. Há vários registros sobre este concerto e sobre a sua preparação no terceiro caderno de aulas de canto. Porém, não há referência sobre estreias dessas obras. Segundo SILVA, em “O Tempo e a música” p. 528, “A culpa de perder teu afeto” e “Prelúdio n. 2” foram feitas em primeira audição por Lébeis. Tudo leva a crer que é neste evento de 12/10/1942, documentado no terceiro caderno de aulas, que ocorrera a estreia das obras relacionadas por Silva.

Ainda sobre primeiras audições de obras de Guarnieri: na CML não consta a partitura de “Lembrança do losango caqui”, mas, se pode afirmar que esta foi uma obra estreada por Lébeis, em 25/02/1946, no 572º Sarau da Sociedade de Cultura Artística – evento no qual Manuel Bandeira, Lébeis e Alberto Salles, homenagearam Mário de Andrade na passagem de primeiro aniversário de seu falecimento. O programa do evento consta da página 277 do quarto caderno de aulas de canto.

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
54 CML 185	Rondo do eco e do descorajado	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Mário de Andrade	[Com anotações] [Cópia de manuscrito do autor]
55 CML 186	Rondo do eco e do descorajado	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Mário de Andrade	[Cópia de manuscrito do autor] [Com anotações] [Estreia em 5/04/1951]
56 CML 187	Rudá, Rudá	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Mário de Andrade	
57 CML 188	Saudade Indefinida	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Suzana de Campos	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor] [Com anotações] [Estreia em 8/03/1950] [Dedicada à Lébeis] [Com dedicatória autógrafa do autor]
58 CML 189	Seca: Cantata para canto e orquestra	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Sylvia Celeste de Campos	[Manuscrito]
59 CML 190	A serra do rola-moça	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Mário de Andrade	[Manuscrito] [Com anotações] [Estreia, em 8/3/1950]
60 CML 191	A serra do rola-moça	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Poesia de Mário de Andrade	[Manuscrito] [Com anotações] [Estreia, em 8/3/1950]
61 CML 193	3 Poemas para canto e orquestra extraídos do Macunaíma de Mário de Andrade	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart	Texto de Mário de Andrade	[Manuscrito] [Com anotações]
62 CML 194	Trovas de Amor	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart		[Com anotações]
63 CML 195	Trovas de Amor	CAMARGO GUARNIEIRI, Mozart		[Manuscrito] [Com anotações]
64 CML 196	Canção	CAMEU, Helza	Letra de Olegário Mariano	
65 CMA 197	Embolada	CAMPOS, Lina Pires de	Texto de Leonardo Motta	[Com anotações] [Dedicada à Magdalena Lébeis - Gravada por Lenice Prioli, aluna de Lébeis]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
66 CML 199	Eu sou como aquela fonte	CAMPOS, Lina Pires de	Poesia de Vicente de Carvalho	[Cópia de manuscrito]
67 CML 199	Retrato	CAMPOS, Lina Pires de	Texto de Cecília Meireles.	[Manuscrito]
68 CML 200	Você diz que me quer bem	CAMPOS, Lina Pires de		[Cópia de manuscrito]
69 CML 206	Acalanto	CARVALHO, Dinorá de	Letra de Cleómenes Campos.	
70 CML 207	Acalanto	CARVALHO, Dinorá de	Letra de Cleómenes Campos.	[Autografada]
71 CML 208	Coqueiro, coqueiro-irá	CARVALHO, Dinorá de		[Manuscrito]
72 CML 209	Noite de São Paulo: Phantasia em 3 atos de Alfredo Mesquita	CARVALHO, Dinorá de	Palavras de Guilherme de Almeida.	[Autografada pelos autores]
73 CML 210	Pau-piá	CARVALHO, Dinorá de		[Manuscrito] [Autografada]
74 CML 211	Pobre cego: motivo popular do Maranhão	CARVALHO, Dinorá de		[Com anotações] [Autografada]
75 CML 212	Pobre cego	CARVALHO, Dinorá de		
76 CML 213	Sum, sum: cantiga de ninar	CARVALHO, Dinorá de		[Manuscrito]
77 CML 217	Cabocla Bonita	CEARENCE, Catulo da Paixão		
78 CML 243	Canções: Esta Noite, Velha Modinha, Chora Mane, não chora, Cantiga, Eu Cantador, Lá vai São Francisco	CORREA, Sergio O. de Vasconcellos		[Cópia heliografada de manuscrito do autor] [Com anotações] [Com dedicatória manuscrita do autor] [Esta noite – dedicada ao Jarbas Braga; Cantiga, gravada por Lenice Prioli – alunos de Lébeis]
79 CML 244	Canto da Saudade	COSTA, Alberto		[Com anotações]
80 CML 273	O Chapéu	DIAS, José Carlos	Letra de Carolina Ribeiro	[Manuscrito]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
81 CML 275	Trova nº 2	DINIZ, Jaime Cavalcanti	Texto de Ademar Tavares	[Com dedicatória autógrafa do autor]
82 CML 304	Evocação Paulista: Segundo Caderno	ELMERICH, Luís		
83 CML 306	Ê Boi!...	ESCOBAR, Aílton	Palavras de Célio Rocha.	[Cópia heliográfica de manuscrito]
84 CML 306 A (1041)	Felicidade	ESCOBAR, Aílton		[Cópia heliográfica de manuscrito] [Peça não localizada no acervo]
85 CML 355	Canções: Nocturno	FLORENCE, Paulo	Poesia de Anthero de Quental	[Edição de Autor]
86 CML 367	Canções Populares brasileiras: Segundo caderno	GALLET, Luciano		Ed. Carlos Wehrs, Rio de Janeiro.
87 CML 368	Canções Populares brasileiras: Terceiro caderno	GALLET, Luciano		[Com anotações] Ed. Carlos Wehrs, Rio de Janeiro.
88 CML 396	Quem sabe?	GOMES, Carlos	Poesia de J. L. Bittencourt Sampaio	
89 CML 397	Quem sabe?	GOMES, Carlos	Poesia de J. L. Bittencourt Sampaio	[Manuscrito]
90 CML 425	Cânticos serranos n.1: I - Fala, II - Chuva Miúda, III - Seremos dois	GUERRA PEIXE, César	Poesia de Mário Fonseca	[Cópia heliográfica de manuscrito]
91 CML 426	Ê Boi!...	GUERRA PEIXE, César	Palavras de Célio Rocha	[Dedicada à Magdalena Lébeis] Ed. Ricordi, São Paulo, 1958.
92 CML 486	Noturno com palavras	JABÔR, Najla	Letra de José Alfredo Maia de Carvalho	Ed. Mangione, 1961.
93 CML 487	A palavra de Deus	JABÔR, Najla	Letra de Stela Dubois	[Edição de Autor]
94 CML 491	Pobre velha música	KIFFER, Bruno	Versos de Fernando Pessoa	[Cópia heliográfica de manuscrito]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
95 CML 498	A um passarinho	LACERDA, Osvaldo	Texto de Vinícius de Moraes	
96 CML 499	Ausência	LACERDA, Osvaldo	Texto de Renato Lacerda	[Com anotações] [Dedicada à Magdalena Lébeis em outubro de 1967] [Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
97 CML 500	Ausência	LACERDA, Osvaldo	Texto de Renato Lacerda	[Dedicada à Magdalena Lébeis]
98 CML 501	Bem te vi	LACERDA, Osvaldo	Texto de Cecília Meireles	[Com anotações] [Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
99 CML 503	Duas canções de Rangel Bandeira - O alcoviteiro, II - Delírio vão	LACERDA, Osvaldo	Texto de Antonio Rangel Bandeira	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
100 CML 504	Felicidade	LACERDA, Osvaldo	Texto de Manuel Bandeira	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
101 CML 505	Mandaste a sombra de um beijo	LACERDA, Osvaldo	Texto de Manuel Bandeira	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
102 CML 506	Martírio	LACERDA, Osvaldo	Texto de Junqueira Freire	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
103 CML 507	O Menino doente	LACERDA, Osvaldo	Texto de Manuel Bandeira	[Gravado por Lenice Prioli – aluna de Lébeis] cópia heliográfica de manuscrito do autor. Com anotações.
104 CML 508	Minha Maria	LACERDA, Osvaldo	Texto de Castro Alves	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
105 CML 509	Moinho	LACERDA, Osvaldo	Texto de Cassiano Ricardo	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
106 CML 510	Outra voz, outra paisagem	LACERDA, Osvaldo	Texto de Paulo Bomfim	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor] [Com dedicatória autógrafa do autor para Paulo Bomfim – sobrinho de Lébeis]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
107 CML 511	Poema tirado de uma notícia de jornal	LACERDA, Osvaldo	Texto de Manuel Bandeira	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor] [Dedicada ao Jarbas Braga – aluno de Lébeis]
108 CML 512	Poema tirado de uma notícia de jornal	LACERDA, Osvaldo	Texto de Manuel Bandeira	Ed. Ricordi. São Paulo, 1969.
109 CML 513	Poemeto erótico	LACERDA, Osvaldo	Texto de Manuel Bandeira	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
110 CML 514	Ponto de Oxalá	LACERDA, Osvaldo	Texto Popular de Umbanda	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
111 CML 515	Quando ouvires o pássaro	LACERDA, Osvaldo	Texto de Cassiano Ricardo	[Com anotações]
112 CML 516	4 Miniaturas de Ademar Tavares	LACERDA, Osvaldo		[Com anotações] [Dedicatória autógrafa do autor]
113 CML 517	Queixa da Moça arrependida	LACERDA, Osvaldo	Letra de Ribeiro Couto	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
114 CML 518	Retrato	LACERDA, Osvaldo	Texto de Cecília Meireles	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor]
115 CML 519	Rotação	LACERDA, Osvaldo	Texto de Cassiano Ricardo	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor] [Com anotações]
116 CML 520	Uma nota, uma só mão	LACERDA, Osvaldo	Texto de Carlos Drummond de Andrade	
117 CML 522	Sonhando	LEMOS, Arthur Iberê de		[Cópia xérox]
118 CML 529 A 1 (1044)	Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Cecília Meireles. Tradução de H. Bustalante y Bullivian.	Berceuse de la onda que se lleva al pequeno naufrago. Milano, Ricordi, c 1930. Canto e piano. [Cópia xerográfica]
119 CML 529 A 2 (1044)	Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Cecília Meireles. Tradução de H. Bustalante y Bullivian.	Berceuse de la onda que se lleva al pequeno naufrago. Milano, Ricordi, c 1930. Canto e piano. [Cópia xerográfica]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
120 CML 529 B (1046)	Canção do violeiro, op.38	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Castro Alves	São Paulo, Ricordi, s.d. 3p. Canto e piano.
121 CML 529 C (1047)	Canção sertaneja, op.31	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Versos extraídos da poesia a Tróia Negra do poema Os Sertanistas de Eurico de Góes.	São Paulo, Ricordi, s.d. 7p. Canto e piano.
122 CML 529 D (1048)	Cysnes, op.9	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Soneto de Júlio Salusse.	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, 1962. 7p. Canto e piano.
123 CML 529 E (1048)	Cysnes, op.9	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Soneto de Júlio Salusse.	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, 1962. 7p. Canto e piano. [Cópia xerográfica]
124 CML 529 F (1026)	Dentro da noite	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Osório Dutra	São Paulo, Vitale, 1946. 5p. Canto e piano. [Cópia xerográfica]
125 CML 529 G (1027)	Essa nêga Fulô (Fulô la negresse)	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poema de Jorge de Lima.	Milano, Ricordi, 1939. 9p. Canto e piano. [Cópia xerográfica]
126 CML 529 H (1028)	As estrelas, op.21	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Soneto de Olavo Bilac	Rio de Janeiro, Bevilacqua, 1925. 5p. Canto e piano.
127 CML 529 I (1029)	Madrigal	LORENZO FERNANDEZ, Oscar		S. n. t. 3p. Canto e piano. [Cópia de manuscrito] [Com anotações]
128 CML 529 J (1030)	Mãos frias (Manos frias.../Cold hands..)	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Versos de Aldemar Tavares. English version by Fredèrick Fuller.	São Paulo, Vitale, 1943. 3p. Canto e piano. [Cópia xerográfica]
129 CML 529 K (1031)	Meu coração, Op.41: modinha	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de J. B. Mello e Souza	Rio de Janeiro, Bevilacqua, s.d. Canto e piano. [Com anotações]
130 CML 529 L (1031 – cópia)	Meu coração, Op.41: modinha	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de J. B. Mello e Souza	Rio de Janeiro, Bevilacqua, s.d. Canto e piano.

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
131 CML 529 M (1032)	Noite cheia de estrelas (Noche llena de estrellas / Night of stars).	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Versos de Aldemar Tavares. English version by Fredèrick Fuller.	São Paulo, Vitale, 1943. 5p. Canto e piano.
132 CML 529 N (1042)	Noite de Junho	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Ronaldo de Carvalho	São Paulo, Vitale, 1945, 5p. Canto e piano.
133 CML 529 O (1042 – cópia)	Noite de Junho	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Ronaldo de Carvalho	São Paulo, Vitale, 1945, 5p. Canto e piano. [Cópia xerográfica]
134 CML 529 P (1033)	Noturno (Nocturne)	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Eduardo Tourinho	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, s.d. 5p. Canto e piano. [Com anotações]
135 CML 529 Q (1033 – cópia)	Noturno (Nocturne)	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Eduardo Tourinho	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, s.d. 5p. Canto e piano. [Cópia xerográfica]
136 CML 529 R (1034)	A saudade, Op.11	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Luiz Carlos	São Paulo, Vitale, 1961. 3p. Canto e piano.
137 CML 529 S (1035)	Serenata	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Letra de Menotti de Picchia	São Paulo, Vitale 1953. 5p. Canto e piano.
138 CML 529 T (1036)	A sombra suave (L'ombre suave / La sombra suave)	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Tasso Silveira. Version de Mme Blanche Calderón.	São Paulo, Vitale, 1969. 3p. Canto e piano.
139 CML 529 U (1037)	Tapéra	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Letra de Cassiano Ricardo	São Paulo, Vitale, 1953. 5p. Canto e piano.
140 CML 529 V (1038)	Toada p'ra você, op.56 (Tonada para usted).	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Mário de Andrade. Traducción del poeta argentino Pedro Juan Vignale.	Rio de Janeiro, Mangione, s.d. 7p. Canto e piano. [Com anotações]
141 CML 529 X (1039)	As tuas mãos: modinha	LORENZO FERNANDEZ, Oscar	Poesia de Ronaldo de Carvalho	São Paulo, Vitale, 1962. 3p. Canto e piano. [Cópia xerográfica]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
142 CML 529 Y 1 (1045)	A velha história	LORENZO FERNANDEZ, Oscar		S. n. t. 2p. Canto e piano. [Cópia xerográfica]
143 CML 529 Y 2 (1040) (1045)	A velha história	LORENZO FERNANDEZ, Oscar		S. n. t. 2p.
144 CML 529 Z (1049)	Vesperal	LORENZO FERNANDEZ, Oscar		S. n. t. 2p.
145 CML 544	Hino do município de Moreira Salles	MARTINS, Norzinha P. Ferreira		[Com anotações]
146 CML 545	História Antiga	MARTINS, Norzinha P. Ferreira		[Manuscrito] [Com dedicatória autógrafa da autora]
147 CML 560	Berimbau	MIGNONE, Francisco		[Com anotações]
148 CML 561	Berimbau	MIGNONE, Francisco		
149 CML 562	Canção	MIGNONE, Francisco		
150 CML 563	Canção	MIGNONE, Francisco		
151 CML 564	Cânticos de Obaluayê	MIGNONE, Francisco		
152 CML 565	Cantiga	MIGNONE, Francisco		
153 CML 566	Cantiga	MIGNONE, Francisco		[Com anotações]
154 CML 567	A coieita	MIGNONE, Francisco		
155 CML 568	D. Janaína	MIGNONE, Francisco		
156 CML 569	Dengues da mulata desinteressada	MIGNONE, Francisco		[Com anotações] [Assinada pelo autor]
157 CML 570	Dengues da mulata desinteressada	MIGNONE, Francisco		[Com dedicatória autógrafa do autor]
158 CML 571	Dentro da noite	MIGNONE, Francisco		[Com anotações]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
159 CML 572	O doce nome de você	MIGNONE, Francisco		[Com anotações]
160 CML 573	O doce nome de você	MIGNONE, Francisco		
161 CML 574	Dois amô	MIGNONE, Francisco		
162 CML 575	A estrela	MIGNONE, Francisco		[Com dedicatória autógrafa do autor]
163 CML 576	Imagem	MIGNONE, Francisco		
164 CML 577	Improviso	MIGNONE, Francisco		
165 CML 578	Morena, Morena...	MIGNONE, Francisco		
166 CML 579	Morena, Morena...	MIGNONE, Francisco		[Com anotações]
167 CML 580	Passarinho está cantando	MIGNONE, Francisco		
168 CML 581	Poema das 5 canções: Canção da Graça (à Lébeis); Canção da ruazinha desconhecida; Canção de baú; Canção para uma valsa lenta; Canção do vento e da chuva.	MIGNONE, Francisco		[Dedicada à Magdalena Lébeis] [Com anotações]
169 CML 582	Canção da Graça	MIGNONE, Francisco		[Com dedicatória autógrafa do autor]
170 CML 583	Pourquoi mentir?	MIGNONE, Francisco		
171 CML 584	Quando uma flor desabrocha	MIGNONE, Francisco		[Com anotações]
172 CML 585	Quizomba	MIGNONE, Francisco		
173 CML 586	Rudá, Rudá	MIGNONE, Francisco	Versos de Mário de Andrade	[Dedicada à Magdalena Lébeis] [Com anotações]
174 CML 587	Seresta	MIGNONE, Francisco		
175 CML 588	A sombra	MIGNONE, Francisco		

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
176 CML 589	Tuas mãos	MIGNONE, Francisco		[Com anotações] ["Vera Janacópulos" escrito na capa]
177 CML 590	O vento balançava aquella rosa tão leve...	MIGNONE, Francisco		
178 CML 638	Adieu, je pars!	NAPOLEÃO, Arthur	Versos em português de E Wanderley	[Com assinatura de Cecília Lébeis, irmã de Magdalena]
179 CML 640	Hora extrema	NEGRI, Carlos del	Poema de Carlos Lébeis	[Cópia heliográfica de manuscrito do autor] [Dedicatória autógrafa do autor à Cecília Lébeis, irmã de Magdalena]
180 CML 641	Ao amanhecer; Anoitece	NEPOMUCENO, Alberto	Texto de Anna Nogueira Baptista. Texto de Adelina A. Lopes Vieira.	
181 CML 642	12 Canções (Primeiro volume): As Ugáras; Medroso de Amor; Madrigal; Coração triste; Philomena (Segundo volume): Sonhei; Canção de Amor; Xácara; Oração ao Diabo; O Sonno; Dolor Supremus; Soneto.	NEPOMUCENO, Alberto		[Com anotações]
182 CML 643	6 Canções (Segundo volume): Sonhei; Canção de Amor; Xácara; Oração ao Diabo; O Sonno; Dolor Supremus; Soneto.	NEPOMUCENO, Alberto		[Com anotações] [Assinada por Cecília Lébeis, irmã de Magdalena]
183 CML 644	Coração indeciso	NEPOMUCENO, Alberto		
184 CML 645	Coração triste; Philomena	NEPOMUCENO, Alberto	Texto de Machado de Assis. Letra de Dr. Raymundo Corrêa.	
185 CML 646	Mater dolorosa, op.14	NEPOMUCENO, Alberto		

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
186 CML 647	Medroso de amor	NEPOMUCENO, Alberto		
187 CML 648	Numa concha	NEPOMUCENO, Alberto		
188 CML 649	Trovas	NEPOMUCENO, Alberto		[Com anotações]
189 CML 650	Trovas	NEPOMUCENO, Alberto		
190 CML 663	Oh! Que saudades que tenho!	NOGUEIRA, Teodoro		[Com dedicatória autógrafa do autor, em 25-11-66]
191 CML 664	[A CML traz como obra de Obradores, mas trata-se de canção de Nogueira]	NOGUEIRA, Teodoro		
192 CML 665	[A CML traz como obra de Obradores, mas trata-se de canção de Nogueira]	NOGUEIRA, Teodoro		
193 CML 665 A	[A CML traz como obra de Obradores, mas trata-se de canção de Nogueira]	NOGUEIRA, Teodoro		
194 CML 666	Vida, que és o dia de hoje	OLIVEIRA, Sophia Mello	Versos de Vicente de Carvalho.	
195 CML 667	[7 Canções: (vol. I) Coeur brisée, Espoir, Lasciar d'amarti...	OTERO, Felix		[Com anotações]
196 CML 668	Canções: (vol. II) A Flor e a fonte, Naufrágio, Cantiga Praiana, Sonhando, Eu olhos sei de uns, Lago tranqüilo, Meu amor.	OTERO, Felix		[Com anotações]
197 CML 669	Outro exemplar do volume II.	OTERO, Felix		
198 CML 670	Azulão	OVALLE, Jayme	Letra de Manuel Bandeira	

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
199 CML 671	Azulão	OVALLE, Jayme	Letra de Manuel Bandeira	[Com anotações]
200 CML 680	Aba Logum: louvação de Ogum	PINTO, Aloysio de Alencar		
201 CML 681	Canide ioune	PINTO, Aloysio de Alencar		
202 CML 682	Ualalocê	PINTO, Aloysio de Alencar		
203 CML 683	Ogundê-uarêrê	PINTO, Aloysio de Alencar		
204 CML 684	O caiçara	PINTO, Arnaldo Ribeiro	Versos de Altair Miranda	s.n.t. [Cópia de manuscrito] [Dedicada ao Jarbas Braga]
205 CML 685	Contraste	PINTO, Arnaldo Ribeiro		
206 CML 686	Les Lendemains	PINTO, Arnaldo Ribeiro		[Dedicada à Lenice Prioli]
207 CML 687	Les Lendemains	PINTO, Arnaldo Ribeiro		[Dedicada à Lenice Prioli]
208 CML 688	Les Lendemains	PINTO, Arnaldo Ribeiro		[Dedicada à Lenice Prioli]
209 CML 689	Noturno	PINTO, Arnaldo Ribeiro		
210 CML 690	Onde andarà	PINTO, Arnaldo Ribeiro	Texto de Paulo Bomfim.	[Dedicada à Magdalena Lébeis]
211 CML 691	Romanza	PINTO, Arnaldo Ribeiro		
212 CML 692	April	PINTO, Octavio		
213 CML 693	[3 canções]	PINTO, Octavio	Texto de Hamilton Leal.	[Com anotações]
214 CML 694	Floco de espuma	PINTO, Octavio		[Com dedicatória autógrafa do autor à Cecília Lébeis]
215 CML 695	Passarinho aventureiro	PINTO, Octavio		
216 CML 696	Prière	PINTO, Octavio		
217 CML 697	Suspiros	PINTO, Octavio		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
218 CML 758	Amigo abandonado	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 9-VII-66]
219 CML 759	Canção da flauta	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 8-V-972]
220 CML 760	Canção da flauta	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 21-I-78]
221 CML 761	Canção do abandono	REBELO, Arnaldo		
222 CML 762	Canção do rio Mar	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 9-VII-61]
223 CML 763	Canção do rio Mar	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 8-IX-64]
224 CML 764	Cantigas	REBELO, Arnaldo		
225 CML 765	Cantigas	REBELO, Arnaldo		
226 CML 766	Cantigas	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor]
227 CML 767	E o rio não levou	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 9-VII-66]
228 CML 768	Jeitinho de valsa	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 9-VII-66]
229 CML 769	Jeitinho de valsa	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 8-V-972]
230 CML 770	Maní, Maní	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 8-V-972]
231 CML 771	Mumurangana	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 8-V-972]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
232 CML 772	Na espera sem fim	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 8-V-972.]
233 CML 773	Nas águas do iguarapé	REBELO, Arnaldo		[Com anotações] [Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 8-V-972]
234 CML 774	Na ronda do amor	REBELO, Arnaldo		[Com anotações]
235 CML 775	Ninguém faz falta a ninguém	REBELO, Arnaldo		[Manuscrito] [Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 9-VII-66]
236 CML 776	Noite sem caminhos	REBELO, Arnaldo		[Com anotações] [Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 25-IV-972]
237 CML 777	Nunca mais te quero ver!	REBELO, Arnaldo		[Cópia heliográfica de manuscrito] [Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 22-XI-973]
238 CML 778	Quase seresta	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 9-66] [Com anotações] [Manuscrito]
239 CML 779	Saudade ajuda a viver	REBELO, Arnaldo		[Com anotações]
240 CML 780	Tanka da minha terra	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 8-V-972]
241 CML 781	Tanka da minha terra	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, 9-VII-66]
242 CML 782	Toada Baré	REBELO, Arnaldo		[Com anotações]
243 CML 783	Toada Baré	REBELO, Arnaldo		[Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, 1956]
244 CML 784	Candomblé	REPUBLICANO, Assis		

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
245 CML 836	Canção da fuga impossível	SANTORO, Claudio	Versos de Ary de Andrade.	[Com anotações] [Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, X-958]
246 CML 836	Poema	SANTORO, Cláudio	Versos de Nair Batista.	[Com anotações] [Com dedicatória autógrafa do autor à Magdalena Lébeis, Rio, X-958]
247 CML 882	É tão pouco o que desejo	SILVA, Adelaide Pereira da	Letra de Vicente de Carvalho	[Com anotações]
248 CML 883	Era manso o apelo dos teus olhos	SILVA, Adelaide Pereira da	Texto de Alice Camargo Guarnieri	
249 CML 885	Busco a campina serena	SILVA, Cândido Ignácio Pereira da		[Manuscrito] [Com anotações]
250 CML 886	Andorinha	SIQUEIRA, José	Versos de Manuel Bandeira	
251 CML 887	Balança eu	SIQUEIRA, José		[Com anotações]
252 CML 888	Debussy	SIQUEIRA, José	Versos de Manuel Bandeira	
253 CML 889	Meu limão, meu limoeiro	SIQUEIRA, José		
254 CML 890	Vadeia caboclinho	SIQUEIRA, José	Versos de Olegário Mariano.	
255 CML 891	Aruanda: impressão de um cortejo de maracatú	SOUZA, Oswaldo de		[Com dedicatória autógrafa do autor, 6-7-56]
256 CML 892	Cantiga: Quadrinhas do folclore brasileiro	SOUZA, Oswaldo de		[Manuscrito do autor] [Com anotações] [Autografado pelo autor, 4-943]
257 CML 893	Destino de areia: canção nordestina	SOUZA, Oswaldo de		[Com anotações]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
258 CML 894	A luz dos teus olhos: modinha do século XIX. Recolhida e harmonizada por Oswaldo de Souza no Rio Grande do Norte	SOUZA, Oswaldo de		[Com anotações]
259 CML 895	Meu irmão, me dê u'a esmola! Cantiga de cego. Recolhida e harmonizada por Oswaldo de Souza em Baixa Verde, Rio Grande do Norte.	SOUZA, Oswaldo de		[Com anotações]
260 CML 896	Renda de crivo: canção praiana	SOUZA, Oswaldo de		[Manuscrito] [Com anotações]
261 CML 897	Retiradas: cena nordestina	SOUZA, Oswaldo de		[Com dedicatória autógrafa do autor, 6-7-56]
262 CML 898	La belle aux fleurs	SOUZA LIMA, João de	Letra de Jacques D'Avray.	
263 CML 899	Dei a você!...	SOUZA LIMA, João de	Letra de Ilza das Neves	[Manuscrito] [Dedicada à Magdalena Lébeis - Não localizada]
264 CML 900	Dei a você!...	SOUZA LIMA, João de	Letra de Ilza das Neves	[Dedicada à Magdalena Lébeis]
265 CML 901	Guerra insondável	SOUZA LIMA, João de	Letra de Neyde Bonfiglioli	
266 CML 902	Mosteiro	SOUZA LIMA, João de	Letra de Neyde Bonfiglioli	[Com dedicatória autógrafa do autor, 1963]
267 CML 903	As Neblinas	SOUZA LIMA, João de	Versos de Guilherme de Almeida	
268 CML 904	Neblinas	SOUZA LIMA, João de	Versos de Guilherme de Almeida	[Manuscrito] [Com anotações]
269 CML 905	No passar dos anos	SOUZA LIMA, João de	Letra de Neyde Bonfiglioli	[Manuscrito]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
270 CML 906	Trem de ferro	SOUZA LIMA, João de	Poesia de Manuel Bandeira	[Com dedicatória autógrafa do autor, 23-6-65] [Com anotações]
271 CML 906-1	Trem de ferro	SOUZA LIMA, João de	Poesia de Manuel Bandeira	[Cópia xérox da 906.]
272 CML 925	A Federico	TACUCHIAN, Ricardo	Texto de Carlos Drummond de Andrade	[Cópia de manuscrito]
273 CML 927	Azulão	TAVARES, Heckel	Palavras de Luiz Peixoto	[Com anotações]
274 CML 928	Bahia	TAVARES, Heckel	Letra de Alvaro Moreyra.	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, c1971. [Com anotações]
275 CML 929	Dansa negra	TAVARES, Heckel	Palavras de Sodré Viana	[Manuscrito]
276 CML 930	Dansa negra	TAVARES, Heckel	Palavras de Sodré Viana	São Paulo, Magione, 1941. [Com anotações]
277 CML 931	Funeral de um Rei Nagô	TAVARES, Heckel	Palavras de Murillo Araújo	São Paulo, Magione. [Com anotações]
278 CML 931 ex. 2	Funeral de um Rei Nagô	TAVARES, Heckel	Palavras de Murillo Araújo	São Paulo, Magione. [Com anotações]
279 CML 932	Mamãe Preta	TAVARES, Heckel		
280 CML 933	Na minha terra tem	TAVARES, Heckel		
281 CML 934	Na minha terra tem	TAVARES, Heckel		[Com anotações]
282 CML 935	O que eu queria dizer ao seu ouvido	TAVARES, Heckel		[Com anotações]
283 CML 944	Canção nupcial	TUPINAMBÁ, Marcelo		
284 CML 945	Canção triste	TUPINAMBÁ, Marcelo		
285 CML 946	Eu tenho adoração por teus olhos	TUPINAMBÁ, Marcelo		
286 CML 947	Morrer de amor	TUPINAMBÁ, Marcelo		

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
287 CML 948	Única	TUPINAMBÁ, Marcelo		
288 CML 949	Tamba-Tajá	WALDEMAR HENRIQUE		[Com anotações]
289 CML 950	Canção galega	VIANNA, Frutuoso		[Manuscrito] [Com anotações]
290 CML 951	Cantiga dos olhos que choram	VIANNA, Frutuoso	Texto de Guilherme de Almeida	[Manuscrito] [Com anotações]
291 CML 952	Madrigal; Manuscrito	VIANNA, Frutuoso		[Manuscrito] [Com anotações]
292 CML 953	Bailía	VIANNA, Frutuoso	Texto de Guilherme de Almeida	[Manuscrito (quase apagando)] [Com anotações]
293 CML 954	Partir & ficar	VIANNA, Frutuoso	Palavras de Guilherme de Almeida	[Cópia heliográfica de manuscrito]
294 CML 955	Maria	VIANNA, J. Araújo	Poesia de João Barreto	
295 CML 956	Maria	VIANNA, J. Araújo	Poesia de João Barreto	
296 CML 957	Abril	VILLA-LOBOS, Heitor		Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, 1926. [Com anotações]
297 CML 958	Abril	VILLA-LOBOS, Heitor		[Com anotações]
298 CML 959	Bachianas brasileiras n.5: Ária (cantilena)	VILLA-LOBOS, Heitor	Text by Ruth V. Correa. English version by Harvey Officer.	New York, Associated Music, c1948. [Cópia xérox] [Com anotações]
299 CML 959	Bachianas brasileiras n.5: Dansa (martelo)	VILLA-LOBOS, Heitor	Text by Manuel Bandeira. English version by Harvey Officer.	New York, Associated Music, c1948. [Cópia xérox] [Com anotações]
300 CML 960	Bachianas brasileiras n.5	VILLA-LOBOS, Heitor		Reduction for voice and piano by Burle Marx. [Cópia xérox de manuscrito] [Com anotações] [Texto de Lébeis na capa]
301 CML 961	Serestas n.3: Canção da folha morta	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Olegário Mariano	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, c1963.

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
302 CML 962	Canção do amor (Song of love / D'après le roman Green Mansions de Hudson)	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Dora Vasconcellos	[Cópia heliográfica de manuscrito] [Com anotações]
303 CML 963	Canção do carreiro: sobre temas selvagens dos boiadeiros e carreiros, entre os índios e mamelucos do Brasil	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Ribeiro Couto	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão. [Com anotações]
304 CML 964	Canção do carreiro: sobre temas selvagens dos boiadeiros e carreiros, entre os índios e mamelucos do Brasil	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Ribeiro Couto	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, 1960. [Com anotações]
305 CML 965	Canção de cristal	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Murillo Araújo	[Cópia heliográfica de manuscrito] [Com anotações]
306 CML 966	Canção do poeta do século XVIII: modinha	VILLA-LOBOS, Heitor	Letra de Alfredo Ferreira	[Cópia heliográfica de manuscrito] [Com anotações]
307 CML 967	Serestas n.7: Cantiga do viúvo	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Carlos Drumond de Andrade	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, c1962. [Com anotações]
308 CML 968	Eu te amo	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Dora Vasconcellos	[Cópia heliográfica de manuscrito]
309 CML 969	Jardim fanado	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Amarylio de Albuquerque	Paris, Max Eschig, c1958.
310 CML 970	Melodia sentimental (Sentimental melody, D'après lê roman Green mansions de Hudson)	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Dora Vasconcellos	[Cópia heliográfica de manuscrito]
311 CML 971	Seresta n.5: Modinha	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Manduca Piá	Rio de Janeiro, Arthur Napoleão. [Com anotações]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
312 CML 972	Canções típicas brasileiras. Papae curimiassú: canção de rede entre caboclos do Pará. Harmonizada por Villa-Lobos	VILLA-LOBOS, Heitor		Paris, Max Eschig, c. 1929.
313 CML 973	Pinga-ponga	VILLA-LOBOS, Heitor		[Cópia heliográfica de manuscrito] Primeira audição feita por Magdalena Lébeis, em 14/06/1955] [Com anotações]
314 CML 974	Poema de Itabira	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Carlos Drummond de Andrade	[Manuscrito] [Com anotações] [Com dedicatória autógrafa do autor]
315 CML 975	Poema de Itabira	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Carlos Drummond de Andrade	[Cópia heliográfica de manuscrito] [Com anotações] [Com dedicatória autógrafa de Marian Anderson - Villa dedicou à Marian Anderson esta obra]
316 CML 976	Poema de Itabira	VILLA-LOBOS, Heitor	Poesia de Carlos Drummond de Andrade	[Cópia heliográfica de manuscrito] [Com anotações]
317 CML 977	Poema de Itabira (Poema de Itabira: viagem na família)	VILLA-LOBOS, Heitor	Poésie de Carlos Drummond de Andrade.	Paris, Max Eschig, c. 1956. [Com anotações]
318 CML 978	Seresta n.12: Realejo	VILLA-LOBOS, Heitor		
319 CML 979	Samba clássico	VILLA-LOBOS, Heitor		[Manuscrito] [Com anotações]
320 CML [980]	Seresta n.4: Saudades da minha vida	VILLA-LOBOS, Heitor		
321 CML 981	Seresta n.1	VILLA-LOBOS, Heitor		[Cópia de manuscrito]
322 CML 982	Seresta n.13	VILLA-LOBOS, Heitor		
323 CML 983	Miniatura n.6: Sino da aldeia	VILLA-LOBOS, Heitor		
324 CML 984	Canções típicas brasileiras: Viola quebrada	VILLA-LOBOS, Heitor		[Manuscrito]

Catálogo	Obra	Compositor/a	Letra	Observações
325 CML 985	Seresta n.14: Vôo	VILLA-LOBOS, Heitor		
326 CML 986	Canções típicas brasileiras: Xangô	VILLA-LOBOS, Heitor		[Com anotações]

ANEXOS

ANEXO A – ASSINATURAS DOS OUVINTES PRESENTE NAS AULAS PÚBLICAS
DE 1971 E 1972

1 2

Om Doc 22

Assinaturas
dos
Ouvintes de
todas as "Aulas
Públicas de Interpreta.
ção do Canto de Camera"
ministradas por
Mafdalena Ribeiro

2

1ª AULA
(SÁBADO - 9/X/71)
DAS 16 AS 17:30 HORAS.

xxx

1. Zaira Mantello
2. Fátima de Sousa Américo
3. Zaira Barboza
4. Tania Augusto Teixeira Mendes
5. ~~Beatriz de Aguiar~~
6. Maria Vitalina de Azevedo
7. Sueli de Oliveira
8. Miriam Jardim
9. Mariê Amato
10. Maria do Carmo M. Moreira
11. Maria Boin Sillani
12. Cláudia Aparecida Schmidt
13. Maria Teresa Sillani
14. Teruza Higuchi Nakano
15. Marijka Jardim
16. Maria Lúcia Souza Carneiro
17. Maria Antônia Passos
18. Lida Furukawa
19. ~~Cláudia~~
20. Cláudia Brandão Baentes
21. Maria Eugênia Spillet
22. Cecília Spillet
23. Sílvia Cristina Coimbra
24. ~~Cláudia~~
25. ~~Cláudia~~
26. Anna Jaci

3

Kilene Platão

1. ~~Cláudia~~
2. ~~Cláudia~~
3. ~~Cláudia~~
4. ~~Cláudia~~
5. ~~Cláudia~~
6. ~~Cláudia~~
7. ~~Cláudia~~
8. ~~Cláudia~~
9. ~~Cláudia~~
10. ~~Cláudia~~
11. ~~Cláudia~~
12. ~~Cláudia~~
13. ~~Cláudia~~
14. ~~Cláudia~~
15. ~~Cláudia~~
16. ~~Cláudia~~
17. ~~Cláudia~~
18. ~~Cláudia~~
19. ~~Cláudia~~
20. ~~Cláudia~~
21. ~~Cláudia~~
22. ~~Cláudia~~
23. ~~Cláudia~~
24. ~~Cláudia~~
25. ~~Cláudia~~
26. ~~Cláudia~~
27. ~~Cláudia~~
28. ~~Cláudia~~
29. ~~Cláudia~~
30. ~~Cláudia~~
31. ~~Cláudia~~
32. ~~Cláudia~~
33. ~~Cláudia~~
34. ~~Cláudia~~
35. ~~Cláudia~~
36. ~~Cláudia~~
37. ~~Cláudia~~
38. ~~Cláudia~~
39. ~~Cláudia~~
40. ~~Cláudia~~
41. ~~Cláudia~~
42. ~~Cláudia~~
43. ~~Cláudia~~
44. ~~Cláudia~~
45. ~~Cláudia~~
46. ~~Cláudia~~
47. ~~Cláudia~~
48. ~~Cláudia~~
49. ~~Cláudia~~
50. ~~Cláudia~~
51. ~~Cláudia~~
52. ~~Cláudia~~
53. ~~Cláudia~~
54. ~~Cláudia~~
55. ~~Cláudia~~
56. ~~Cláudia~~
57. ~~Cláudia~~
58. ~~Cláudia~~
59. ~~Cláudia~~
60. Dulsonete Bier (60)

4

2ª Aula
Sabado 16-10-1971
Das 16 as 17 horas e 30

1. Beatriz de Oliveira Soares
2. Ruth Mendonça Galvão
3. Marilisa Siegel
4. ~~Cláudia~~
5. ~~Cláudia~~
6. ~~Cláudia~~
7. ~~Cláudia~~
8. ~~Cláudia~~
9. ~~Cláudia~~
10. ~~Cláudia~~
11. ~~Cláudia~~
12. ~~Cláudia~~
13. ~~Cláudia~~
14. ~~Cláudia~~
15. ~~Cláudia~~
16. ~~Cláudia~~
17. ~~Cláudia~~
18. ~~Cláudia~~
19. ~~Cláudia~~
20. ~~Cláudia~~
21. ~~Cláudia~~
22. ~~Cláudia~~
23. ~~Cláudia~~
24. ~~Cláudia~~
25. ~~Cláudia~~
26. ~~Cláudia~~
27. ~~Cláudia~~

5

Benedita Claudia

1. ~~Cláudia~~
2. ~~Cláudia~~
3. ~~Cláudia~~
4. ~~Cláudia~~
5. ~~Cláudia~~
6. ~~Cláudia~~
7. ~~Cláudia~~
8. ~~Cláudia~~
9. ~~Cláudia~~
10. ~~Cláudia~~
11. ~~Cláudia~~
12. ~~Cláudia~~
13. ~~Cláudia~~
14. ~~Cláudia~~
15. ~~Cláudia~~
16. ~~Cláudia~~
17. ~~Cláudia~~
18. ~~Cláudia~~
19. ~~Cláudia~~
20. ~~Cláudia~~
21. ~~Cláudia~~
22. ~~Cláudia~~
23. ~~Cláudia~~
24. ~~Cláudia~~
25. ~~Cláudia~~
26. ~~Cláudia~~
27. ~~Cláudia~~
28. ~~Cláudia~~
29. ~~Cláudia~~
30. ~~Cláudia~~
31. ~~Cláudia~~
32. ~~Cláudia~~
33. ~~Cláudia~~
34. ~~Cláudia~~
35. ~~Cláudia~~
36. ~~Cláudia~~
37. ~~Cláudia~~
38. ~~Cláudia~~
39. ~~Cláudia~~
40. ~~Cláudia~~
41. ~~Cláudia~~
42. ~~Cláudia~~
43. ~~Cláudia~~
44. ~~Cláudia~~
45. ~~Cláudia~~
46. ~~Cláudia~~
47. ~~Cláudia~~
48. ~~Cláudia~~
49. ~~Cláudia~~
50. ~~Cláudia~~
51. ~~Cláudia~~
52. ~~Cláudia~~
53. ~~Cláudia~~
54. ~~Cláudia~~
55. ~~Cláudia~~
56. ~~Cláudia~~
57. ~~Cláudia~~
58. ~~Cláudia~~
59. ~~Cláudia~~
60. ~~Cláudia~~

4ª AULA

SABADO, 30 - 10 - 71

DAS 16 HORAS AS 17 e 30

- 1 Mercedes Bravo +
- 2 Gabriela de A. Galante
- 3 Paulo Romariz
- 4 J. Emano C. Schaleker
- 5 Antonio Augusto Mijangos
- 6 Lotti de Camargo Lima
- 7 Lúcia Hilis
- 8 ~~Walter de Jesus~~
- 9 Maria A. de Souza Lima
- 10 ~~Paulo de Oliveira~~
- 11 ~~Maria Helena de Oliveira~~
- 12 ~~Paulo de Oliveira~~
- 13 Ruth Salles
- 14 R. Garcia Romariz
- 15 R. Schaleker
- 16 Apriam Tucundu
- 17 Mariana Vitorino
- 18 ~~Chabriel de Jesus~~
- 19 Lúcia de M. Barbin
- 20 ~~Domenico de Jesus~~
- 21 ~~Paulo de Jesus~~
- 22 ~~Maria de Jesus~~
- 23 ~~Maria de Jesus~~
- 24 ~~Maria de Jesus~~
- 25 ~~Maria de Jesus~~
- 26 ~~Maria de Jesus~~
- 27 Elizabeth Sanfranchi

- 28 Lúcia Hilis José
- 29 Ana Schaleker
- 30 Helena Paquet
- 31 ~~Paulo de Jesus~~
- 32 ~~Paulo de Jesus~~
- 33 Lúcia Hilis
- 34 ~~Paulo de Jesus~~
- 35 ~~Paulo de Jesus~~
- 36 ~~Paulo de Jesus~~
- 37 ~~Paulo de Jesus~~
- 38 ~~Paulo de Jesus~~
- 39 ~~Paulo de Jesus~~
- 40 ~~Paulo de Jesus~~
- 41 ~~Paulo de Jesus~~
- 42 ~~Paulo de Jesus~~
- 43 ~~Paulo de Jesus~~
- 44
- 45
- 46
- 47 (43)
- 48
- 49
- 50

5ª AULA

SABADO, 6 DE NOVEMBRO 1971

(DAS 16 HORAS AS 17 E 30)

- 1 Lúcia Hilis
- 2 Mercedes de Oliveira Bravo +
- 3 Gabriela de A. Galante
- 4 Paulo de Oliveira
- 5 Ruth Salles
- 6 Mariana Mendes Paquet
- 7 Denise de S. Tricoli
- 8 ~~Paulo de Jesus~~
- 9 Mariana de Jesus
- 10 ~~Paulo de Jesus~~
- 11 ~~Paulo de Jesus~~
- 12 ~~Paulo de Jesus~~
- 13 Maria Lucia Pinho
- 14 Selma Apriam Tucundu
- 15 ~~Paulo de Jesus~~
- 16 Olga Maria Pinho
- 17 Sérgio Becci
- 18 ~~Paulo de Jesus~~
- 19 ~~Paulo de Jesus~~
- 20 ~~Paulo de Jesus~~
- 21 ~~Paulo de Jesus~~
- 22 ~~Paulo de Jesus~~
- 23 ~~Paulo de Jesus~~
- 24 ~~Paulo de Jesus~~
- 25 ~~Paulo de Jesus~~
- 26 ~~Paulo de Jesus~~
- 27 ~~Paulo de Jesus~~
- 28 ~~Paulo de Jesus~~

- 29 Lúcia Hilis
- 30 ~~Paulo de Jesus~~
- 31 ~~Paulo de Jesus~~
- 32 ~~Paulo de Jesus~~
- 33 ~~Paulo de Jesus~~
- 34 ~~Paulo de Jesus~~
- 35 ~~Paulo de Jesus~~
- 36 ~~Paulo de Jesus~~
- 37 ~~Paulo de Jesus~~
- 38 ~~Paulo de Jesus~~
- 39 ~~Paulo de Jesus~~
- 40 ~~Paulo de Jesus~~
- 41 ~~Paulo de Jesus~~
- 42 ~~Paulo de Jesus~~
- 43 ~~Paulo de Jesus~~
- 44 ~~Paulo de Jesus~~
- 45 ~~Paulo de Jesus~~
- 46 ~~Paulo de Jesus~~
- 47 ~~Paulo de Jesus~~
- 48 ~~Paulo de Jesus~~
- 49 ~~Paulo de Jesus~~
- 50 (46)

6ª AULA

SÁBADO, 13 DE NOVEMBRO 1971

(DAS 16 HORAS ÀS 17.30)

1. Mercedes do Prado +
2. Ruth Dallas
3. Maria do Carmo de Almeida
4. Maria do Carmo de Almeida
5. Maria do Carmo de Almeida
6. Maria do Carmo de Almeida
7. Maria do Carmo de Almeida
8. Graziela Barbosa
9. Graziela Barbosa
10. Genaro Benício
11. Maria Elza Pauphauchi
12. Maria Elza Pauphauchi
13. Maria Elza Pauphauchi
14. Maria Elza Pauphauchi
15. Elizabeth Pauphauchi
16. Elizabeth Pauphauchi
17. Renato P. Ribeiro
18. Sérgio D. Mendes
19. Sérgio D. Mendes
20. Sérgio D. Mendes
21. Sérgio D. Mendes
22. Gastão Augusto Mendes
23. Gastão Augusto Mendes
24. Gastão Augusto Mendes
25. Gastão Augusto Mendes
26. Gastão Augusto Mendes
27. Tamará Sarma

134

28. João Lourenço
29. Paulo Lourenço
30. Paulo Lourenço
31. Maria Lourenço
32. Maria Lourenço
33. Maria Lourenço
34. Maria Lourenço
35. Maria Lourenço
36. Maria Lourenço
37. Maria Lourenço
38. Maria Lourenço
39. Maria Lourenço
40. Maria Lourenço
41. Maria Lourenço
42. Maria Lourenço

7ª AULA

SÁBADO, 20, NOVEMBRO 1971

(DAS 16 Hs. ÀS 17.30)

1. Mercedes Monteiro Prado +
2. Dolores Sarriera
3. Dolores Sarriera
4. Dolores Sarriera
5. Dolores Sarriera
6. Dolores Sarriera
7. Dolores Sarriera
8. Dolores Sarriera
9. Dolores Sarriera
10. Dolores Sarriera
11. Dolores Sarriera
12. Dolores Sarriera
13. Dolores Sarriera
14. Dolores Sarriera
15. Dolores Sarriera
16. Dolores Sarriera
17. Dolores Sarriera
18. Dolores Sarriera
19. Dolores Sarriera
20. Dolores Sarriera
21. Dolores Sarriera
22. Dolores Sarriera
23. Dolores Sarriera
24. Dolores Sarriera
25. Dolores Sarriera
26. Dolores Sarriera
27. Dolores Sarriera
28. Dolores Sarriera
29. Dolores Sarriera
30. Dolores Sarriera
31. Dolores Sarriera
32. Dolores Sarriera
33. Dolores Sarriera
34. Dolores Sarriera
35. Dolores Sarriera
36. Dolores Sarriera
37. Dolores Sarriera
38. Dolores Sarriera
39. Dolores Sarriera
40. Dolores Sarriera
41. Dolores Sarriera
42. Dolores Sarriera

144

28. Dolores Sarriera
29. Dolores Sarriera
30. Dolores Sarriera
31. Dolores Sarriera
32. Dolores Sarriera
33. Dolores Sarriera
34. Dolores Sarriera
35. Dolores Sarriera
36. Dolores Sarriera
37. Dolores Sarriera
38. Dolores Sarriera
39. Dolores Sarriera
40. Dolores Sarriera
41. Dolores Sarriera
42. Dolores Sarriera

18

Quinta

14-10-97a

- 1 Maria Inez de Faria
- 2 Ana Luiza Ferreira
- 3 Oudora A. A. Del Sacramento
- 4 Virginia Godinho F. Isabel
- 5 ~~Maria Luiza Faria~~
- 6 ~~Condes Baulier~~
- 7 ~~...~~
- 8 ~~...~~
- 9 ~~...~~
- 10 ~~...~~
- 11 ~~...~~
- 12 ~~...~~
- 13 ~~...~~
- 14 ~~...~~
- 15 ~~...~~
- 16 ~~...~~
- 17 ~~...~~
- 18 ~~...~~
- 19 ~~...~~
- 20 ~~...~~
- 21 ~~...~~
- 22 ~~...~~
- 23 ~~...~~
- 24 ~~...~~
- 25 ~~...~~
- 26 ~~...~~
- 27 ~~...~~
- 28 ~~...~~
- 29 ~~...~~
- 30 ~~...~~
- 31 ~~...~~
- 32 Elizabeth Mary de Sant' Anna Kield
- 33 Theodore Fink

18V

Maria Maria Melle Galiza

14-10-97a

- 1 Helena Moraes
- 2 Maria Regina Sans
- 3 ~~...~~
- 4 ~~...~~
- 5 ~~...~~
- 6 ~~...~~
- 7 ~~...~~
- 8 ~~...~~
- 9 ~~...~~
- 10 ~~...~~
- 11 ~~...~~
- 12 ~~...~~
- 13 ~~...~~
- 14 ~~...~~
- 15 ~~...~~
- 16 ~~...~~
- 17 ~~...~~
- 18 ~~...~~
- 19 ~~...~~
- 20 ~~...~~
- 21 ~~...~~
- 22 ~~...~~
- 23 ~~...~~
- 24 ~~...~~
- 25 ~~...~~
- 26 ~~...~~
- 27 ~~...~~
- 28 ~~...~~
- 29 ~~...~~
- 30 ~~...~~
- 31 ~~...~~
- 32 ~~...~~
- 33 ~~...~~

19

LIX 142

14-10-97a

- 1 Ana Maria da Costa
- 2 Jacinta Karolaby Hutvoni
- 3 Vicente de Moraes
- 4 Ester Helena Roviez
- 5 Samuel Roviez
- 6 Maria Aparecida Serafim Oliveira
- 7 ~~...~~
- 8 ~~...~~
- 9 ~~...~~
- 10 ~~...~~
- 11 ~~...~~
- 12 ~~...~~
- 13 ~~...~~
- 14 ~~...~~
- 15 ~~...~~
- 16 ~~...~~
- 17 ~~...~~
- 18 ~~...~~
- 19 ~~...~~
- 20 ~~...~~
- 21 ~~...~~
- 22 ~~...~~
- 23 ~~...~~
- 24 ~~...~~
- 25 ~~...~~
- 26 ~~...~~
- 27 ~~...~~
- 28 ~~...~~
- 29 ~~...~~
- 30 ~~...~~
- 31 ~~...~~
- 32 ~~...~~
- 33 ~~...~~

19V

- 13 ~~...~~
- 14 ~~...~~
- 15 ~~...~~
- 16 ~~...~~
- 17 ~~...~~
- 18 ~~...~~
- 19 ~~...~~
- 20 ~~...~~
- 21 ~~...~~
- 22 ~~...~~
- 23 ~~...~~
- 24 ~~...~~
- 25 ~~...~~
- 26 ~~...~~
- 27 ~~...~~
- 28 ~~...~~
- 29 ~~...~~
- 30 ~~...~~
- 31 ~~...~~
- 32 ~~...~~
- 33 ~~...~~

18 - Genie Brandi Supr. Melo
 19 - Nazimbe Benning Leathuis
 20 - Wafda Agliafesso

Lenice
 Dvorak - Canções ciganas
 Frank - Procession
 Frank - Noturno
 Jénerac - Ma poupée chérie
 Boulenc - Ballet?
 Duparc - Le galop?
 Faure - L'horizon chimérique
 Darius Milhaud - Chants de misère
 Weither - Ses lettres
 Ravel - Sherezade?
 Arias Antigas - Parisotti
 João de Braz Filho }

ANEXO B – GUIA DE CONSULTA DOS DOCUMENTOS DA COLEÇÃO MAGDALENA LÉBEIS DIGITALIZADO E ATUALIZADO⁸⁶

Esta guia de consulta dos documentos pertencentes à CML foi assinada, ao final, por Elizabete H. Shimabukuro, no Centro Cultural São Paulo, em 15 de junho de 2000. Decidiu-se reproduzi-la aqui porque a guia original está apenas datilografada, além disso, revisando os documentos e os comparando com a guia, algumas informações puderam ser acrescentadas.

CML Doc. 1 - Cartão com assinatura de Marília Siegel, Lenice Prioli, Ana Maria Kieffer, entre outros.

CML Doc. 1-A - 2 (duas) fichas de inscrição para o Curso de Canto de Câmara.

CML Doc. 1-B - Carta de Villa-Lobos a Magdalena Lébeis, de 31 de julho de 1951.

CML Doc. 2 - Ofício endereçando o diploma referente a denominação na Ordem des Palmes Académiques, em 25 de outubro de 1966.

CML Doc. 3 - Certificado de “CHEVALIER DANS L’ORDE DES ALMES [palmes] ACADEMIQUES” concedido [concedido] por PALMES ACADEMIQUES” - République Française - Ministère de L’Educacion Nationale, em 29 de março de 1963.

CML Doc. 4 - Diploma de “MELHOR CANTORA” concedida [o] pela “SÃO PAULO WOMAN’S CLUB”, em 16 de dezembro de 1960.

CML Doc. 5 - Diploma de “MELHOR CANTORA” concedida [o] pela ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS TEATRAIS, em 22 de fevereiro de 1960.

CML Doc. 6 - Certificado de entrega da “MEDALHA CULTURAL e COMEMORATIVA da transladação dos despojos da Imperatriz Leopoldina do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro para [o] panteão do Monumento da Independência na Colina do Ipiranga em São Paulo” pelo INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO, em 31 de outubro de 1958.

CML Doc. 7 - Certificado de entrega da “MEDALHA MARECHAL CÂNDIDO MARIANO DA SILVA RONDON” pela sociedade geográfica brasileira, EM 20 DE MARÇO DE 1962.

CML Doc. 8 - Programa do “RECITAL SEM PROGRAMA” ao piano Fritz Jank, em 6 de novembro às 21 horas⁸⁷.

⁸⁶ Os textos entre colchetes e em notas de rodapé são do pesquisador.

⁸⁷ Falta o ano, 1961, e trata-se de um cartaz grande de divulgação e não de um programa.

CML Doc. 9 - CADERNOS DE AULAS DE CANTO, de 30 de outubro de 1937 a 13 de junho de 1939. 318 p. v.1.

CML Doc. 10 - CADERNOS DE AULAS DE CANTO, de 29 de julho de 1939 a 21 de agosto de 1941. 312 p. v.2.

CML Doc. 11 - CADERNOS DE AULAS DE CANTO, de 2 de agosto de 1941 a 11 de junho de 1943. 348 p. v.3.⁸⁸

CML Doc. 12 - CADERNOS DE AULAS DE CANTO, de 14 de junho de 1943 a 30 de janeiro de 1948. 348 p. v.4.

CML Doc. 13 - CADERNOS DE AULAS DE CANTO, de 15 de fevereiro de 1948 a 14 de agosto de 1954. 245 p. v.5.⁸⁹

CML Doc. 14 - CADERNOS DE AULAS DE CANTO, de 25 de fevereiro de 1955 a 11 de abril de 1955, seguido de recortes de jornais [críticas e divulgação de recitais e concertos da cantora], fotos, cartas até a data de 13/XII/1961. 227 p. v.6.
Destacando-se nas páginas de 83-90 fotos com Villa-Lobos

CML Doc. 15 - FICHÁRIO como anotações manuscritas sobre o estudo do canto. 62 p. Faltam páginas 1-4 do órgão... (p.5) [Documento ilustrado com desenhos da anatomia do trato vocal feitos à mão por Lébeis, parece ser o manuscrito de um possível livro ou manual para o estudo do canto]

CML Doc. 16 - FICHÁRIO com anotações datilografadas e manuscritas sobre o estudo do canto. 41 p.
La Vielle...

CML Doc. 17 - FICHÁRIO com transcrições datilografadas de artigos de jornais de 17 de maio de 1948 a 18 de agosto de 1954. 237 p.
1948...

CML Doc. 18 - FICHÁRIO com transcrições datilografadas de artigos de jornais de 02 de maio de 1942 a 10 de março de 1950. 213 p.
Primeira aula com Vera Janacópulos...

CML Doc. 19 - FICHÁRIO com transcrições datilografadas de artigos de jornais de 7 de março de 1950 a 22 de junho de 1955. 207 p.
S. Paulo, Diário de S. Paulo, 19 de dezembro...

CML Doc. 20 - FICHÁRIO com transcrições datilografadas de artigos de jornais de 4 de março de 1955 a setembro de 1958. 151 p.
3º volume de Concertos e 3º volume de Concertos e Recitais de Magdalena Lébeis.

CML Doc. 21 - FICHÁRIO grande com manuscritos de aulas. 48 p.

⁸⁸ Na p. 169 Lébeis rejeita a finalidade "Diário" para os cadernos de aulas de canto.

⁸⁹ Destaque a partir da página 89, a inauguração do Teatro de Cultura Artística, com primeiras audições de peças de Camargo Guarnieri (Sinfonia n. 2, Saudade indefinida e A Serra do Rola Moça) e de Villa-Lobos (Bachianas Brasileiras n.8).

Sábado, 28 de outubro de 1972...

Obs: foi retirado do fichário e colocado em pasta polionda⁹⁰

CML Doc. 22 - FOTOGRAFIAS

CML Doc. 22/1 - T.V. - 2 “Cantares de Obradores” (?) 21/VII/61.

CML Doc. 22/2 - Aula dicção expressiva 21/VII/1961.

CML Doc. 22/3 - (aula ilustrada) 21/VII/61.

CML Doc. 22/4 - La legende du Roi Renaud 21/VII/61.

CML Doc. 22/5 - (Após a aula) - 21/VII/61.

CML Doc. 22/6 - 21/VII/61.

CML Doc. 22/7 - Aula 21/VII/61.

CML Doc. 22/8 - Antes da aula entrevista com o repórter do Jornal do Comércio 21/VII/61.

CML Doc. 22/9 - Após a última aula Universidade do Recife 22/VII/61.

CML Doc. 22/10 - Após a última aula 22/VII/61.

CML Doc. 22/11 - Canal 2 - Rádio Jornal do Comércio (entrevista) 21/VII/6.

CML Doc. 22/12 - TV Cantando 12/VII/61.

CML Doc. 22/13 - Finalizando o programa entregando ao Canal 2 1 disco.

CML Doc. 22/14 - Villa-Lobos e Magdalena Lébeis [evento com orquestra].

CML Doc. 22/15 - Magdalena Lébeis.

CML Doc. 22/16 - Magdalena Lébeis.

CML Doc. 22/17 - Programa do Concerto Matinal.

CML Doc. 22/18 - Magdalena Lébeis e Angelo Camin.

CML Doc. 22/19 - Magdalena Lébeis e Angelo Camin.

CML Doc. 22/20 - Magdalena Lébeis e Angelo Camin.

CML Doc. 22/21 - Orquestra de Câmara com Olivier Toni regendo.

CML Doc. 22/22 - Magdalena Lébeis, Olivier Toni e outros.

⁹⁰ Esta observação está escrita à mão. Textos de aulas públicas.

CML Doc. 22/23 a 32 - Encerramento do concurso [curso e não concurso] de interpretação - MEC Rio de Janeiro, julho de 1962.

CML Doc. 22/33 - Magdalena Lébeis (colorida).

CML Doc. 22/34 - Fritz Jank (recortado) + 1 página de revista.

CML Doc. 23/1 - Artigo "Música": Recital de Magdalena Lébeis⁹¹ (saiu) 2 p. datilografadas.

CML Doc. 23/2 - Artigo "Música" (não publicaram) 2 p. datilografadas + 2 cópias incompletas.

CML Doc. 23/3 - Artigo "La Legende du Roi Renaud": Vera Janacópulos a artista e a criatura humana. 6 p. datilografadas.⁹²

CML Doc. 23/4 - Artigo "Música" Francis Poulenc". 2 p. datilografadas.

CML Doc. 23/5 - Artigo "Música" (não saiu) 2 p. datilografadas.

CML Doc. 23/6 - Artigo "Pilheiras da vida" 2 p. datilografadas.

CML Doc. 23/7 - Artigo "Recital do cantor Eládio Perez Gonzales, ao piano: Paulo Affonso Moura Ferreira" 2 p. datilografadas.

CML Doc. 23/8 - Entrevista da cantora Magdalena Lébeis para a Folha de S. Paulo [Folha da Tarde].

CML Doc. 23/9 - Artigo "Recital de Ann Schein". 2 p. datilografadas.

CML Doc. 23/10 - Currículo e críticas de jornais - Lenice Prioli. 4 p. datilografadas.⁹³

CML Doc. 23/11 - Críticas e comentários dedicados à Vera Janacópulos.

CML Doc. 23/12 - Artigo "Os mestres cantores". 2 p. datilografadas.

CML Doc. 23/13 - Aulas de Magdalena Lébeis 4 p. datilografadas.

OBS: Esta numeração é provisória, apenas para um controle da documentação.

⁹¹ Trata-se de crítica musical escrita por Lébeis sobre recital de Magdalena Tagliaferro, não de Magdalena Lébeis.

⁹² Provavelmente Lébeis tenha apenas aproveitado o papel no qual iria escrever sobre "La legende du Roi Reneau". De fato, o texto trata de Vera Janacópulos. Neste artigo, Lébeis revela mais que o desejo de que seus cadernos fossem publicados, mas a certeza de que isso acontecerá, acho que ela estava certa! Denomina os Cadernos de sete volumes sobre a Arte do Canto, permanece a dúvida se houve mesmo um sétimo caderno ou apenas a intenção de escrevê-lo. A coleção possui seis cadernos.

⁹³ Este documento descrito na guia de consulta não consta da pasta citada.