

[ENSAIOS CRÍTICOS]

MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO:

um tesouro a
ser descoberto

Semitha Cevallos

MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO:

um tesouro a
ser descoberto



Ficha Técnica

Autora

Semitha Cevallos

Coordenação editorial

Alessandra Pirroncello Bucholdz/
ABC Projetos Culturais

Coordenação de produção

Arte Telúrica
Conceito – Gestão Cultural
Dali Projetos Criativos

Revisão

Luiz Fernando Cheres

Supervisão gráfica

Dyego Marçal

Editoras assistentes

Ana Maria Bourguignon de Lima
Thaís Cunningham Gomes

Editado por ABC Projetos Culturais

Rua Sebastião Marcondes Ferreira, 22 – Oficinas
Ponta Grossa/Paraná – CEP 84.035-610
e-mail: adm@abcprojetos.com.br
WhatsApp: (42) 99839-4207
@abcprojetosculturais

C424

Cevallos, Semitha

Música brasileira de concerto: um tesouro a ser descoberto/
Semitha Cevallos. Ponta Grossa: ABC Projetos Culturais, 2025.
Coleção Outras Palavras.
136p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-86870-79-4

ISBN: 978-65-86870-73-2 (e-book)

1. Literatura brasileira. 2. Ensaios críticos. 3. Música brasileira -
concerto. 4. Música contemporânea – Brasil. 5. Musicologia histórica.
6. Música – História – Brasil. I. T. II. Coleção Outras Palavras.

CDD: 808

Esta obra foi selecionada pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SEEC-PR) no Edital de Concurso nº 005/2020, Outras Palavras – Prêmio de Obras Literárias. A editora ABC Projetos Culturais foi escolhida pela SEEC-PR, por meio do Chamamento Público nº 011/2023 - Edital de Apoio à Publicação de Obras Literárias, para realizar a publicação, conforme critérios previamente estipulados. O conteúdo publicado na obra é de inteira responsabilidade de seu(s) organizador(es) e/ou autor(es).

MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO:

um tesouro a
ser descoberto

Semitha Cevallos

Ao meu irmão Ibsem Cevallos.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
OS FESTIVAIS DA GUANABARA	9
INTRODUÇÃO	9
OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR	10
ORIGENS DOS FESTIVAIS DA GUANABARA	15
O I FESTIVAL DA GUANABARA	20
NOTAÇÃO NÃO CONVENCIONAL	22
JÚRI E PREMIAÇÃO	25
POPULARIZAÇÃO DA MÚSICA DE CONCERTO	26
A ESCOLA DE COMPOSIÇÃO DA BAHIA	28
OS CRÍTICOS	30
O RESULTADO	33
POEMAS DO CÁRCERE	35
A PRESENÇA DA VAIA	38
O II FESTIVAL DA GUANABARA	41
CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS	49
CLAUDIO SANTORO E A POLÔNIA:	
APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS	53
INTRODUÇÃO	53
CONSEQUÊNCIAS DA POSIÇÃO	
POLÍTICA DE SANTORO	54
A VISITA DE CLAUDIO SANTORO À POLÔNIA	58
A ESCOLA POLONESA E SONORISMO	67
COMENTÁRIOS SOBRE A OBRA	
<i>INTERAÇÕES ASSINTÓTICAS</i>	76
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

O MINIMALISMO NO CENÁRIO DA MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO	86
INTRODUÇÃO	86
O MINIMALISMO NO BRASIL	87
MAXIMALISMO E COMPLEXIDADE	91
CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
A SONATA DO GIRASSOL VERMELHO: CONTRIBUIÇÕES PARA A LITERATURA MUSICAL PARA VIOLA	98
INTRODUÇÃO	98
O DESPERTAR DA VIOLA COMO INSTRUMENTO SOLISTA	99
OBRAS BRASILEIRAS PARA VIOLA COMO INSTRUMENTO SOLISTA	102
<i>A SONATA DO GIRASSOL VERMELHO</i>	110
CONCLUSÃO	125
REFERÊNCIAS	125
APÊNDICE	
OBRAS BRASILEIRAS PARA VIOLA	128
SOBRE A AUTORA	135
SOBRE A EDITORA	136

PREFÁCIO

A música brasileira de concerto ainda precisa ocupar o seu merecido espaço dentro do cenário não somente musical, mas histórico e social. Essa situação se deve a diversos fatores, e um deles é a ausência de profissionais concentrados em pesquisar e documentar a produção musical, interpretar os fatos, relacionar os eventos históricos nacionais e internacionais e seus reflexos nessa produção, além de situá-la diante da cultura e da sociedade do país. Esses fatos fizeram com que a música brasileira de concerto parecesse distanciada das relevantes questões do debate nacional e internacional.

A música popular foi legitimada por textos e esteve presente nas questões fundamentais do debate nacional, mas, pela ausência de reflexões sobre a música de concerto, houve esse hiato na pesquisa musicológica brasileira e no discurso nacional como um todo. Tal cenário vem se modificando desde os anos 1990 com a inserção da linha de pesquisa em musicologia nos cursos de pós-graduação em música dentro das universidades do país, além dos esforços dos pesquisadores em catalogar acervos, sistematizar fontes e editar obras.

Esta coletânea de ensaios críticos vem contribuir com a pesquisa em música, ao apresentar quatro textos dedicados a assuntos ainda pouco pesquisados. O primeiro ensaio, *Os Festivais da Guanabara*, demonstra que a “Era dos Festivais” também compreendeu dois eventos da música erudita, que são igualmente conectados com os acontecimentos históricos do país. O segundo ensaio, *Claudio Santoro e a Polônia: aproximações estéticas*, aborda a passagem do compositor pela Polônia no ano de 1955, investigando as questões históricas e políticas envolvendo a viagem do artista por aquele país, e analisa as influências de compositores poloneses em uma de suas obras. O terceiro ensaio, *O minimalismo no cenário da música brasileira de concerto*, versa acerca da presença desse estilo

no país, especialmente na obra do compositor Dimitri Cervo, e ainda trata do debate entre minimalismo e complexidade. O quarto ensaio, *A Sonata do Girassol Vermelho: contribuições para a literatura musical para viola*, traz um estudo sobre essa obra, do compositor Harry Crawl, baseada no conto homônimo do escritor mineiro Murilo Rubião.

É o desejo da autora que, a partir desses textos, o leitor familiarize-se com as questões que envolvem essa manifestação cultural brasileira e perceba a riqueza musical ainda desconhecida. A música brasileira de concerto é, certamente, um tesouro a ser descoberto.

OS FESTIVAIS DA GUANABARA

Semitha Heloisa Matos Cevallos

Resumo: O presente artigo tem por objetivo compor a narrativa sobre as duas únicas edições do Festival da Guanabara, ocorridas em 1969 e 1970, respectivamente. Foram eventos dedicados à música de concerto nos mesmos moldes dos Festivais da Música Popular. Traçar esse discurso só foi possível pela consulta aos jornais, em artigos jornalísticos dos críticos de música atuantes na época, bem como ao material acerca dos festivais disponibilizado pela Funarte, além das gravações ao vivo dos concertos realizados pelo Museu da Imagem e do Som. Por meio dessa investigação foi possível constatar a importância dos Festivais da Guanabara, não somente para a história da música de concerto brasileira da segunda metade do séc. XX, bem como para a narrativa artística nacional, trazendo o entendimento de que a “Era dos Festivais” também compreendeu dois eventos da música erudita.

Palavras-chave: I Festival da Guanabara. II Festival da Guanabara. Música Contemporânea Brasileira. Edino Krieger. Compositores Brasileiros.

INTRODUÇÃO

Os Festivais da Guanabara ocorreram em um período de cerceamento da liberdade de expressão no Brasil, que foi a ditadura, mais especificamente depois do anúncio do AI-5. A questão cultural, ponto delicado do regime, pois praticamente toda a classe artística era de esquerda, teve seu momento auge, política e musicalmente, nos Festivais da Canção de

1968. Esses eventos da música popular brasileira foram a inspiração para a criação de um festival nos mesmos moldes, mas para a música brasileira de concerto.

OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR

A geração de jovens dos anos 60 queria tomar os rumos do presente em mãos, e o que se viu naqueles anos foram organizações de jovens nos Estados Unidos e Europa decididos a realizar mudanças. No Brasil a situação era a mesma, ser jovem era um valor, um adjetivo. Eles haviam sido criados lendo, e não vendo televisão, tinham interesse na argumentação, na participação social e política e na mudança de comportamento. Os pensadores de esquerda eram os preferidos, havendo especial interesse em títulos que tratassem de revolução como *“Revolução na revolução*, de Régis Debray, *Os pensamentos*, de Mao, o *Diário*, de Guevara” (Ventura, 2008, p. 55), além de autores como “Lukács, Goldmann, Adam Schaff, Althusser [...] e Marcuse” (Ventura, 2008, p. 56).

Naquele ano de 1968, no Brasil, os jovens do movimento estudantil usavam as ruas, realizando passeatas para se manifestar contra a ditadura, prática que se intensificou ao longo do ano, e esse não era o único problema do governo. A crise se apresentava por todos os setores da sociedade e parecia que a radicalização era a única saída para ambas as partes. O auge da situação seria a decretação do AI-5, em dezembro, mas os problemas somente aumentariam, como por exemplo, “na última semana de setembro, o III Festival Internacional da Canção transformou a intolerância em espetáculo e a exibiu para todo país — ao vivo e ao som de vaías, mais do que de música” (Ventura, 2008, p. 178).

Os Festivais ocorreram durante quase 20 anos, de 1965 a 1985, aproximadamente, e foram transmitidos pela televisão para todo o país. O I Festival de Música Brasileira (1965)

e o Festival Nacional de Música Brasileira (1966) foram transmitidos pela TV Excelsior. Os II, III, IV e V Festivais de Música Brasileira (1966/67/68/69) foram transmitidos pela TV Record. Os I, II, III, IV, V, VI e VII Festivais Internacionais da Canção (1966/67/68/69/70/71/72) foram transmitidos pela TV Globo. As primeiras edições não tinham uma linguagem específica para o veículo, eram transposições do que ocorria nos programas de rádio, porém, televisionado.

O III Festival Internacional da Canção foi um dos principais eventos culturais do ano de 1968, “na noite de 28 [de setembro], no teatro do Tuca, em São Paulo, algumas dúzias de ovos, tomates e bolas de papel — acompanhadas por uma interminável vaia — iam proibir que Caetano Veloso (1942) cantasse *É Proibido proibir*, mas em compensação iam provocá-lo a fazer o mais brilhante discurso de sua vida” (Ventura, 2008, p. 178).

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...]. Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (Discurso de Caetano, 1968).

A plateia, constituída principalmente de jovens universitários de esquerda, vaiaram a música, viraram-se de costas para o palco, atiraram coisas em cena. Era a manifestação da reprovação para com a figura de Caetano, vista por eles como “hippie alienado”. A banda *Os Mutantes*, que acompanhava Caetano, também se virou de costas para a plateia, continuando a tocar. Era a última noite da fase nacional, que classificaria seis músicas para representar o Brasil nas semifinais e finais do Maracanzinho, no Rio de Janeiro. Caetano não foi classificado. Segue o final do discurso-*happening*.

Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é, júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega! (Discurso de Caetano, 1968)

Caetano Veloso e Gilberto Gil (1942) representavam, naquele momento, um movimento cultural, a “Tropicália”, que havia lançado suas bases um ano antes, no Festival de Música da Record, cantando as canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*. O movimento remetia à vertente modernista brasileira, à antropofagia de Oswald de Andrade (1894–1954), ao concretismo.

O Brasil era visto como um alegre absurdo, sem saída, condenado a repetir os seus erros e males de origem. Por outro, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira (nacionais e estrangeiros, modernos e arcaicos, eruditos e populares), o Tropicalismo retomava o princípio da “antropofagia” de Oswald de Andrade, criada no final dos anos 1920 como forma de sintetizar e criar a partir destes contrastes. O artista, neste princípio, seria um antropófago e, ao “deglutir” elementos estéticos, a princípio diferentes entre si, aumentaria sua força criativa (Napolitano, 2014, p. 109-110).

Tais conceitos eram diferentes dos da arte engajada da esquerda comunista, que eram mais ligados à corrente nacionalista, aos escritos de Mário de Andrade (1893–1945), à literatura realista e à superação dos nossos males históricos (sociais, culturais e econômicos). A síntese desse movimento foi o lançamento do *long-play Tropicália*, em junho de 1968, no qual os artistas realizam a fusão de música pop, vanguarda, com música tradicional brasileira, música erudita. Abriam com isso um diá-

logo das vertentes musicais nacionais com as internacionais, ao mesmo tempo que desconstruíam aquilo que era tido como os “símbolos da cultura nacional”. Nos Festivais de Música do segundo semestre de 1968, “Tropicalismo” já era uma marca, com a qual o mercado fonográfico tentava transformar as experiências do grupo baiano em produto de consumo cultural.

Os tropicalistas Caetano e Gil fizeram história nas semifinais do Festival Internacional da Canção e, por isso mesmo, foram desclassificados, mas o que aconteceria na final, no Maracanãzinho, entraria igualmente para a história da música brasileira. “Em termos de comportamento, as 20 mil pessoas do Maracanãzinho não eram diferentes dos seus colegas do Tuca: eles estavam dispostos a promover um festival de vaia, ou como se dizia, um *Festivaia*, a maior do ano” (Ventura, 2008, p. 182)

As manifestações públicas eram cada vez mais controladas pelo governo e pelos órgãos de censura, a aglomeração de pessoas era algo perigoso pelas demonstrações que poderiam ocorrer. No caso dos festivais, a vaia era a maneira de o público se fazer presente, ser ouvido, fazer parte do espetáculo, ser jurado, aprovar ou desaprovar. Contudo, a vaia não era somente a expressão de despreço estético pelas músicas ou o entendimento dos tropicalistas como alienados, mas também um manifesto político contra o governo e a ditadura.

A final do 3º Festival Internacional da Canção no Maracanãzinho foi a síntese de um período intenso na história política e cultural do país e a previsão de algo que viria em dezembro, o anúncio do AI-5. Concorriam naquela noite as músicas *Sabiá*, de Chico Buarque (1944) e Tom Jobim (1927–1994), canção interessante, mas fora do contexto político dos festivais; *Caminhando*, de Geraldo Vandré (1935), canção musicalmente muito simples, mas com um refrão emocional e a expressão maior do que o público e o país sentiam naquele momento; e *Andança*, de Edmundo Souto (1942), Danilo Caymmi (1948) e Paulinho Tapajós (1945–2013). O autor Elio Gaspari (1944) descreve o que ocorreu em seguida:

As 20 mil pessoas que estavam no Maracanãzinho transformaram-se em coral dessa variante melódica do conceito marighelista de que “a vanguarda faz a ação”. “Sabiá” derrotou “Caminhando”, mas Tom Jobim mal conseguiu tocá-la. A arquibancada vaiou-o por 23 minutos. Talvez tenha sido a mais longa das vaías ouvidas nos auditórios do país. Não era a Tom que se apupava, muito menos ao júri, que deixara “Caminhando” em segundo lugar. A vaia era contra a ditadura, e aquela seria a última manifestação vocalista das multidões brasileiras. Passariam uma década em silêncio, gritando pouco mais do que “gol”. Poucas semanas depois, o governo proibiu a execução de “Caminhando” nas rádios e em locais públicos. Temia que se tornasse “o ponto de partida para a aceleração e ampliação de um processo de dominação das massas” (Gaspari, 2002, p. 322).

“Talvez nunca mais tenha havido, na sociedade brasileira, uma síntese mais acabada entre arte, vida, política como naquele momento” (Napolitano, 2014, p. 116). O AI-5 foi decretado em dezembro, Caetano e Gil foram presos por três meses, seguindo para o exílio, Geraldo Vandré fugiria do Brasil.

Contudo, o que a historiografia e a musicologia não falam é que o 4º lugar desse festival foi para o compositor de música de concerto Edino Krieger (1928). Ele participou do festival como concorrente e foi testemunha ocular desses eventos, tendo a ideia de fazer um festival nos mesmos moldes para a música clássica. O I Festival da Guanabara ocorreria em maio de 1969, cinco meses após o decreto do AI-5, e seria um dos eventos mais importantes da música de concerto, sendo igualmente a síntese do que havia ocorrido nos últimos anos na música clássica brasileira e apontando para o seu futuro, pelos jovens compositores.

ORIGENS DOS FESTIVAIS DA GUANABARA

As duas edições do Festival da Guanabara se entrelaçam diretamente com a trajetória do compositor Edino Krieger¹. A história dos eventos teve início no ano de 1967, quando Edino Krieger recebeu de um regente de coral de uma empresa a encomenda de uma peça simples para coro. Já tendo uma fuga composta, em ritmo de marcha rancho, ele a transcreveu para vozes. Contudo, como havia a necessidade de colocar letra nessa música, o compositor entrou em contato com vários poetas, e foi Vinícius de Moraes (1913–1980) o primeiro a responder e a se interessar pelo trabalho. O poeta não somente escreveu a letra da música, mas também inscreveu a canção *Fuga e Antifuga*², título dado por ele mesmo, no II Festival Internacional da Canção, sendo interpretada por dois quartetos, um feminino, “As meninas” de São Paulo, e um masculino, “Grupo 004” do Rio de Janeiro. A obra recebeu o 4º lugar, perdendo para *Margarida*, de Guttemberg Guarabyra (1947); *Travessia*, de Milton Nascimento (1942) e Fernando Brandt (1946–2015); e *Carolina*, de Chico Buarque (Dicionário Cravo Clabin da Música Popular Brasileira).

¹ Catarinense, de Brusque, Edino Krieger tem importante atuação como compositor, sendo que suas músicas fazem parte do cânone das obras contemporâneas, tendo recebido muitos prêmios por suas composições no Brasil e no Exterior. No Brasil estudou composição com Koellreuter; nos Estados Unidos, em 1948, com Aaron Copland (1900–1990) e Peter Mennin (1923–1983). Krieger teve, igualmente, ampla atuação pública no que se refere à divulgação da música brasileira de concerto, trabalhando em várias instituições do governo dedicadas à música. Dirigiu a divisão de música clássica da Rádio Jornal do Brasil e exerceu a crítica musical no *Jornal do Brasil*. Em 1976 assumiu a direção artística da Fundação de Teatros do Rio de Janeiro (Funterj). Em 1979 criou o Projeto Memória Musical Brasileira/Pro-Memus, junto ao Instituto Nacional de Artes da Fundação Nacional de Arte (Funarte), do Ministério da Cultura. De 1981 a 1989 foi diretor do Instituto Nacional de Música. Foi presidente da Funarte, da Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e da Academia Brasileira de Música (Academia Brasileira de Música).

² Obra para escuta no canal Alberto Sobrinho Festivais de MPB, do YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rnIV7NNCIj8>.

O “Grupo 004” interessou-se em competir no ano seguinte com a música de Edino Krieger. O compositor relata (Krieger, 2014) que em janeiro de 1968 foi professor de composição no Festival de Música de Curitiba, dando aos alunos um tema de passacalha para exercícios de composição, e em seguida utilizou esse tema para criar uma peça para quarteto masculino, em ritmo de marcha rancho como havia feito no ano anterior. A obra *Passacalha*, interpretada pelo “Grupo 004”, participou do III Festival Internacional da Canção, em 1968, obtendo o 4º lugar. Perdeu para *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque; *Caminhando*, de Geraldo Vandré; e *Andança*, de Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós.

Nessa época, Edino Krieger era membro do Conselho do Museu da Imagem e do Som e mostrou o projeto de criação do Festival da Guanabara para o fundador e diretor do Museu, Ricardo Cravo Albin (1940), que levou adiante o projeto, apresentando-o para Gonzaga da Gama Filho, secretário de Educação e Cultura da Guanabara. Gama Filho aceitou a criação do evento, dando todo o suporte necessário para que ele acontecesse no ano seguinte, em 1969.

Mas era interesse de uma única pessoa a criação de um festival de música erudita? Certamente não, e Edino Krieger foi o catalizador do projeto. Aylton Escobar comenta em entrevista:

O Festival da Guanabara era uma grande dúvida, quando do seu surgimento, havia naquele momento muitos festivais de música popular, e não se sabia como seria um evento parecido com esse, mas com obras orquestrais. Foi uma grande surpresa para todos, o enorme número de inscrições. Isso não era esperado. Só o fato da quantidade de obras inéditas inscritas, já fez do festival um sucesso (Escobar, 2017).

O grande número de inscrições — cerca de 90 partituras inéditas, de 70 compositores brasileiros, alguns naturalizados,

dois húngaros, dois argentinos, um italiano, um português e um alemão (Festival da Música escolhe finalistas, 1969, p. 3) — demonstra o interesse por parte da comunidade musical em ter um evento específico para a música de concerto. Edino Krieger foi a pessoa que idealizou e organizou o festival, mas sem a participação de compositores, críticos musicais, equipamentos culturais³ que foram colocados à disposição por órgãos do governo⁴, o evento não teria ocorrido.

Havia a necessidade de criar um espaço para mostrar, exclusivamente, a produção musical contemporânea brasileira. Havia eventos para a música de concerto brasileira, mas não exclusivamente. O Festival Música Nova, criado em 1962 por Gilberto Mendes (1922-2016), ia para sua 5ª edição em 1969 (não tendo ocorrido em 1964, 1966 e 1967, em razão do golpe militar), e apresentava a produção da música contemporânea brasileira, bem como a música de vanguarda europeia. Em março de 1969, ocorreu no Rio de Janeiro o I Festival de Música das Américas, que apresentou obras orquestrais, de câmara e eletrônica, organizado por Claudio Santoro (1919-1989), com participação de músicos de vários países (Lovaglio, 2008). Talvez por essa necessidade, de algo dedicado somente à produção contemporânea brasileira, é que o I Festival da Guanabara tenha tido tamanha receptividade por parte da comunidade musical.

Nos anos 1960 houve um ponto de virada com relação ao consumo de música de concerto no Brasil. Havia não somente muitos concertos acontecendo, como também grande interesse do público, pois muitos jornais tinham um crítico musical para cobrir os eventos, comentar sobre as obras, os artistas, e emitir opinião sobre a performance. Contudo, ela foi perdendo espaço durante essa década, pois o mercado fonográfico se expandiu, a televisão começou a se tornar mais presente no dia

³ Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Coro e Orquestra.

⁴ Secretaria de Educação e Turismo da Guanabara e Museu da Imagem e do Som.

a dia dos brasileiros, e a cultura de massa se impôs, “estabelecendo uma mudança de valores e atitudes, principalmente a partir da maior participação dos jovens em relação ao consumo de bens culturais” (Salles, 2005, p. 166). Além disso, o engajamento político da esquerda cultural — que era quem dominava a produção artística — contra a ditadura fez com que aquela fosse a voz do público para expressar o descontentamento com a situação política que se havia instalado no país. A projeção e a importância da produção musical popular no Brasil, de certa forma, eclipsou a presença e a atuação da música de concerto brasileira. O compositor Paulo de Tarso Salles (1966), comenta em seu livro *Aberturas e Impasses*:

... a música popular brasileira está, ou esteve sintonizada com os processos antropológicos e sociais do país, construindo verdadeiras “metáforas epistemológicas” nos textos das canções, associadas a belas e inesquecíveis melodias. Porém, na canção popular urbana do século XX — sábia equação entre poesia e música —, um dos níveis onde se opera essa metáfora é justamente a tensão entre o conteúdo do texto poético e da estrutura musical, o primeiro capaz de ir do lirismo intimista à contestação política, abordando questões referentes ao cotidiano, ao comportamento e à psiquê; enquanto a estrutura musical é, na maioria dos casos, reiterativa e conservadora (Salles, 2005, p. 141-142).

Esse fato comentado pelo musicólogo é facilmente percebido nas músicas que ganharam o Festival Internacional da Canção de 1968: *Sabiá*, *Caminhando* e *Andança* são exemplos de canções cujas letras abordam questões intimistas, do cotidiano e de protesto político. Contudo, a estrutura musical e a harmonia são, como diz Salles, reiterativas e conservadoras.

A música popular brasileira, sem dúvida nenhuma, é uma das nossas grandes manifestações culturais, mas, em se tratando de desenvolvimento estético-musical, de linguagem, é, em grande parte, repetitiva e tradicional, como cita Tarso Salles em seus comentários. Salles segue, ainda refletindo sobre essa questão da música no Brasil:

Entenda-se por essa estrutura musical os elementos melodia e harmonia, cujo paradigma é principalmente o sistema tonal. O ritmo popular também deve ser visto como uma forma conservadora da tradição cultural, reiterada pelas estilizações feitas pelos compositores e arranjadores; nos casos citados, samba, baião e *funk*, respectivamente, são gêneros já absorvidos e estabelecidos no mercado fonográfico. Assim, o mercado de MPB ficou fechado para projetos como o de Arrigo Barnabé, que tentou nos anos 80 uma aproximação entre a linguagem serial e polirrítmica com a canção popular, e Tom Zé, alçado à condição de artista *cult*, não é ouvido com frequência nas programações de rádio e TV (Salles, 2005, p. 142).

A televisão, o rádio e o mercado fonográfico privilegiaram certos grupos e músicos em detrimento de outros, limitando o acesso do público a uma maior variedade de estilos, gêneros e experimentação em música. Seria esse descompasso entre letra e música na MPB uma justificativa para o surgimento dos Festivais da Guanabara? O que se verá, a partir das peças escolhidas para participar do evento, é uma ampla gama de obras sinfônicas — por vezes com instrumentos solistas, outras vezes com coral — de refinamento composicional, alinhamento com as vanguardas mundiais e onde música e texto andam juntos em poesia e complexidade.

O I FESTIVAL DA GUANABARA

O I Festival da Guanabara ocorreu de 25 de maio a 1º de junho de 1969, com quatro concertos, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em forma de concurso de obras sinfônicas (podendo ser com solistas, instrumentistas ou cantores, e coro) com premiação em dinheiro. O evento tinha como objetivo principal divulgar a música contemporânea brasileira, por esse motivo um dos requisitos para a inscrição era que a obra fosse inédita, ou seja, composta especialmente para o festival.

No dia 30 de março, as inscrições se encerraram, tendo a comissão organizadora do festival recebido 90 partituras inéditas. Durante dois dias a comissão de seleção — Edino Krieger (sem direito a voto), Henrique Morelenbaum (1931), Armando Krieger (1940), Roque Cordero (1917–2008) e Renzo Massarani (1898–1975) — analisou as obras e elegeu 16 delas para participarem do evento. As obras escolhidas foram anunciadas ao público no dia 2 de abril às 16 horas, no Museu da Imagem e do Som (Festival da Música escolhe finalistas, 1969, p. 3).

Segue a lista das obras que participaram do concurso: Almeida Prado (1943–2010), *Pequenos funerais cantantes*; Aylton Escobar (1943), *Poemas do Cárcere*; Camargo Guarnieri (1907–1993), *Guaná-Bará*; Claudio Santoro, *Sinfonia n° 8*; Ernst Widmer (1927–1990), *Diuturno*; Fernando Cerqueira (1941), *Heterofonia do tempo*; Francisco Mignone (1897–1986), *Sugestões sinfônicas*; Jamary de Oliveira (1944–2020), *Tonal-a-tonal*; Jorge Antunes (1942), *Acusmorphose 1968*; Lindembergue Cardoso (1939–1989), *Procissão das carpideiras*; Marlos Nobre (1939), *Concerto Breve*; Milton Gomes (1916–1974), *Primevos e postrídios*; Olivier Toni (1926), *Três variações para orquestra*; Radamés Gnattali (1906–1988), *Concerto carioca n° 2*; Rufo Herrera (1933), *O ciclo da fábula*; Sérgio Vasconcellos-Corrêa (1934), *Concertino para piano e orquestra* (Notas de programa do I Festival da Guanabara, 1969).

Chama atenção a ausência dos compositores do Grupo Música Nova no evento. Como já mencionado anteriormente, o festival organizado pelo grupo não ocorreu entre os anos de 1965 a 1967. Talvez eles estivessem envolvidos com as atividades do seu próprio festival. Gilberto Mendes comenta:

Esse Festival, que fundei em 1962, história já muito conhecida, foi a consequência de um movimento por uma música revolucionária, nova, que teve nascimento em São Paulo, em fins dos anos 50, e, estranhamente, com sua continuidade basicamente em Santos, uma cidade do interior [...] Já bem no comecinho do Festival apresentamos o Duo Kontarsky, em 1963, o mais famoso duo pianístico daquele tempo, porta-voz oficial da *neue Musik* de Stockhausen e Boulez, pago pelo Instituto Goethe, num oferecimento do Professor Koellreuter, o meu amigo Koellreuter, que ainda nos enviaria no ano seguinte o Quinteto Baden-Baden. E o Festival continuou sempre assim, com grande apoio internacional de entidades culturais de outros países, sobretudo a Europa (Mendes, 2008, p. 178).

Outro possível motivo que justificaria a ausência dos compositores do grupo é o alinhamento ideológico dos membros do Grupo Música Nova — eram todos de esquerda —, ao contrário do Festival da Guanabara que, a princípio, poderia ser visto como um evento do governo, pois contava com o apoio de órgãos como a Secretaria de Educação e Turismo da Guanabara, o Museu da Imagem e do Som e o Theatro Municipal.

O Festival Música Nova foi um acidente em minha vida, algo que aconteceu ter continuado marginalmente, à minha revelia. Não se trata de um evento como a Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, ou o Festival de

Campos do Jordão, que são promoções de entidades culturais, da Funarte, de Secretarias de Estados. [...] A gente era movido apenas pelo amor à causa, de uma estética, da música de vanguarda, interessado somente em sua divulgação. E pedíamos um dinheirinho às entidades culturais para fazer o nosso trabalho (Mendes, 2008, p. 177).

Os compositores do Grupo Música Nova poderiam ter uma postura contrária a um evento que fosse completamente patrocinado por instituições do governo, naquele momento de ditadura instaurada. O comentário de Mendes parece confirmar essa hipótese.

NOTAÇÃO NÃO CONVENCIONAL

Após a seleção das obras, a Orquestra e o Coro do Theatro Municipal ficaram em função dos ensaios das 16 obras a serem executadas, levando em torno de dois meses para aprontar todas as peças. Edino Krieger teve dificuldade em encontrar copistas no Rio de Janeiro para a cópia das partes dos instrumentos, e os que encontrava, por não serem familiarizados com a música de concerto, realizavam muitos erros. Essas questões geraram desconforto por parte dos músicos que recebiam suas partituras com falhas e imprecisões, além da dificuldade de leitura de obras que, por vezes, apresentavam uma grafia não convencional. As reclamações foram constantes ao longo dos ensaios, já que os músicos do Theatro Municipal tocavam, na maior parte dos concertos, um repertório tradicional europeu do séc. XIX (Krieger, 2014).

A notação musical desse momento apresenta influência das vanguardas europeias; dois exemplos de obras com notação não convencional, que devem ter ocupado os copistas contratados por Edino Krieger foram *Procissão das Capideiras* de Lindembergue Cardoso e *Concerto Breve* de Marlos Nobre.

A obra *Procissão das Carpideiras* utiliza duas notações, a tradicional e a não tradicional. A peça foi estreada no I Festival da Guanabara, sendo executada pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, com o coro feminino, sob a regência do maestro Mário Tavares (Figura 1).

Figura 1 – L. Cardoso: *Procissão das Capideiras*. Acelerando muito rápido com *staccato* (compassos 63–69).

Fonte: CARDOSO, Lindemberg. *Procissão das Capideiras*. Orquestra Sinfônica. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001.

Outro exemplo é a obra *Concerto Breve*, que faz parte da segunda fase da produção artística de Marlos Nobre, música que apresenta um compositor com completo domínio das técnicas composicionais modernas e das correntes mais avançadas do seu tempo, trabalhando nessa peça a linguagem musical sonorista ligada a Penderecki (1933-2020) e aleatorismo controlado ligado a Lutosławski (1913-1994). A obra *Concerto Breve* (Figura 2) também estreou no I Festival da Guanabara, sendo executada pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, com Arnaldo Estrela como solista, sob a regência do maestro Armando Krieger.

Figura 2 – M. Nobre: *Concerto Breve*, trecho correspondente à marcação 189. Notação de módulos de aleatoriedade controlada.

58

Coda

189

Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
C. Ing.
Cl. I
Cl. II
Cl. B.
Fg. I
Fg. II
C. Fg.

pp subito rapidissimo, ad lib.

Timp.
Bateria

pp subito
simile

Frusta

G. C.

Violentissimo

Piano

fff sempre e
rapidissimo
con bravura

Viol. I
Viol. II
Vie.
Cello
Bassi

pp subito rapidissimo, ad lib.

Fonte: NOBRE, Marlos. *Concerto Breve*: op. 33. Orquestra Sinfônica. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition, 1969.

Essas obras são complexas mesmo para músicos experientes, e, do ponto de vista gráfico, os copistas contratados por Edino Krieger devem ter tido muito trabalho e certa dificuldade em realizar a sua reprodução.

JÚRI E PREMIAÇÃO

O júri composto por Krieger trouxe ao Brasil relevantes nomes da música contemporânea nacional e mundial. Foi o caso do compositor polonês Krzysztof Penderecki, um dos nomes mais prestigiados na música de concerto de então. Fizeram parte do júri os brasileiros Ayres de Andrade (1903–1974), diretor da Sala Cecília Meireles; o compositor petropolitano César Guerra-Peixe (1914–1993); o maestro paulista Roberto Schnorrenberg (1929–1983); o compositor paulista João de Souza Lima (1898–1982); o crítico musical italiano Fedele D'Amico (1912–1990); o compositor português Fernando Lopez Graça (1906–1994); o compositor uruguaio Héctor Tosar (1923–2002); o maestro americano Franco Autori (1903–1990); o compositor alemão Johannes Hoemberg (1931); e o maestro panamenho Roque Cordero (1917–2008) (Festival reúne hoje diferentes gerações da música brasileira, 1969, p. 37).

Os cinco primeiros colocados no festival receberiam o prêmio de, respectivamente, NCr\$ (Cruzeiro Novo) 25.000, NCr\$ 10.000, NCr\$ 5.000, NCr\$ 3.000 e NCr\$ 2.000. As obras que fossem para a final, mas não ficassem entre as cinco primeiras, iriam receber um prêmio estímulo no valor de NCr\$ 1.000. Outro prêmio seria concedido à obra mais votada pelo público, no valor de NCr\$ 2.000. A Comissão Julgadora iria ainda conceder dois prêmios: um deles ao melhor solista, ou conjunto de solistas, no valor de NCr\$ 5.000, e outro ao melhor regente, no mesmo valor (Notas de programa do I Festival da Guanabara, 1969).

POPULARIZAÇÃO DA MÚSICA DE CONCERTO

Um dos principais objetivos do festival era o de tornar a música de concerto brasileira conhecida do grande público, além de fomentar a produção musical. O então secretário de Educação e Cultura Gonzaga da Gama Filho enfatizou essas questões no texto do programa do festival.

Essa situação privilegiada, fruto do talento individual dos nossos compositores, não tem encontrado ainda o devido reconhecimento por parte do nosso meio musical. As melhores obras dos nossos compositores, festejadas muitas vezes no exterior, continuam desconhecidas do nosso público. As escassas solicitações do meio não chegam a representar um estímulo verdadeiro para o trabalho criador dos nossos compositores. A divulgação de nossa riqueza musical é ainda insatisfatória. Enquanto as artes plásticas, o cinema, o teatro, a literatura e a própria música popular têm merecido a mais ampla divulgação, seja através de órgãos oficiais, seja pela iniciativa particular, a música de classe, a música de concertos, a chamada “música erudita”, que representa uma parcela das mais expressivas da criação artística do nosso país, se encontra ainda quase que desconhecida do grande público (Notas de programa do I Festival da Guanabara, 1969).

Para que o grande público pudesse prestigiar o festival, os valores dos ingressos foram vendidos a preços bem acessíveis. Para as semifinais, nos dias 25, 27 e 29 de maio, os valores eram de NCr\$ 6,00 para poltronas, NCr\$ 4,00 para balcões nobres e NCr\$ 2,00 para balcões simples e galerias. Para a final, no dia 1º de junho, os valores aumentaram um pouco: NCr\$ 10,00 para poltronas, NCr\$ 8,00 para balcões nobres, NCr\$ 5,00 para balcões simples e NCr\$ 3,00 para galerias. Junta-

mente com cada ingresso vinha um canhoto, para a escolha da melhor obra de acordo com o gosto do público, que deveria ser depositado nas urnas espalhadas pelo teatro (Festival reúne hoje diferentes gerações da música brasileira, 1969, p. 37).

Paradoxalmente, em contraste com o discurso de popularização do acesso à música de concerto, algo interessante aconteceu. Os jovens compositores reclamaram do uso obrigatório de paletó e gravata para entrar no Theatro Municipal, já que era o único teatro do Rio a fazer tais exigências; havia uma “[...] sutil repressão exercida pela direção do Theatro Municipal (a juventude desengravatada só podia entrar pela porta lateral e nas cadeiras da galeria)” (Neves, 2008, p. 338). Aylton Escobar era o compositor mais novo do festival e um dos críticos aos costumes obrigatórios do local (Jovens do I Festival de Música lutam para abolir o paletó no Municipal, 1969, p. 10). Até mesmo Arminda Villa-Lobos (1901-1985) manifestou apoio aos jovens compositores, dizendo que “Villa-Lobos, se fosse vivo, estaria entre os que apoiam a abolição da gravata obrigatória no Theatro Municipal, por considerar que isso não tem nada a ver com o bom entendimento da música” (Viúva diz ser Villa pelo Municipal sem a gravata, 1969, p. 5). As pressões foram tantas que a direção do teatro liberou o uso de roupa esporte nos balcões e galerias, permanecendo o uso obrigatório de paletó e gravata para a parte das poltronas, balcões nobres, camarotes e frisas.

O festival foi aberto com a obra *Choros nº 10* de Heitor Villa-Lobos, uma homenagem ao compositor e ao 10º aniversário de sua morte (1959). Além do Coro e Orquestra do Theatro Municipal, foram convidados cantores, solistas e quatro maestros para interpretar as 16 obras. Os cantores convidados foram a soprano Maria Lúcia Godoy (1924) e os barítonos Eládio Perez (1926–2020), Jarbas Braga (1935–1994), Ataíde Beck e Nelson Portella (1943); os pianistas foram Arnaldo Estrela (1908–1980), Eudóxia de Barros (1937) e Radamés Gnattali; também foram convidados o contrabaixista Pedro Vidal e o baterista Edgar Nunes Rocca. O regente da orquestra era

Mário Tavares (1928–2003) e, do coro, era Henrique Morelenbaum (1931). Foram convidados ainda Eleazar de Carvalho (1912–1996) e Armando Krieger (1940) (Notas de programa do I Festival da Guanabara, 1969).

O que se seguiu foram quatro dias de uma programação repleta de obras de música de concerto brasileira, composições que demonstram a riqueza da nossa música, a técnica dos nossos compositores e a diversidade de estilos presentes na cena musical brasileira.

A ESCOLA DE COMPOSIÇÃO DA BAHIA

No início dos anos 1950, Koellreutter começou a ministrar Seminários de Música na Universidade Federal da Bahia. Para dar continuidade a essas atividades, convidou o compositor Ernst Widmer para vir ao Brasil ensinar música. O compositor suíço chegou ao país em 1956 e passou a lecionar matérias teóricas e piano, dando continuidade ao trabalho de formar uma escola de composição na Bahia.

Era um momento importante para a cultura da capital baiana, pois havia muitas personalidades artísticas em atividade no local, como cita Wellington Gomes em sua tese de Doutorado (2002).

O vanguardismo da música erudita com o pioneirismo de H. J. Koellreutter; as contratações de Yanka Rudzka para a Escola de Dança e Martins Golçalves para a Escola de Teatro; a figura de Agostinho da Silva na criação de CEAQ – Centro de Estudos Afro-Orientais; o modelo de uma educação de características inovadoras através da Escola Parque, por Anísio Teixeira; destaca também figuras representativas no campo da música popular – Dorival Caymmi, João Gilberto e os tropicalistas; da literatura – Jorge Amado; do

cinema – Glauber Rocha; e muitas outras figuras e fatos (Gomes, 2002, p. 4).

Gomes traça um paralelo entre a efervescência cultural e o aparecimento do Grupo de Compositores da Bahia. O ensino de música iniciado por Koellreuter e continuado por Widmer culmina no surgimento de uma vanguarda musical que ocorreu na Bahia pela atividade dos compositores baianos, entre 1966 e 1973. Os compositores pertencentes ao Grupo eram Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi (1945–1984), Nicolau Kokron Yoo (1936–1971), Antônio José Santana Martins (1936), Lindembergue Cardoso, Carlos Rodrigues de Carvalho (1951) e Walter Smetak (1913–1984).

Uma das características do Grupo eram as “novas aventuras de experimentação” (Gomes, 2002, p. 6). Os compositores não conheciam fronteiras, misturavam todos os estilos, folclore e música brasileira com dodecafonismo, serialismo e eletroacústica. O Festival da Guanabara propiciou a aproximação desses compositores aos do eixo Rio–São Paulo, podendo assim ouvir as obras uns dos outros. Almeida Prado demonstrou sua admiração pelas misturas musicais realizadas pelo grupo baiano.

Quando, por exemplo, a turma da Bahia surgiu no Festival da Guanabara, foi para mim uma revelação extraordinária da mistura, que eu não sabia que poderia ser feita, das novas técnicas seriais com o folclore. Foram vocês, da Bahia, os primeiros a colocarem isto na música. A Escola da Bahia... Jamary, com Lindembergue, Fernando Cerqueira, eram todos jovens, misturavam pontos de candomblé com eletroacústica, com música serial, quer dizer, era um Pós-Moderno de folclore da Bahia com a música dodecafônica... A Escola da Bahia liderada por Widmer influenciou a música brasileira, os jovens que emergiram naquela

época, e as bienais que começaram a surgir em 1975, logo depois (Prado; Resende, 1996, p. 60).

Pelo comentário feito por Almeida Prado, percebe-se que os compositores do eixo Rio–São Paulo não conheciam a produção musical realizada na Bahia, o que mudou depois do festival, já que posteriormente o Grupo da Bahia se consolidaria no cenário musical como um grupo coeso e engajado com a música contemporânea.

OS CRÍTICOS

A atividade de crítica musical que atuava nesse período, no Rio de Janeiro, era altamente especializada e constituída sobretudo por professores, músicos ou compositores de renome, que prestavam serviço ao público, ampliando os conhecimentos e contribuindo para divulgação da música de concerto brasileira, além de promover regentes, intérpretes, orquestras e corais. Ermelinda Paz, em seu livro sobre Edino Krieger, enumera cada um desses críticos:

Andrade Muricy (1895 – 1984), crítico musical do *Jornal do Commercio* (de 1937 até 1969) em substituição a Oscar Guanabaro; Ayres de Andrade (1903–1974), crítico de *O Jornal* durante 35 anos; Eurico Nogueira França (1913–1992), crítico musical dos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora*, e ainda da revista *Manchete*; João Itiberê da Cunha (1870–1953), o J. I. C., crítico musical dos jornais *A Imprensa* e *Correio da Manhã* e da revista *Renascença*; Ondina Ribeiro Dantas, também conhecida por D'or (1897–1980), crítica musical do jornal *Diário de Notícias*; Oscar Guanabaro (1851–1937), que foi durante vinte anos crítico do *Jornal do Commercio*; Octávio Bevilacqua (1887–1973), crítico musical do jornal

O Globo desde a sua fundação; Renzo Massarani (1898–1973), crítico musical dos jornais *A Manhã* e *Jornal do Brasil*; Edino Krieger (1928) crítico do jornal *Tribuna da Imprensa* e do *Jornal do Brasil* (como interino, e depois como titular em substituição a Renzo Massarani), dentre outros [...] (Paz, 2012, p. 63).

Renzo Massarani (1898–1975) era italiano, compositor e regente. Veio ao Brasil, fugindo do fascismo, e fixou residência no Rio de Janeiro. Já atuava como crítico musical no país de origem, nos jornais *L'Impero* e *Il Tevere* e quando chegou ao Brasil foi, primeiramente, orchestrador da Rádio Nacional, atuando posteriormente por décadas como crítico musical. A ligação de Massarani com o Festival da Guanabara não se limitou somente à crítica; ele era também membro da Comissão de Seleção do evento. Dessa forma, conhecia muito bem as obras escolhidas e são dele os artigos com maior número de informações, o que se deve ao fato de Massarani ter contato direto com todas as esferas do festival: acesso aos músicos, compositores participantes e comitê de organização.

Ayres de Andrade, que era musicólogo e professor, tendo estudado piano no Rio de Janeiro e em Paris, teve interrompida a carreira por um acidente que afetou sua mão. Devido a isso, intensificou sua atuação na área musicológica, além de trabalhar como crítico musical; seus artigos são igualmente cheios de informações sobre o Festival da Guanabara, e também ajudam a compor a narrativa dos acontecimentos sobre o evento.

Estes dois críticos, Massarani e Andrade, escreveram sobre a contemporaneidade das obras apresentadas no festival, lendo essa situação como um avanço em termos estéticos, composicionais e de alinhamento com as vanguardas. Contudo, Eurico Nogueira França, que também tinha formação musical e atuação intensa como musicólogo, tinha uma postura contrária à música dos jovens compositores brasileiros, como consta em seus artigos sobre o Festival da Guanabara.

A vinda do compositor Krzysztof Penderecki, como membro do júri, gerou comentários por parte da imprensa, e o que Eurico Nogueira França escreveu sobre esse fato demonstra o seu entendimento acerca da música daquela época.

Sem dúvida é interessante ver-se Penderecki no camarote, embora não saibamos o que ele possa estar pensando de certa música que ouve. Mas seria muito mais interessante se ouvíssemos uma de suas impressionantes composições, então, sim — dever-se-ia supor — estaríamos no âmbito de um festival, ou de um grande concerto. Mas convidar Penderecki a vir à Guanabara ouvir música, ou o que se rotula de música, e não para que ele nos traga a sua própria música, é um contrassenso tão grande como se trouxéssemos, por exemplo, a nossa Marta Haydée para que ela assistisse, de camarote, a uma disputa entre o corpo de baile do Theatro Municipal e, digamos, o corpo de baile do Castro Alves, da Bahia (França, 1969, p. 2).

O crítico demonstra, no trecho supracitado, grande ironia e despreço pelas obras apresentadas no festival — uma crítica, hoje sabemos, sem fundamento, pois ao desmerecer o imenso trabalho realizado pela Secretaria de Educação e Cultura, por parte da orquestra, dos músicos e do organizador do festival, estava desprezando o talento demonstrado pelos jovens compositores e desmerecendo a música contemporânea brasileira, além de demonstrar um complexo de inferioridade cultural, diminuindo a produção musical nacional, comparando-a à do compositor polonês, como se essa fosse melhor do que a brasileira.

Independente da postura musical assumida por cada um deles, os críticos Renzo Massarani, Ayres de Andrade e Eurico Nogueira França escreveram muitos artigos sobre a música brasileira, incluindo o Festival da Guanabara. Esse fato é crucial

para a pesquisa sobre esse assunto, pois são as principais fontes sobre o evento. Sem tais artigos, não seria possível compor o cenário do Festival da Guanabara. Os três possuíam sólida formação musical, além de serem membros da Academia Brasileira de Música, tendo Massarani ocupado a cadeira nº 15, Ayres de Andrade a nº 23 e Nogueira França a nº 35.

O RESULTADO

Após três concertos semifinais, no dia 1º de julho de 1969, às 21 horas, ocorreu o concerto final, no qual foram escolhidos os vencedores do I Festival da Guanabara. O primeiro lugar foi concedido à obra *Pequenos Funerais Cantantes*, de Almeida Prado; o segundo ao *Concerto Breve*, de Marlos Nobre; o terceiro à *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso; o quarto à *Heterofonia do Tempo*, de Fernando Cerqueira; e o quinto lugar à obra *Primevos e Postídios*, de Milton Gomes. A votação do público resultou em um empate, dando a premiação às obras *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso, e *Poemas do Cárcere*, de Aylton Escobar (Krieger, 2014). Ao analisar essa premiação, percebe-se a presença de um paulista, sendo que todos os outros eram compositores de origem nordestina; o grupo baiano, com três premiações, foi uma revelação para a cena nacional. As três finalistas que não ficaram entre as vencedoras também receberam premiação em dinheiro; foram elas *Guana-bará*, de Carmargo Guarnieri; *Sinfonia 8⁵*, de Claudio Santoro; e o *Ciclo da Fábula*, de Rufo Herrera (Renzo, 1969, p. 27). Por decisão do júri, os prêmios

⁵ Um dos requisitos para inscrever uma obra no Festival da Guanabara era o seu ineditismo, contudo Claudio Santoro não observou esse quesito já que a sua Sinfonia nº 8 havia sido estreada, como consta no catálogo de obras do compositor, pela "Orquestra Sinfônica de St. Louis, Estados Unidos; reg. Eleazar de Carvalho; solista Rosalyn Wynes, 1964; ed. Savart." (Claudio Santoro. Disponível em <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/7.html#7.46>. Acesso em: 14 ago. 2020).

para melhor solista e melhor regente foram distribuídos igualmente entre os instrumentistas e os regentes.

Em virtude do prêmio que recebeu, o jovem compositor Almeida Prado pôde realizar seus estudos na França, visto que ele tinha interesse em continuar sua formação, mas no Brasil predominava a escola nacionalista de Guarnieri, com quem já havia estudado. Então, com o prêmio de NCr\$ 25.000, que em valores atuais seria em torno de R\$ 200.000,00 (Fundação de Economia e Estatística, 2017), foi estudar em Paris com Nádya Boulanger (1887–1979) e Olivier Messiaen (1908–1992), onde permaneceu de 1969 a 1973.

Esse período na Europa fez com que o compositor amadurecesse e recebesse de seus dois grandes professores, de tendências completamente opostas, uma sólida formação em composição. Ao voltar ao país, percebe-se grande diferença em sua música, como comenta em seu livro José Maria Neves:

A música composta por ele depois de sua chegada em Paris é bem diferente da que a precede. A constante procura de novas sonoridades e estruturação formal, e a influência da moderna música europeia (especialmente da escola polonesa), que é assimilada e se incorpora à sua língua, levam-no a criar uma obra que se mostra perfeitamente pessoal, sem necessidade do emprego de recursos aceitos como sinais de modernidade (Neves, 2008, p. 300).

Almeida Prado foi um dos grandes compositores que o país já teve e certamente o período que esteve na Europa foi relevante na sua formação, estadia que só foi possível ocorrer devido ao prêmio em dinheiro recebido no I Festival de Música da Guanabara.

POEMAS DO CÁRCERE

A obra *Poemas do Cárcere*, de Aylton Escobar, foi a peça que reuniu em torno de si, sem a intenção do autor, a síntese da resistência contra a ditadura no Festival da Guanabara. A obra foi ouvida uma única vez na história da música brasileira, durante a sua audição, no evento.

Assim como muitos jovens da geração dos anos 1960, Aylton Escobar também lia muitos livros de autores revolucionários, e dentre os títulos está a obra *Poemas do Cárcere*, de autoria do líder comunista do Vietnã Ho Chi Minh (1890-1969). Esse livro, publicado em 1968 — o ano de grandes turbulências culturais, sociais e políticas no país —, inicia-se com o prefácio de Moniz Bandeira (1935), que traça o perfil do vietnamita e sua relação com o Brasil.

Ho Chi Minh trabalhou em navios durante sua juventude, conhecendo muitos locais, e desembarcou no Rio de Janeiro por motivos de saúde, para ficar certo tempo em tratamento. Os biógrafos do vietnamita não são precisos com relação ao período em que esteve no Brasil, mas certamente foi durante os anos 1911–1914.

Ho Chi Minh encontrou, em 1924, Astrojildo Pereira e Rodolfo Coutinho, que buscavam o reconhecimento do PCB pela Terceira Internacional. Evocou os seus dias de Rio de Janeiro e revelou que muito o impressionara a zona do mangue — o cheiro fétido, o mercado do sexo, subproduto do capitalismo nas condições do atraso semicolonial. Os três encontravam-se em Moscou. Ba agora chamava-se Nguyễn Ai Quốc e ajudava a articular, na Comintern, a Seção do Sudeste Asiático. Astrojildo Pereira logo regressou ao Brasil, Rodolfo Coutinho permaneceu e com ele partilhou do mesmo quarto. Esse convívio o levou a aprender a língua portuguesa. Um ano mais tarde,

porém Nguyễn Ai Quốc [...]. Juntou-se a Hồ Tung Mậu e Lê Hồng Phong, vietnamitas refugiados em Cantão, e criou a Associação da Juventude Revolucionária do Vietnam, que se tornaria a base para a formação do Partido Comunista da Indochina, a força- motriz da revolução anticolonial (Minh, 1968, p. 8).

Os poemas do livro retratam o período em que Ho Chi Min foi capturado pelo Partido Nacionalista Chinês, sendo preso pela polícia do líder chinês Chiang Kai-shek (1887–1975), em agosto de 1942, quando atravessava a fronteira da China. “Dirigia, na época, o maquis da região de Cao Bang e, como representante da Liga pela Independência do Vietnam (Việt Minh), buscava articular a resistência contra os invasores japoneses” (Minh, 1968, p. 8).

A leitura desse livro inspirou o compositor Aylton Escobar a escrever uma obra para orquestra, coral e solistas, de nome homônimo ao livro, que foi inscrita no Festival da Guanabara. Como o Brasil vivia em 1969 o período de ditadura militar, pós AI-5, não era permitida literatura com conteúdo de esquerda em público, e o Festival da Guanabara, que era completamente financiado pelo governo, devia atentar para detalhes como esse. Edino Krieger conta em entrevista que dentro dessa conjuntura encontrou uma solução, a de escrever o nome civil do líder no programa, Nguyen – Ay – Qouc, já que Ho Chi Minh era um codinome, que significava “aquele que ilumina”. Todos os textos foram enviados à censura, não havendo problemas com relação a isso (Krieger, 2014).

Ao contrário do que se pensa, a censura também estava focada na produção da música de concerto, pois quando a obra *Poemas do Cárcere* foi executada, o júri recebeu um bilhete com o seguinte texto: “a provável vitória dessa obra será considerada um desprestígio ao governo” (Escobar, 2017). Os censores estavam presentes no festival e realizaram pressão para que a obra não fosse premiada. Aylton Escobar, em entre-

vista, relata o que aconteceu em seguida: “o júri desqualificou a obra, alegando que ela era mais longa do que o permitido no edital” (Escobar, 2017).

Contudo, a votação do público resultou em um empate no primeiro lugar, dando a premiação às obras *Procissão das Carpideiras* de Lindembergue Cardoso e *Poemas do Cárcere* de Aylton Escobar. Os canhotos dos ingressos, depositados nas urnas espalhadas pelo Theatro Municipal, vinham com votos para *Poemas do Cárcere*, além da seguinte frase: “Viva Escobar, Viva Ho Chi Minh” (Escobar, 2017).

Não tive a intenção de escrever uma obra política. *Poemas do Cárcere* é uma obra que transcende o tema político, falando sobre questões profundas da condição humana. Contudo, o momento político vivido pela sociedade brasileira, pós AI-5, fez com que a obra fosse vista somente pelo viés da política. Eu inscrevi a minha obra no Festival da Guanabara, entregando os originais para o concurso, fiz somente uma cópia, talvez por instinto de preservação. Após a única execução da obra, os manuscritos, as partituras desapareceram. Quando da abertura política e a anistia em 1979, fui procurar pela obra no Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e do Som, mas nunca mais encontrei os originais (Escobar, 2017).

A obra *Poemas do Cárcere*, mesmo sem a intenção do autor, foi a obra que assumiu, pela autoria do texto e pelo conteúdo, a posição de resistência contra a ditadura na música de concerto. Muitos artistas e intelectuais haviam sido presos, após a promulgação do AI-5, e essa obra resumia o que muitos desses brasileiros, que atuavam segundo uma ideologia contrária à ditadura, sentiram ao serem silenciados por um regime ditatorial. O que veio a ocorrer, igualmente, com *Poemas do Cárcere*, que foi ouvida aquela única vez, no Theatro Municipal.

A PRESENÇA DA VAIA

Assim como nos Festivais da Canção da MPB, a vaia esteve muito presente no Festival da Guanabara. Diferentemente dos eventos da música popular, em que a vaia era de cunho não somente estético, mas político, no Festival da Guanabara a vaia estava relacionada com a grande questão estética da música brasileira, o embate entre nacionalismo e vanguarda.

A vaia também esteve presente em outros dois eventos importantes da música erudita brasileira. Na Semana de Arte de Moderna, em 1922, Guiomar Novaes se apresentou em uma das noites do evento, tocando obras de Debussy; nessa mesma noite, “Mário de Andrade foi amplamente vaiado pelo mesmo público [o de Guiomar Novaes] ao declamar uma poesia de sua autoria nos saguões do Theatro” (Contier, 1975, p. 121).

No mesmo Theatro Municipal de São Paulo, onde houve a Semana de 22, ocorreu em novembro de 1965 um Festival de Música de Vanguarda, ocasião em que o Manifesto do Grupo Música Nova começou a ser defendido por compositores e intérpretes.

Esse Festival apresentado no Theatro Municipal tinha como principal proposta colocar em xeque todo o tradicionalismo musical reinante na principal casa de espetáculos da cidade de São Paulo. Os programas dos concertos realizados no Municipal ainda assemelhavam-se aos mesmos espetáculos anteriores à realização da Semana de Arte Moderna de 1922 (Verdi, Carlos Gomes, Villa-Lobos, Beethoven). Por esse motivo, as execuções de peças de compositores de vanguarda – Maiusumi, Webern, Cage, Gilberto Mendes (“Blirium-c-9”), Pousseur, W. C. de Oliveira (“Ouviver Música”) propiciaram um “escândalo” sem precedentes na história do referido teatro (Contier, 1975, p. 139).

O público, acostumado com obras de música de concerto tradicional, recebeu as peças de música de vanguarda de forma muito negativa, que se manifestou na forma de intensas e longas vaías.

Na Semana de 22 e no Festival de Música de Vanguarda em 1965, as vaías foram para o não entendimento do que era novo, do que era de vanguarda. No Festival da Guanabara, seria o oposto, as vaías seriam para o que era tradicional e visto como nacionalista. José Maria Neves comenta:

Viram-se aplausos consagradores, viram-se raros silêncios desgostosos e desapaixonados, viram-se discussões acaloradas pelos corredores do teatro e nos bares da Cinelândia. Em muitos casos, criaram-se situações constrangedoras, principalmente em relação a nomes consagrados do nacionalismo musical, fiéis a suas linguagens e a seus princípios, mas dos quais o público esperava maior renovação (Neves, 2008, p. 339).

Estavam presentes no Theatro Municipal do Rio de Janeiro muitos dos atores da cena musical brasileira que haviam participado dos debates sobre nacionalismo, sendo Camargo Guarnieri o representante maior dessa escola de composição, e detentor do legado de Mário de Andrade, além de muitos dos seus alunos que estavam participando do concurso, como Marlos Nobre, Almeida Prado, Aylton Escobar e Sérgio Vasconcellos-Corrêa. Koellreutter estava na Índia em 1969, mas estavam presentes no festival alguns dos seus alunos, como Edino Krieger, organizador do evento, e Claudio Santoro. Marlos Nobre havia estudado com os dois, Guarnieri e Koellreutter.

O Museu da Imagem e do Som gravou a execução de todas as obras apresentadas no festival, e, ao ouvir essas gravações, é possível constatar que as obras vaiadas pelo público foram: *Guaná-Bará*, de Camargo Guarnieri; *Sinfonia nº 8*, de Claudio Santoro; e *Concertino para piano e orquestra*, de Sér-

gio Vasconcellos-Corrêa. Não foi possível identificar se houve ou não vaia para a obra *Sugestões Sinfônicas*, de Francisco Mignone, pois a gravação é cortada antes do fim da peça. Esses compositores representavam, no I Festival da Guanabara, a geração mais antiga, ligada à questão do nacionalismo em música. Na plateia havia muitos estudantes de música, de composição, jovens que estavam mais interessados em ouvir obras de estética contemporânea, do que de caráter mais tradicional. Em entrevista, Aylton Escobar comenta: “ninguém mais aguentava escrever música nacionalista, nós queríamos fazer outro tipo de música” (Escobar, 2017). José Maria Neves também comenta sobre isso:

Aparentemente, as grandes manifestações de entusiasmo e de repúdio partiram, quase sempre, do enorme contingente de alunos do antigo Instituto Villa-Lobos — que sempre interrompia suas aulas em dia de concertos e era, naquele momento, o local que centralizava, no Rio de Janeiro, as melhores informações sobre a nova música. O jornalzinho mimeografado do Instituto saía em edições especiais a cada concerto e era distribuído na porta do teatro, com críticas e sátiras sobre o que estava acontecendo (Neves, 2008, p. 339).

Os jovens compositores brasileiros que tiveram suas obras executadas no Festival da Guanabara de 1969 tomaram em suas mãos os rumos da música brasileira, mudando do caminho nacionalista em direção à vanguarda. As obras executadas no evento hoje fazem parte do cânone das importantes obras de música de concerto brasileira da segunda metade do século XX.

Já o II Festival da Guanabara, que ocorreu em 1970, se transformou em um festival interamericano, dedicado não somente à música sinfônica, mas também à música de câmara, e

não teria a importância histórica para a música brasileira que teve o I Festival.

O II FESTIVAL DA GUANABARA

Logo após o término do I Festival, Edino Krieger foi chamado pelo secretário Gonzaga da Gama Filho, para conversar sobre o futuro do festival. Nesse encontro, o compositor disse que sua intenção era realizar o evento de dois em dois anos, para que houvesse tempo para a divulgação, para organização do festival e para a escrita das partituras por parte dos competidores. O secretário entendeu a visão de Krieger, mas disse que no Brasil, se não houvesse periodicidade, as coisas se perdiam ou eram esquecidas, e que realizaria o festival bienalmente, contudo os três primeiros seriam um seguido do outro.

Quem era esse personagem político que tinha uma ampla visão sobre cultura e sociedade brasileira?

Professor e advogado, tendo iniciado sua carreira política elegendo-se em 1954 vereador no Distrito Federal na legenda do Partido Social Democrático (PSD). Nessa legislatura, foi presidente da Comissão de Justiça, integrante da mesa da Câmara Municipal e líder da maioria. Em 1958 tornou-se secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal na gestão do prefeito Francisco Negrão de Lima. No pleito de outubro de 1960 elegeu-se deputado à Assembleia Constituinte do recém-criado estado da Guanabara, na legenda do PSD. Participou dos trabalhos constituintes e, com a promulgação da Carta estadual (27/3/1961), exerceu o mandato ordinário até fevereiro de 1963. Nessa legislatura foi presidente da Comissão de Administração da Assembleia Legislativa e vice-líder da oposição ao governo

de Carlos Lacerda. Reeleito em outubro de 1962 na mesma legenda, foi o autor dos projetos que criaram a Companhia de Transportes Coletivos (CTC) e o Departamento de Imprensa Estadual, e presidiu a Comissão de Educação, Saúde e Trabalho. Com a extinção dos partidos políticos pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2) em 27 de outubro de 1965 e a posterior instauração do bipartidarismo, filiou-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Em novembro de 1966 elegeu-se deputado federal pelo estado da Guanabara na legenda do MDB. Deixando a Assembleia Legislativa em janeiro de 1967, assumiu seu mandato em fevereiro seguinte, tornando-se vice-líder de seu partido na Câmara Federal. Em setembro do mesmo ano deixou sua cadeira para assumir a Secretaria de Educação do estado da Guanabara no governo Negrão de Lima (Luiz Gonzaga da Gama Filho).

A visão e a ação desse político em favor da continuidade dos Festivais da Guanabara foram cruciais para o surgimento do evento e para o que, no futuro, seriam as Bienais de Música Contemporânea, que ocorreriam de dois em dois anos, como era previsto no projeto inicial de Edino Krieger.

Dentro dessa visão é que Krieger organizou o II Festival da Guanabara, muito maior do que o I Festival em vários sentidos. O evento passou a ser interamericano, compositores do continente, natos, naturalizados ou residentes em qualquer país das Américas há mais de cinco anos, sem limite de idade, podiam participar do festival.

Os organizadores do festival receberam em torno de 140 partituras vindas das três Américas e, certamente, a comissão de seleção — Francisco Mignone, Henrique Morelembaum, Roberto Schnorenberg, Renzo Massarani e Edino Krieger — teve uma tarefa árdua de escolher 24 obras para fazer parte da competição. As obras foram divididas em duas categorias —

sinfônica e de câmara —, também uma novidade na segunda edição. As obras sinfônicas foram todas executadas no Theatro Municipal; e as de câmara, na Sala Cecília Meireles.

Para dar conta da execução de todas essas obras, agora não apenas uma Orquestra era necessária, mas três: a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, como havia sido no ano anterior, sendo incluídas a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Houve necessidade de três corais (o do Theatro Municipal, o da Rádio MEC e o Coral de Concertos do Rio do Janeiro) e de cinco conjuntos de câmara (Orquestra de Câmara da Rádio MEC, Quinteto de Sopros da Rádio MEC, Grupo de Percussão da OSTM, Grupo de Metais da OSTM e Trio da Universidade Federal da Bahia). Foram seis os regentes: Mário Tavares, Henrique Morelembaum, Armando Krieger, Roberto Schnorremberg, Nelson Nilo Hack (1920–2013) e Alceo Bocchino (1918–2013). Ainda abrilhantaram o evento sete cantores: Maria Lúcia Godoy, Carmen Favre, Mabel Valeris, Ricardo José Yost, Nelson Portella, Maria Riva Mar e Carlos Dittert; e quatro pianistas: Arnaldo Estrella, Maria da Penha, Laís de Souza Brasil e Armando Krieger (Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, 1970).

O festival foi dividido em três concertos sinfônicos semifinais e três concertos de câmara semifinais; dois concertos sinfônicos finais e dois concertos de câmara finais; e ainda um concerto finalíssimo, como foi chamado. Além disso foram programados eventos paralelos em parceria com dois institutos: o Brasil-Alemanha, no Museu de Arte Moderna, com duas palestras de Hilmar Schatz intituladas *Música Visual*, com exibição de filmes sobre Gyorgy Ligeti, Maurício Kagel, Jan Bark e Folke Rabe, e outro filme sobre Hans Otte e Karlheinz Stockhausen; o Brasil-Argentina, no próprio Instituto, com palestra de Armando Krieger intitulada *50 anos de Música Argentina*, com ilustrações fonomagnéticas.

Outra novidade do II Festival da Guanabara foi a de comissionar obras a compositores para serem executadas especialmente no evento. As obras encomendadas foram: *Bomar-*

zo, de Alberto Ginastera (1916–1983); *Concerto para Piano e Orquestra*, do colombiano Blas Atehortúa (1943); *Concerto nº 5 para Piano e Orquestra*, de Camargo Guarnieri; *Agrupamento em 10*, de Claudio Santoro; *Horatio Jeremiae Profetae*, do chileno Domingo Santa Cruz (1899–1987); *Sonata para Flauta e Oboé*, de Francisco Mignone; *Oda al Alambre de Púa*, do chileno Gustavo Becerra (1925–2010); *A 13*, do uruguaio Héctor Tosar (1923–2002); e *Música 20*, do panamenho Roque Cordero.

No programa do II Festival, o Secretário de Educação e Cultura Gonzaga da Gama Filho confirmou a importância do festival para fomentar e manter a tradição da música de concerto no país.

Compreendendo a importância dessa continuidade é que a Secretaria de Educação e Cultura decidiu promover este II Festival de Música da Guanabara, aberto à participação de compositores das três Américas. Com esse novo dimensionamento, quis a Secretaria de Educação e Cultura situar a criação musical brasileira dentro do complexo sociocultural a que pertence, na comunidade continental que integramos. Dessa participação integrada, pelo confronto de ideias, pelo intercâmbio de experiências, pelo contato e o conhecimento recíproco, colherá por certo a jovem música brasileira frutos preciosos para a sua afirmação e o seu desenvolvimento (Notas de programa do II Festival da Guanabara, 1970).

O evento foi aberto com a obra *Fanfarras e Sequências*, de Edino Krieger, idealizador e organizador do festival. O júri internacional, formado por ele, trouxe mais uma vez relevantes nomes da música internacional ao Brasil; eram eles: Vaclav Smetacek (1906–1986), da Tchecoslováquia; Tadeuz Baird (1928–1981), da Polônia; Jorge Peixinho (1940–1995), de Portugal; Luiz de Pablo (1930), da Espanha; Domingo Santa Cruz (1899–1987), do Chile; Guillermo Espinosa (1908–1990), da Colômbia; e Garcia Morillo (1911–2003), da Argentina. Alguns

membros do júri já haviam estado no ano anterior, como foi o caso de Franco Autori, dos Estados Unidos; Héctor Tosar, do Uruguai; e Roque Cordero, do Panamá. Os brasileiros estavam representados por Claudio Santoro e Francisco Mignone, que presidia o júri. Aram Khachaturian (1903–1978), da União Soviética, não pode comparecer por motivos de doença.

A tendência das obras inscritas era de vanguarda, como comenta o crítico do *Jornal do Brasil*, que também fez parte da Comissão de Seleção das obras do festival, Enzo Massarani, em sua coluna:

Seguindo o exemplo do ano passado, a tendência da grande maioria das obras classificadas este ano é de vanguardismo, dentro do espírito da música essencialmente contemporânea, na qual efeitos concretos, eletrônicos e aleatórios são empregados com grande frequência. Segundo críticos e observadores ligados ao festival, as músicas vanguardistas chegam a constituir 90% dos inscritos. Existem ainda algumas obras de estilo tradicional, mas a tendência normal, segundo eles, será a de dar mais valor à música inovadora, como já aconteceu no I Festival, quando as cinco premiadas estavam dentro das normas de criação contemporânea (Renzo, 1970, p. 20).

Participaram da competição nove brasileiros, sete argentinos, três chilenos, dois norte-americanos e dois uruguaios. Os três primeiros lugares no âmbito da música sinfônica ficaram para o Brasil, com compositores que já haviam participado do I Festival. O primeiro prêmio foi para *Sinopse*, de Ernst Widmer (1927–1990); o segundo para *Mosaico*, de Marlos Nobre (1939); e o terceiro para *Espectros*, de Lindembergue Cardoso (1939–1989). Mais uma vez nenhum compositor do Rio de Janeiro foi classificado para o festival, e receberam os primeiros prêmios compositores do Nordeste, confirmando a força do Grupo da Bahia com Widmer e Cardoso. Foram para a final ainda as

obras: *Decantação*, de Fernando Cerqueira (1941); *Grylli*, do norte-americano Robert Boury (1946); e *Espectros para Três Orquestras*, do uruguaio Leon Biriotti (1929).

No âmbito da música de câmara, o primeiro prêmio foi concedido para a obra *Pequeno Tríptico*, do argentino José Ramón Maranzano (1940); o segundo para *Ludus II*, da argentina Hilda Dianda (1925, única mulher a participar do festival); e o terceiro para a obra *Orbis Factor*, de Aylton Escobar. Foram para final as obras: *Polos*, do uruguaio Marino Rivera (1936–2010); *Hoquetus I*, do argentino Luís Àrias (1940); e *Axones*, do argentino Raul Schemper.

A intenção de todos era que os Festivais tivessem continuidade, contudo, com a prematura morte do Secretário de Educação e Cultura Gonzaga da Gama Filho, no mês seguinte ao do término do II Festival, o projeto do III Festival ficou engavetado, saindo de lá somente em 1975 para se tornar as Bienais de Música Contemporânea, por iniciativa de Myriam Dauelsberg, então Diretora da Sala Cecília Meireles.

CONCLUSÃO

É revelador o fato de que somente 50 anos depois de seu acontecimento, os Festivais da Guanabara tenham sido objeto de estudo musicológico. Pelos fatos musicais apresentados neste trabalho e principalmente pela época em que ocorreram, ou seja, um período decisivo da narrativa brasileira que foi a ditadura, os Festivais já deveriam ter sido estudados, pois se impõem como eventos históricos, não somente para a história da música brasileira, mas para toda a narrativa da história do Brasil. A música popular foi legitimada por textos e esteve presente nas questões fundamentais do debate nacional, mas, pela ausência de reflexões na música de concerto, houve esse hiato na pesquisa musicológica brasileira e no discurso nacional como um todo.

Esse fato se deve à ausência de profissionais concentrados não somente em pesquisar e documentar a produção musical, mas também em interpretar os fatos, relacionar os eventos histórico nacionais e internacionais e seu reflexo na música de concerto brasileira, além de situá-la diante da cultura e da sociedade do país. Isso fez com que a música brasileira de concerto parecesse distanciada das relevantes questões do debate nacional e internacional. Devido à falta de entendimento sobre o papel da música de concerto dentro da sociedade brasileira, vemos também como a política a interpreta, de acordo com o que comenta Paulo de Tarso Sales, em seu livro *Aberturas e Impasses*:

O setor da música erudita no Brasil sempre foi dependente de investimentos governamentais e, por proporcionar um retorno lento e não-quantificável, sofreu (e ainda sofre) o ataque das duas ideologias que disputaram o poder no país. A MEB seria “desnecessária e ineficiente” pela orientação ideológica liberal; ou então simplesmente “elitista”, pela ideologia desenvolvimentista (Salles, 2005, p. 144).

O entendimento político acerca da música de concerto brasileira é crucial para a permanência das atividades musicais no país, já que existe uma relação de dependência do aparelho estatal e da vontade política para sua manutenção. Sem esses, os Festivais não haveriam ocorrido. Além disso, também devido à morte de um político que os apoiava, não tiveram continuidade e desapareceram. Um dos importantes desdobramentos dos Festivais da Guanabara é o fato de que foram os precursores das Bienais de Música Contemporânea; aqui, mais uma vez, o aparelho estatal se apresentou como o meio em razão do qual o evento poderia ocorrer. No livro de José Maria Neves, Krieger relata:

Elaborei, então, o projeto das Bienais e saí à procura de apoio: do Governo Estadual, da Rádio MEC, do Ministério da Educação de Cultura.

Durante anos, silêncio total. Os recursos, que o secretário Gaminha havia encontrado sem dificuldade graças ao simples exercício de uma vontade política, agora não existiam mais — ou faltava vontade política. Até que um telefonema de Myriam Dauelsberg, então marcando com sua gestão dinâmica a presença da Sala Cecília Meireles na vida musical da cidade e do país, fez ressuscitar o projeto das Bienais. “Encontrei seu projeto numa gaveta do MEC”. Disse-me. “Haveria alguma objeção em que a Sala Cecília Meireles assumisse as Bienais?”, perguntou. Claro que não havia, ao contrário: o importante era iniciar as Bienais, e sob a tutela da Sala o projeto tinha tudo para dar certo. E deu (Neves, 2008, p. 354).

Dessa forma é possível verificar como a política e os órgãos ligados ao fomento da cultura são cruciais nas decisões dos rumos das artes no país. Contudo, há sempre o perigo de que eventos instituídos e tradicionais venham a desaparecer pelo desentendimento político em relação às artes, como já ocorrido com os Festivais da Guanabara. Atualmente, as Bienais se encontram em sua XXIII edição (2019) e as duas últimas edições — 2017 e 2019 — foram ameaçadas de não acontecer por questões político-ideológicas e consequentemente financeiras, situação que não deveria nem ser cogitada devido à importância do evento para a cultura musical do país.

A música de concerto brasileira ainda precisa ocupar o seu merecido espaço dentro do cenário, não somente musical, mas histórico e social. Esse estudo sobre os Festivais da Guanabara vem contribuir para o preenchimento dessa lacuna na história da música brasileira, demonstrando que a “Era dos Festivais” também compreendeu dois eventos dedicados à música erudita brasileira e que ela é igualmente conectada com os acontecimentos históricos do país.

REFERÊNCIAS

Artigos de jornal

Festival da música escolhe finalistas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1969, p. 3.

Festival reúne hoje diferentes gerações da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 maio 1969, p. 37.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Festival começa mal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 maio 1969, p. 2.

Jovens do I Festival de música lutam para abolir o paletó no Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 maio 1969, p. 10.

RENZO, Massarani. A procura de uma nova expressão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1969, p. 27.

RENZO, Massarani. Peça de Krieger inaugura o II Festival de Música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970, p. 20.

Viúva diz ser Villa pelo Municipal sem a gravata. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 maio 1969, p. 5.

Artigos em anais de eventos

CONTIER, Arnaldo Darya. A Música Brasileira Contemporânea: Estudo das Principais Tendências (1922-1965). In: Separata dos Anais de História – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 7, 1975. p. 119-142.

PRADO, Almeida; RESENDE, Marisa. Existe uma música eclética? In: XI BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 11, 1996, Rio de Janeiro. *Anais do Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. p. 49-77.

LOVAGLIO, Vânia C. Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. In: XIX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 19, 2008, São Paulo. *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. São Paulo: ANPHU, 2008, p. 1-11.

Artigos em periódicos

MENDES, Gilberto. Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda. *Revista Música*. São Paulo, v. 2, p. 37-42, maio 1998.

Entrevistas

ESCOBAR, Aylton. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em set. 2017. Arquivo de áudio em formato mp3.

KRIEGER, Edino. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em fev. 2011. Arquivo de áudio em formato mp3.

KRIEGER, Edino. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em out. 2014. Arquivo de áudio em formato mp3.

NOBRE, Marlos. Entrevista concedida a Semitha H. M. Cevallos em fev. 2011. Arquivo de áudio em formato mp3.

Livros

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MENDES, Gilberto. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. Santos: Realejo Edições, 2008.

MINH, Ho Chi. *Poemas do Cárcere*. Rio de Janeiro: Lemmert, 1968.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

PAZ, Ermelinda. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005.

SANTORO, Maria Carlota Braga. *Resgatando memórias de Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

Partituras

LINDEMBERGUE, Cardoso. *Procissão das Carpideiras*. Orquestra Sinfônica e coro feminino. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música—Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001.

NOBRE, Marlos. *Concerto Breve: op. 33*. Orquestra Sinfônica e solista. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition, 1969.

Programas de Concerto

Notas de programa do I Festival da Guanabara, 25 maio–1 jun. 1969. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Notas de programa do II Festival da Guanabara, 9–21 maio 1970. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Sites

Academia Brasileira de Música. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=redino-krieger&id=869>. Acesso em: 16 jun. 2017.

Alberto Sobrinho Festivais de MPB. Fuga e antifuga - Quarteto 004 - II Festival Internacional da Canção 1967. YouTube, 19 mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rnlV7NNClj8>. Acesso em: 2017.

Claudio Santoro. Disponível em <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/7.html#7.46>. Acesso em: 14 ago. 2020.

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/festival-internacional-dacanco-rj/dados-artisticos>. Acesso em: 16 jun. 2017.

Discurso de Caetano. Caetano Veloso. Rio de Janeiro, 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 17 out. 2017.

Fundação de Economia e Estatística. Disponível em: <http://www.fee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>. Acesso em: 27 jun. 2017.

Luiz Gonzaga da Gama Filho. Disponível em: <http://fgv.br/cp-doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/luis-gonzaga-prado-ferreira-da-gama-filho>. Acesso em: 15 jun. 2017.

Teses e Dissertações

GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*. 148 p. Tese de Doutorado (Doutorado em Música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2002.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no Horizonte da Música Nova*. Tese de Doutorado (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CLAUDIO SANTORO E A POLÔNIA: APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS

Semitha Heloisa Matos Cevallos

Resumo: Há muitos escritos sobre a presença do compositor brasileiro Claudio Santoro na Rússia, Alemanha e França. No entanto, pouco se pesquisou sobre sua passagem pela Polônia em 1955 e, posteriormente, sobre o uso de uma linguagem bem próxima à do sonorismo, característica do primeiro período da obra de Krzysztof Penderecki, e a do aleatorismo controlado, presente na criação de Witold Lutosławski. Esses estilos oriundos da vanguarda polonesa estão presentes em muitas composições brasileiras dos anos 1960, incluindo obras de Santoro, como a peça *Interações Assintóticas*.

Palavras-chave: Claudio Santoro, Música Contemporânea Brasileira, Krzysztof Penderecki, Música Contemporânea Polonesa, sonorismo.

INTRODUÇÃO

Há muitos escritos sobre a presença do compositor brasileiro Claudio Santoro (1919–1989) na Rússia, Alemanha e França. No entanto, pouco se pesquisou sobre sua passagem pela Polônia em 1955 e, posteriormente, sobre o uso de uma linguagem bem próxima à do sonorismo, característica da primeira fase da obra de Krzysztof Penderecki (1933), e a do aleatorismo controlado, presente na criação de Witold Lutosławski (1913–1994). Esses estilos, oriundos da vanguarda polonesa, estão presentes em muitas composições brasileiras dos anos 1960, incluindo obras de Santoro, como a peça *Interações Assintóticas* (1969), que será comentada neste artigo.

CONSEQUÊNCIAS DA POSIÇÃO POLÍTICA DE SANTORO

“Em 1944 Claudio filiou-se ao partido comunista”⁶ (Santoro, 2002, p. 51). Devido a esse fato e a suas posições políticas, Santoro se viu frente a diversas situações difíceis ao longo de sua trajetória musical, tendo inúmeras portas fechadas em oportunidades de estudo e trabalho. O primeiro de muitos desses episódios foi a recusa, por parte do governo norte-americano, em conceder o visto de entrada nos Estados Unidos ao compositor, quando ele recebeu bolsa da Guggenheim Foundation para estudar composição (Claudio Santoro, 2019).

Um ano depois desse incidente, Santoro recebeu outra bolsa, desta vez do governo francês, oferecendo a possibilidade de realizar seus estudos em composição com Nadia Boulanger (1887–1979). O compositor chegou a Paris em outubro de 1947, período intenso para Santoro, pois além dos estudos com Boulanger, e por indicação dela, iniciou suas classes de regência no Conservatório de Música com Eugène Binot. Ainda frequentou um curso especial de cinema na Sorbonne e recebeu o Prêmio Lili Boulanger (Claudio Santoro, 2019).

O compositor brasileiro estava em Paris no início de 1948, enquanto na Rússia ocorriam fatos históricos que iriam definir os caminhos da composição musical na União Soviética, assim como em países satélites e que posteriormente influenciariam a produção de Claudio Santoro. No dia 10 de janeiro, Andrey Zhdanov⁷ (1896–1948) realizou uma conferência sobre música

⁶ O livro *Resgatando memórias de Claudio Santoro*, da autora Maria Carlota Santoro, primeira esposa do compositor, será utilizado como fonte de pesquisa. Não apresenta o rigor de um texto baseado em pesquisas, contudo traz informações relevantes para compor a trajetória do compositor pela Polônia, no ano de 1955, além dos relatos de entrevistas com figuras importantes da cena musical do Leste Europeu.

⁷ Andrey Zhdanov foi um dos principais teóricos do realismo socialista e, ao lado de Stálin, era um dos políticos mais poderosos do mundo comunista em pleno crescimento. Zhdanov foi um dos principais respon-

na sede do Comitê Central do Partido Comunista em Moscou, com o pretexto de discutir a ópera *A grande amizade*, de Vano Muradeli (1908–1970). Zhdanov abriu a conferência comentando o fracasso da obra, sob vários pontos de vista: orquestral, melódico e erros históricos no enredo. Comparou também sua análise com a que foi feita sobre a ópera *Lady Macbeth* de Shostakovich, doze anos antes, pelo jornal do partido, o *Pravda*.

O que se seguiu foram três dias de denúncias [...] em que vinte e sete figuras da música participaram em um ritual de denúncias e contrição. O principal alvo dessa conferência era o chamado *Big Four* da música soviética: Prokofiev, Shostakovich, Nikolai Myaskovsky (um prolífico compositor de sinfonias) e Aram Ilyich Khachaturian...⁸ (Taruskin, 2005, p. 9).

O objetivo era colocar rédeas à individualidade e controlar a música de inspiração ocidental (porque ela valorizaria a experimentação e a abstração). O musicólogo Adrian Thomas (1947), em seu livro *A música polonesa desde Szymanowski*, comenta quais eram as diretrizes para a música traçadas pela teoria do realismo socialista:

O objetivo era música para as massas – ‘realismo socialista’ – e o fim da (inspiração ocidental) abstração e experimentação, que era chamada de

sáveis pela paranoica política internacional antiocidental do pós-guerra, era também chefe do Escritório de Informação Comunista (Cominform), a agência central de coordenação dos partidos comunistas no exterior (Cevallos, 2018, p. 15).

⁸ Over the next three days, however, the designated scapegoat was forgotten as twenty-seven musical figures took the floor in a frightening ritual of denunciation and contrition. The chief targets were the so-called “Big Four” of Soviet music: Prokofiev, Shostakovich, Nikolai Myaskovsky (a prolific composer of symphonies), and Aram Ilyich Khachaturian...

‘formalismo’. A definição stalinista de arte – ‘social no conteúdo e nacional na forma’ – transformou-se em um lema, especialmente em todo o bloco do Leste⁹ (Thomas, 2005, p. 42).

Exatamente um mês após a conferência, no dia 10 de fevereiro de 1948, o Partido Comunista publicou a “Resolução sobre Música”, documento que decretava como deveria ser a música na União Soviética.

Esta Resolução decretava que os compositores soviéticos de ali em diante deveriam favorecer a música vocal ao invés da instrumental; a música programática ao invés da música absoluta; não utilizar técnicas composicionais modernas, que desfavorecessem o ouvinte leigo; fazer uso livre do folclore; e seguir o estilo dos grandes compositores russos do século XIX¹⁰ (Taruskin, 2005, p. 11).

O que ocorria em Moscou era rapidamente disseminado pelos países pertencentes ao bloco soviético, o que também aconteceu com essas “novas regras”. De 20 a 29 de maio do mesmo ano ocorreu em Praga o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, evento no qual a resolução sobre música foi imposta à risca e com termos ainda mais estritos.

“A jornalista Zora Braga comunicou a Santoro da ocor-

⁹ The goal was music for the masses – ‘socialist realism’ – and an end to (Western – inspired) abstraction and experimentation, which was dubbed ‘formalism’. The Stalinistic definition of art – ‘socialist in content and national in form’ – became the watchword, especially elsewhere in the Eastern bloc.

¹⁰ This Resolution decree that Soviet composers henceforth favor vocal music over instrumental, program music over “absolute”; shun the use of modernistic techniques that shut out nonprofessional listeners; make liberal use of folklore; and actually, emulate the style of the great Russian composers of the nineteenth century.

rência de um congresso que aconteceria na Tchecoslováquia, organizado pelo sindicato dos compositores de Praga” (Hartmann, 2010, p. 12). O compositor participou do evento com uma apresentação intitulada “Para onde vai a música — o problema do compositor contemporâneo de acordo com a sua posição social” (Hartmann, 2010, p. 13). Sua fala se ateve às discussões estéticas que mantinha com H. J. Koellreuter (1915–2005) e que tinham ligação com aquele momento histórico. O apelo resumiu os ideais que o Partido Comunista de Moscou tinha para a produção artística, e colocava a classe musical daquela parte do mundo em uma situação delicada no que diz respeito à atuação do artista na sociedade, fazendo com que a música fosse um forte elemento de propaganda, condenando a influência ocidental e vendo as novas tendências da música como um período de crise. A resolução tratou também do comprometimento de cada participante do congresso na disseminação das ideias desse documento em seus países de origem e foi firmada por compositores, músicos e musicólogos de 14 países.

O documento oficial foi assinado pelo pianista Arnaldo Estrella (1908–1980), representando o Brasil, e foi publicado no país pela *Revista Música Viva* em agosto de 1948. A representante da Polônia a assinar o documento foi a musicóloga Zofia Lissa (1908–1980), que Santoro conheceu no Congresso. O compositor viria a se encontrar novamente com essa importante figura da cena musical polonesa quando de sua visita à Polônia, sete anos depois.

Depois desse período na França e uma curta passagem pela Tchecoslováquia, Santoro retornou ao Brasil. Inspirado por suas experiências no Congresso, iniciou pesquisa sobre folclore brasileiro e música popular, fato que levou à mudança em seu estilo composicional. Estabeleceu-se durante dois anos em uma fazenda na Serra da Mantiqueira, vindo em 1950 para o Rio de Janeiro, para assumir o cargo de *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Os episódios envolvendo problemas políticos continuaram se repetindo, desta vez em relação ao trabalho. Desde 1951, Claudio Santoro atuava como diretor artístico na Rádio Clube e regia uma orquestra que havia criado com os colegas da Orquestra Sinfônica Brasileira. Dois anos depois, juntamente com figuras importantes da esquerda brasileira e intelectuais, foi convidado a assistir ao desfile de 1º de maio na Praça Vermelha em Moscou. Uma foto dos brasileiros no evento foi publicada no *Jornal Tribuna da Imprensa*, terminando o fato com a demissão do compositor da Rádio Clube.

Santoro seguiu para São Paulo, onde iniciou tratativas para assumir um posto significativo na Rádio Cultura. Contudo, mesmo com tudo acertado, o cargo lhe foi negado. Após estas situações desagradáveis, o Partido Comunista resolveu agir em favor do compositor, organizando uma *tournee*, para que Santoro regesse as principais orquestras dos países do bloco socialista: Tchecoslováquia, Polônia, União Soviética, Romênia e Hungria. O período em que esteve na Polônia será o foco da análise, neste artigo.

A VISITA DE CLAUDIO SANTORO À POLÔNIA

Após o fim da II Guerra, a Polônia manteve um bom contato com o Ocidente, mas não restavam dúvidas de que o país estava sob direta influência soviética. Graças à organização dos músicos durante o conflito, as instituições musicais foram rapidamente instauradas: a Rádio Polonesa, a Orquestra da Rádio e de várias cidades, a União dos Compositores Poloneses (ZKP), a Editora Musical Polonesa (PWM) e as escolas de música nas principais cidades do país.

Esse cenário criou uma boa atmosfera para o florescimento das artes. Havia financiamento para estudar no exterior, e Paris era o destino mais comum para os músicos poloneses, mas a grande maioria ficou no país, tirando proveito das oportunidades existentes.

Contudo, houve o início de um discurso já pregando a ideologia do realismo socialista. O meio pelo qual os músicos e também o governo se expressavam era o periódico *Ruch Muzyczny* (Movimento Musical). Sua primeira edição (1945) trouxe uma mensagem clara do compositor Witold Rudziński (1913–2004):

A nova realidade do pós-guerra traz exigências para nós. As massas que foram privadas até agora de oportunidades na esfera cultural, vêm agora para compartilhá-la. O compositor polonês moderno vai ao encontro delas, as conhece e está disposto a sacrificar seus desejos pessoais em favor de coordenar seu trabalho com as necessidades vitais da cultura polonesa, que está agora se refazendo após tamanha devastação¹¹ (Thomas, 2005, p. 41).

Os artigos publicados em 1948 demonstram o calor das discussões. As duas primeiras edições desse ano incluíram extensos artigos sobre atonalismo livre e a técnica dos doze sons. No fim do ano, três artigos exaltando as virtudes do realismo socialista em música foram publicados por importantes figuras da política e da música. Um dos artigos foi escrito por Tihon Khrennikov (1913–2007), Secretário da União dos Compositores Soviéticos; outro artigo publicado teve como autor

¹¹ The new post-war reality makes its own demands on us. The masses, hitherto deprived of opportunities in the sphere of culture, are now coming forward, for their share. The modern Polish composer goes to meet them, knows them and wants to sacrifice his many personal desires in order to co-ordinate his work with the most vital needs of a Polish culture regenerating itself after such unbearable devastation.

o musicólogo Józef Chomiński (1906–1994); o último foi escrito pelo Ministro da Cultura da Polônia Włodzimierz Sokorski (1908–1999). Os redatores resistiram bravamente, apoiando as novas técnicas composicionais e a liberdade de expressão, mas o periódico foi fechado em dezembro de 1949.

Esse ano foi também o momento em que ocorreu na Polônia a Conferência de Compositores e Críticos Musicais, nos moldes do que Zhdanov havia organizado em Moscou em janeiro de 1948 e, igualmente, em Praga. O evento ocorreu em Łagów Lubulski, onde foram discutidos aspectos práticos do uso do realismo socialista em música. Adrian Thomas comenta:

Embora a conferência tenha sido assistida por menos da metade dos membros do ZKP (ausências notáveis, incluindo Bacewicz, Kisielewski e Panufnik), a maioria dos compositores significantes estava lá, mesmo que alguns não tenham dito uma só palavra, como Lutosławski. A geração que havia estudado em Paris com Boulanger estava bem representada: Alfred Gradstein (1904–1954), Maklakiewicz, Mycielski, Perkowski, Rudziński, Sikorski e Woytowicz. Outros, incluindo Jan Ekier (1913), Palester, Szabelski, e Zbigniew Turski (1908–1979), enquanto compositores da nova geração, ainda em seus vinte anos, foram representados por Tadeusz Baird (1928–1981), Krenz e Serocki. Também em evidência estavam os musicólogos Chomiński e Zofia Lissa. Três concertos da nova música orquestral polonesa foram realizados pela Orquestra Filarmônica de Poznań sob a direção do jovem maestro Stanisław Wisłocki, bem como um recital de miniaturas para piano e canções, esta última acompanhada pelos compositores Gradstein e Lutosławski.¹² (Thomas, 2005, p. 43).

¹² And although the conference was attended by less than half of the membership of the ZKP (notable absentees included Bacewicz, Kisielewski, and Panufnik), most of the significant composers were there,

Os compositores foram “convidados” a utilizar o folclore, a canção para as massas, a cantata, a ópera. Contudo, eles continuaram a compor música não programática — música sinfônica, música de câmara, música para instrumentos solistas, formas e estilos do século XVIII, arranjos de música antiga polonesa — nos quais os dilemas criativos e estilísticos eram evitados.

Após uma estadia de aproximadamente um mês na Tchecoslováquia, Santoro chegou à Polônia no fim de janeiro de 1955, dez anos depois do término da Segunda Guerra Mundial. Varsóvia havia sido completamente destruída com a guerra e ainda estava em fase de reconstrução, como lembra o compositor Edino Krieger, que também esteve na capital polonesa naquele mesmo ano; “como a guerra havia acabado 10 anos antes, a cidade ainda estava muito destruída, ruínas por todos os lados. O povo polonês realmente fez um trabalho admirável de reconstrução” (Krieger, 2011).

Santoro escolheu para o programa do concerto com a Filarmônica de Varsóvia as obras: *Bachianas n° 4* (Prelúdio e Coral, de 1941; Ária, de 1935; Dança, de 1930), de H. Villa-Lobos (1887–1959); *Dança Negra* (1946) e *Dança Brasileira* (1928), de Camargo Guarnieri (1907–1993); e sua *Sinfonia n° 4* (1953/54) (Santoro, 2002, p. 139). Logo após esse concerto na capital polonesa, Santoro seguiu para mais um concerto, agora na cidade de Poznań. Ali o compositor repetiu o programa, ex-

even if some, like Lutosławski, said barely a word. The generation who had studied in Paris with Boulanger was represented: Alfred Gradstein (1904–54), Maklakiewicz, Mycielski, Perkowski, Rudziński, Sikorski, and Woytowicz. Others included Jan Ekier (b. 1913), Palester, Szabelski, and Zbigniew Turski (1908–79), while composers of the youngest generation, then still in their twenties, were represented by Tadeusz Baird (1928–81), Krenz and Serocki. Also in evidence were the musicologists Chomiński and Zofia Lissa (1908–80). Three concerts of new Polish orchestral music were given by the Poznań Philharmonic Orchestra under its young conductor, Stanisław Wisłocki, as well as a recital of piano miniatures and songs, the latter accompanied by their composers, Gradstein and Lutosławski.

ceto pela *Sinfonia nº 4*, executando outras obras de sua autoria: o *Ponteio* (1953) e a Abertura do balé *O café* (1953).

As obras escolhidas para a *tournee* utilizavam o folclore e a música popular brasileira como inspiração, e poderia parecer ao público do Leste que todos os compositores brasileiros presentes no programa estavam alinhados com os ideais socialistas. Contudo, os brasileiros tinham outras fontes conceituais que serviam como embasamento teórico, como os escritos de Mário de Andrade (1893–1945), especialmente o *Ensaio sobre Música Brasileira*, de 1928, escrito 20 anos antes da resolução assinada em Praga, durante o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em 1948. Como comenta Cevallos:

Mário de Andrade teve pouca influência sobre Villa-Lobos, este já era um compositor estabelecido quando foi lançado o “Ensaio sobre a Música Brasileira”. Contudo, o autor exerceu muita influência sobre os jovens compositores em formação, como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Este último absorveu as ideias sobre nacionalismo musical e as incorporou em suas obras. Além disso, Guarnieri criou ao redor de si uma escola nacionalista de composição, ensinando a fazer música segundo a cartilha de Mário de Andrade. Passaram por ele muitos dos importantes compositores brasileiros da segunda metade do séc. XX como: Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Aylton Escobar, Sérgio Vasconcellos, dentre outros (Cevallos, 2018, p. 47).

O que a plateia polonesa presente nesses concertos teve foi uma mostra de composições nacionalistas brasileiras de três correntes: “tem-se assim, na década de 1950, a configuração de dois tipos de nacionalismo: um de caráter estético, comandado por Guarnieri; outro político, liderado por Santoro” (Salles, 2005, p. 149), além do nacionalismo modernista de H. Villa Lobos.

Após cumprir esse compromisso, Santoro voltou à Varsóvia, onde foi convidado a permanecer para assistir à 5ª Edição do Concurso Chopin, como observador. Era prática comum entre os poloneses convidar pessoas influentes em seus países para atuar como observadores em eventos culturais. Cevallos comenta sobre esse costume em relação ao Festival Outono de Varsóvia.

A outra questão relacionada com isolamento cultural era o fato da música polonesa não ser conhecida mundialmente. Dentro dessa perspectiva, os membros do ZKP realizavam uma lista de convidados que eles chamavam de “observadores”. Era uma lista de críticos musicais, jornalistas de cultura, musicólogos, teóricos, e compositores que tinham suas obras tocadas no festival, pessoas de influência internacional que poderiam, após o festival, continuar a auxiliar a promoção e divulgação da música polonesa no estrangeiro (Cevallos, 2018, p. 119).

Santoro havia obtido sucesso em seus concertos, e a comunidade musical polonesa certamente viu, em sua figura, um compositor que observaria o evento e posteriormente compartilharia as vivências da Polônia, no Brasil. No início do ano, quando chegou a Varsóvia, Santoro regeu a Filarmônica de Varsóvia, provavelmente em algum teatro, pois o prédio da orquestra, que fora destruído durante a guerra, ainda não havia sido inaugurado. Muitas construções haviam sido concluídas naquele ano: o Palácio de Cultura e Ciência em nome de Stálin e o Estádio comemorando o 10º aniversário do Manifesto de Julho.¹³

O prédio da Filarmônica Nacional foi inaugurado no dia 21 de fevereiro de 1955, com um concerto da Programação do II Festival de Música Polonesa (precursor do Festival Outono de Varsóvia), e no dia seguinte teve início o 5º Concurso Cho-

¹³ Manifesto do Comitê Polonês de Liberação Nacional (PKWN), proclamado em 22 de julho de 1944, conhecido como Manifesto de Julho.

pin. Santoro presenciou um momento histórico da vida musical polonesa, ou seja, o restabelecimento dos equipamentos culturais da capital e um dos acontecimentos mais importantes do calendário cultural da Polônia. O evento é a competição de piano mais antiga do mundo e faz parte de um seleto grupo de concursos dedicados à obra de um único compositor. Com o advento da 2ª Guerra Mundial, o concurso foi suspenso, mas voltou a ocorrer nos anos pós-guerra, momento de reconstrução da vida cultural e do sentimento nacional polonês.

Claudio Santoro não era o único brasileiro presente no Concurso. Entre os 74 participantes, vindos de 25 países, estava a pianista Ellyanna Caldas Silveira (1936), natural do Recife, além de Magdalena Tagliaferro (1893–1986), presença constante no evento, tendo participado ininterruptamente, como membro do júri, desde a 2ª edição do Concurso, em 1932, até a 7ª edição, em 1965. Quando Santoro esteve presente no evento, em 1955, ela era vice-presidente do júri, ao lado de figuras importantes como Jerzy Żurawlew (1886–1980), o fundador do Concurso Chopin, o compositor Witold Lutosławski (1913–1994) e o pianista Arturo Benedetti Michelangeli (1920–1995).

Além dos compromissos com os concertos e visitas a centros culturais pelos países por onde passou, Santoro estava interessado na questão da aplicação do realismo socialista em música. Por isso, durante toda a *tourné*e pelos países do Leste Europeu, teve conversas e entrevistas com figuras importantes da cena musical além da cortina de ferro. Em Bratislava, conversou com Ján Cikker (1911–1989); em Praga, com Antonín Sychra (1918–1969), Guslav Krivinka (1928–1990), Alois Habá (1893–1973) e Václav Dobiáš (1909–1978). Em Varsóvia, reencontrou-se com a musicóloga polonesa Zofia Lissa¹⁴, a figura

¹⁴ Zofia Lissa estudou musicologia e filosofia na Universidade de Lwów, realizou sua habilitação na Universidade de Poznań, indo posteriormente para a Universidade de Varsóvia. Foi, igualmente, membro e vice-presidente da União dos Compositores Poloneses; a partir de sua presença é que a União começou a receber, em seus quadros, não somente compositores, mas também musicólogos.

mais importante na aplicação do realismo socialista em música na Polônia, nos anos 1940 e 1950. Exemplo da postura estética de Lissa foi o pronunciamento que proferiu durante o Congresso Internacional de Musicologia em Paris, em 1954, em que declarou que “nenhum dos nossos compositores escreve sinfonias “atômicas”, música “concreta” ou “eletrônica”, ou quarteto “para o fim dos tempos” (Thomas, 2005, p. 83).

Na entrevista com Santoro, Lissa explana sobre a função da música na sociedade e sua importância na conscientização das massas, demonstrando o alinhamento com a cartilha soviética para a música:

Uma pessoa não progressista pode escrever uma boa música no tempo de luta, mas seu valor é negativo, e depois a história muda. É necessário escrever música que ajude as grandes massas e também música que ajude o desenvolvimento da boa música (Santoro, 2002, p. 241).

A conversa também girou em torno da questão financeira e do apoio aos compositores que viviam de sua produção musical, como eram feitas as encomendas das obras e os pagamentos. Havia um fundo anual, para o qual eles poderiam receber encomendas ou propor obras nas quais gostariam de trabalhar. A obra era entregue, mas continuava a ser de propriedade do autor, para que ele pudesse continuar a receber dividendos de performance. Essa situação ocorria somente com aqueles músicos que compartilhavam dos ideais comunistas. Ela cita Witold Lutosławski como exemplo de compositor “representante das mudanças decisivas que se fizeram na música polonesa” (Santoro, 2002, p. 245), ao conseguir aliar conceitos do realismo socialista como sobriedade, originalidade e uso de canções populares. “O sentido de responsabilidade de sua obra para com a sociedade, eis o que constitui a bússola ideológica na sua criação” (Santoro, 2002, p. 245). Lutosławski procurava se manter neutro quanto ao partido, não compartilhava dos

ideais comunistas, o que na época não podia ser abertamente declarado. Lissa o usou aqui como exemplo, colocando-o em um lugar no qual ele não gostaria de estar. Ao estar frente a frente com os atores principais da promoção e consolidação do realismo socialista em música, Claudio Santoro ia estabelecendo sua visão nacionalista de cunho político à esquerda.

A viagem continuou; após esse período na Polônia, ele seguiu para a Romênia, terminando a *tournée* na Hungria. Foram quase seis meses de intensa atividade cultural, quando o compositor teve a oportunidade de reger as principais orquestras dos países do Leste, apresentando sua música, bem como composições de outros nomes da música brasileira de concerto. Santoro, que havia participado do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em 1948, em Praga, onde os postulados socialistas para criação musical haviam sido estabelecidos, pôde vivenciar de perto sua implantação, ao ter contato com a elite cultural desses países e, ao mesmo tempo, compartilhar suas opiniões e observar as ideias socialistas que iam, de forma gradual, se instalando pelos países do Leste por influência direta da União Soviética.

Apesar do controle político sobre a criação musical, o compositor pôde igualmente perceber a importância dada ao movimento cultural, visto que em todos esses países havia um grande esforço de reconstrução dos teatros, formação das orquestras, grupos de câmara, transmissões radiofônicas, publicação de livros e ensino de artes em geral. Na Polônia, especificamente, não é possível precisar se o compositor esteve no concerto de inauguração do prédio da Filarmônica Nacional, pois não há fontes indicando isso, contudo, ele foi observador do Concurso Chopin e transitou pelo edifício recém-inaugurado. Santoro não foi somente testemunha ocular de importantes momentos do séc. XX, mas foi também um homem atuante nessas situações, ao apresentar sua música e se posicionar em relação aos fatos históricos correntes.

A ESCOLA POLONESA E SONORISMO

São ainda escassos os estudos a se debruçar sobre a ligação Brasil-Polônia na música contemporânea. Existem poucas menções nos livros de história da música acerca dessa possível ligação, como é o caso dos comentários do musicólogo José Maria Neves sobre a produção musical de Almeida Prado, em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*:

A música composta por ele [Almeida Prado] depois de sua chegada em Paris é bem diferente da que a precede. A constante procura de novas sonoridades e de nova estruturação formal, e a influência da moderna música europeia (especialmente da escola polonesa), que é assimilada e se incorpora à sua língua, levam-no a criar uma obra que se mostra perfeitamente pessoal, sem necessidade do emprego de recursos aceitos como sinais de modernidade (Neves, 2008, p. 300).

Neves aponta para a característica sonora peculiar da vanguarda polonesa, presente na obra de Almeida Prado, sendo essa somente uma pequena citação. Provavelmente, o primeiro artigo sobre a recepção de técnicas composicionais da vanguarda polonesa por parte dos compositores brasileiros seja aquele escrito pelo compositor Marcos Vieira Lucas, *A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira*, publicado no ano 2000 pela *Revista Brasileira*. Nesse estudo, Lucas traça paralelos entre as obras polonesas e brasileiras, abordando características das obras de Lu-tosławski, Penderecki e Henryk Górecki (1933-2010) e analisando obras brasileiras de Almeida Prado, Ricardo Tacuchian e Jorge Antunes que apresentam características da vanguarda polonesa.

O tema foi levado adiante e aprofundado em minhas pesquisas de mestrado (UFPR, 2012) e doutorado (UNIRIO, 2018), quando fui orientanda de Lucas. Por ter estudado música na Polônia durante seis anos (2003-2009), tive contato com as fontes sobre o assunto em língua inglesa e especialmente polonesa. Na dissertação *A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros*, analisei o conceito de “escola” quando aplicado aos compositores que emergiram no país durante o final dos anos 1950 e início dos 1960. Abordei o surgimento do estilo chamado “sonorismo”, do qual Penderecki é o expoente, apresentando as características do estilo e analisando três obras brasileiras que demonstram a recepção de tais aspectos. Já na tese *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*, investiguei as questões históricas e sociais que envolveram o surgimento e a ligação de dois festivais dedicados à música contemporânea: Festival Outono de Varsóvia, na Polônia, onde as primeiras obras sonoristas foram ouvidas, e o Festival da Guanabara, no Brasil, onde algumas obras apresentadas continham características sonoristas.

Por meio desses estudos, vê-se que não é possível agrupar os compositores poloneses que surgiram no final dos anos 1950 em uma escola composicional, pois eles não tinham um professor em comum, ou mesmo estilos parecidos em suas composições. Lutoslawski desenvolveu sua obra individualmente, ficando fora do dito fenômeno da escola polonesa. Ele já era um compositor estabelecido durante os anos pós-guerra e, certamente, seu legado para a música foi o aleatorismo controlado. Esta técnica o liberou da microrrítmica que vinha empregando em suas obras, dando variedade, estilo pessoal e destaque à criação do compositor.

Jogos Venezianos (1961) é um marco na obra musical do artista, sendo o primeiro produto dessa nova abordagem

musical. Lucas explica o emprego do contraponto aleatório por parte de Lutosławski:

É bastante conhecida sua técnica do “contraponto aleatório”. O termo refere-se ao contraponto entre partes tocadas simultaneamente, mas não estritamente controlado por um processo métrico uniforme. Cada intérprete executa sequências individuais de notas delimitadas por um *ritornello* durante um período de tempo determinado pelo compositor, evitando qualquer tentativa de ordenação com os demais intérpretes. Como as seções de *ritornello* não coincidem em extensão o resultado é diferente a cada repetição. O período de tempo em questão é definido seja por gestos do regente ou de um intérprete, ou ainda por notação musical cronométrica (seções *ad libitum*). Técnicas de aleatoriedade controlada foram usadas com sucesso nas obras compostas a partir dos anos 60 como: *Jeux Venetiens* (1960), o *Quarteto de Cordas* (1964) e o *Livre pour orchestre* (1968) (Lucas, 2000, p.5).

Lutosławski viu o surgimento dos jovens Krzysztof Penderecki e Mikołaj Górecki que juntamente com Kazimierz Serocki e Tadeusz Baird teriam lançado os fundamentos da dita *escola polonesa*. Certamente, havia dois objetivos comuns entre os poloneses após o ano de 1956, marcado pelo chamado Degelo de Gomułka, que residem no plano político-filosófico. O primeiro deles era apagar ou ignorar as evidências da influência comunista em música e ir além do realismo socialista no desenvolvimento composicional. O outro era o desejo compartilhado de compensar o tempo perdido dos anos de completa censura. Este espírito de mudança, de aspiração pela liberdade de expressão pode ter dado a sensação de unidade, apesar das evidências, não somente

pelas performances, da diferenciação estilística e estética entre os compositores.

Sonorismo é outro termo associado à produção polonesa dessa época. O estilo está diretamente associado ao início da carreira de Krzysztof Penderecki. Desde o começo, o nome desse compositor polonês simbolizou uma nova corrente musical. Suas composições — *Emanações* (1958), *Salmos de Davi* (1958), *Strophes* (1959), *Anaklasis* (1959–1960), *Dimensões do Tempo e do Silêncio* (1960–1961), *Threnody para as Vítimas de Hiroshima* (1960), *Polymorphia* (1961), *Fluorescences* (1962) e *Canon* (1962) — eram percebidas não somente como uma das primeiras e mais importantes manifestações do sonorismo, mas também como o parâmetro de medida com as quais outras obras e compositores classificados como sonoristas deveriam ser comparados. Praticamente tudo que foi falado ou escrito sobre sonorismo naquela época envolvia o nome de Penderecki.

O *sonorismo* apresenta uma nova postura em relação ao material sonoro, no qual o som é o agente principal, o material de domínio do compositor com o qual irá realizar a obra de arte musical. Desde o início, os que tentavam descrever o que era o *sonorismo* usavam termos como “campos sonoros”, “blocos sonoros”, pois os compositores utilizavam vários sons em conjunto para formar massas sonoras, o que diferencia esse estilo dos demais vistos até o momento na história da música. Em alemão essa música era descrita como *Klangflächenmusic* e em inglês como *sound-mass music*.

Nesse novo estilo, Penderecki alcançou riqueza de invenção nas cordas, criando maneiras totalmente novas de tocar. Ao lado de técnicas já conhecidas como *arco* e *pizzicato*, ele fez uso de vários tipos de vibratos rápidos e lentos. Utilizou também as conhecidas técnicas como *legno battuto*, *col legno* e *sul ponticello*, que eram pouco empregadas até então. Os instrumentos de cordas na obra de Penderecki são utilizados como percussão, pois utilizam o arco e as

mãos para obter efeitos percussivos ao tocar as cordas e todo o corpo do instrumento.

Outras inovações são observações como “alcançar a nota mais aguda possível de dado instrumento, pela pressão da corda perto do arco” e “bater no corpo do violino, arranhando o estandarte”. A nova orquestração apresentada é uma das características de Penderecki, que coloca no mesmo patamar de igualdade cordas e percussão, que toma o lugar tradicionalmente reservado aos sopros. A variedade de sons foi enriquecida pelo uso de instrumentos como congas, bongôs, percussão de madeira, blocos de metal, claves, gongo javanês. Estes instrumentos aparecem em *Anaklasis* e em outras obras como *Dimensões do Tempo e do Silêncio e Fluorescences*.

Todas essas novidades podem ter tido origem nas experiências com a sonoridades eletroacústicas que Penderecki teve ao trabalhar no Estúdio Experimental da Rádio Polonesa, em Varsóvia, compondo música para teatro e programas de rádio. Isso explica o fato de o sonorismo ser um estilo no qual os sons pareciam ser produzidos eletronicamente e não por instrumentos tradicionais. A proximidade com a música eletroacústica pode ser percebida também na notação musical: Penderecki trouxe para a música instrumental a grafia da música eletroacústica. Para as notas, o compositor utiliza retângulos e triângulos, fazendo menção aos *clusters* e *glissandos*. As partituras traziam uma bula no início para explicar a notação empregada, como mostrado no exemplo 1.

Ao lado da orquestração e das técnicas instrumentais, as texturas dependem de diferentes parâmetros que determinam a estrutura interna das massas sonoras, como densidade, mobilidade, homogeneidade e diversidade. As novidades de texturas eram muitas vezes afetadas por maneiras atípicas de tocar, mas também por especificidades naturais de textura. Um desses fenômenos é o *cluster*, usado primeiramente por Henry Cowell (1897–1965).

Exemplo 1 – K. Penderecki: *Polymorphia* (bula).

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS	
ord.	
s.p.	
s.t.	
c.l.	
l. batt.	
	raised a quarter-tone
	raised three quarter-tones
	the highest note on the instrument (indifinite pitch)
	play between bridge and tailpiece
	arpeggio on four strings between bridge and tailpiece
	play on tailpiece
	play on bridge
	strike the strings with the palm of the hand
	tap the upper part of the sound-board with fingertips
	tap the desk with the bow or the chair with the nut
	several irregular changes of bow in succession
.....	repeat the note as rapidly as possible
-o--o--	repeat the indicated group of notes as rapidly as possible
	molto vibrato
	very slow vibrato with a $\frac{1}{4}$ tone interval, produced by sliding the finger
Σ	very rapid non-rhythmicized tremolo
>>>	jarring sounds

Fonte: PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*, para orquestra de cordas. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

O *cluster* ficou conhecido como uma das características do sonorismo de Penderecki, que vai mais além do que Cowell, pois constrói *clusters* com semitons e quartos de tons e causa movimentos variando a amplitude para maior ou menor intervalos dos extremos. Ele desenvolve *clusters* que começam com uma nota, abrem-se, expandindo para formar o *cluster* e voltam à nota inicial, conforme é mostrado no exemplo 2.

Exemplo 2 – K. Penderecki: *Polymorphia* — excerto (marcação 57 a 59) demonstrando a notação de *clusters* e a notação cronométrica.

The image shows a musical score excerpt from K. Penderecki's *Polymorphia*, measures 57 to 59. The score is for a string quartet (Vn, Vl, Vc 1-8, Vb 1-8) and includes a time line at the bottom. The notation features clusters and metric notation.

The score is written for four staves: Vn (Violin), Vl (Viola), Vc 1-8 (Violoncello), and Vb 1-8 (Bass). The time line at the bottom is marked with measures 57, 58, 59, and 60. The notation includes clusters (indicated by black shapes) and metric notation (indicated by numbers and symbols).

Fonte: PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*, para orquestra de cordas. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

Uma das principais mudanças nas composições de Penderecki é a organização do tempo. As durações não eram divididas em compasso, mas representadas através de uma “linha do tempo” que corria na parte de cima ou de baixo da partitura,

indicando uma notação cronométrica. Este recurso foi usado pelo compositor primeiramente nas obras *Strophes* (1959) e *Anaklasis* (1960).

O sonorismo foi por vezes compreendido como um estilo destituído de interesse intelectual e organização formal. Contudo, ele deve ser entendido como uma postura anti-intelectual frente ao serialismo, pois os compositores de Darmstadt estavam concentrados na serialização de todas as propriedades da música — notas, ritmos, dinâmica, timbre e articulação — mas a audiência não era capaz de perceber o processo composicional. Já que a música era percebida pelas suas características gerais e não pelas complexas relações das notas entre si, os compositores poloneses abandonaram a serialização e focaram nos campos sonoros e texturas geradas por ela. No Ocidente essas mudanças foram notadas no estilo de György Ligeti (1923–2006) e Iannis Xenakis (1922–2001). A pesquisadora polonesa Danuta Mirka comenta:

A visão do sonorismo, em sua atitude anti-intelectual em relação ao problema de criação artística, é significativa para localizá-lo na história da música do século XX. Como regra, sonorismo é considerado uma reação à orientação hiperformalista do serialismo, com suas rigorosas técnicas e predominância do processo formal sobre o resultado sonoro final (Meyer K. 1983: 87; Erhardt 1975: 39). Por outro lado, o anti-intelectualismo do sonorismo polonês o separa da música de Ligeti e Xenakis, a qual, embora auditivamente semelhante, é baseada em uma sutil relação entre os tons: “micropolifonia” no caso de Ligeti e procedimentos matemáticos no caso de Xenakis. Assim, o sonorismo foi relegado na história da música a um estilo de exploração sonora, como uma continuação dos experimentos iniciados pelos Futuristas Italianos, continuados por Varése e expandidos

posteriormente nas áreas de música eletrônica e música concreta¹⁵ (Mirka, 1997, p. 16).

A falta de informação e estudo sobre o *sonorismo* gerou um entendimento superficial do tema. Os estudos de musicólogos como Danuta Mirka e Adrian Thomas trouxeram novas informações, descrevendo as técnicas de composição utilizadas e fazendo um detalhado relato do ambiente histórico ao redor do fenômeno. Cevallos, comenta:

Ao ouvir a música de Penderecki e de outros sonaristas, percebe-se a liberdade de expressão da obra e a forte carga emocional contida na sonoridade descoberta pelos poloneses. O estilo surgiu em uma época política delicada para a Polônia, que se encontrava sob direta influência soviética. O *sonorismo* também é visto como uma forma de liberdade de expressão dos ideais socialistas traçados por Zhdanov, pois representa liberdade composicional em relação a todos os parâmetros anteriormente utilizados em música: harmonia, ritmo, textura, contraponto. Era uma maneira de dizer aos comunistas que a Polônia era livre das diretrizes impostas e de mostrar que eles podiam fazer o que pretendiam no âmbito musical (Cevallos, 2018, p. 42- 43).

¹⁵ The view of sonorism, as anti-intellectual in its attitude towards the problem of artistic creation, is also of significance for the location of that style in the history of twentieth-century music. As a rule, sonorism is considered to be a reaction to the hyperformalist orientation of serialism, with its rigorous technical regulations and predomination of formal processes over the resulting sound effect (Meyer K. 1983: 87; Erhardt 1975: 39). On the other hand, Polish sonorism's purported anti- intellectualism has also separated it from the music of Ligeti and Xenakis, which, though audibly similar, is based on subtle relationships among tones: "micropolyphony" in the case of the former composer and mathematical stochastic procedures in the case of the latter. Thus, in the history of music, sonorism has been relegated to the stream of sound explorations, as a continuation of experiments begun by the Italian Futurists, continued by Varèse, and expanded further in the areas of electronic and concrete music.

Hoje, o estilo pode parecer datado, contudo, o sonorismo representou não somente uma novidade dentro da música contemporânea, mas foi o embaixador da vanguarda polonesa no exterior, trazendo relevante contribuição para a história da música em relação às questões de sonoridade, grafia musical e exploração das possibilidades dos instrumentos acústicos.

COMENTÁRIOS SOBRE A OBRA *INTERAÇÕES ASSINTÓTICAS*

A obra *Interações Assintóticas* foi dedicada à Gisele Santoro e ao casal de amigos Roberto Salmeron, físico, e sua esposa Sonia Salmeron, psicanalista. Quando do término da obra, o compositor comentou com seu amigo que a composição ainda não tinha título. Sonia Salmeron relembra a conversa em entrevista para o documentário *Santoro, o homem e sua música*:

Um dia nós fomos passear em *Montmartre*, e o Claudio disse:

— Roberto, eu estou preocupado, eu acabei uma composição e eu não sei que nome dar [...] o som vai subindo, subindo, subindo. Depois ele desce a quase nulo, depois começa a subir aos poucos. Aí, o Roberto responde:

— Mas isso em matemática se chama curva assintótica (Szerman, 2015).

Essa conversa entre amigos parece ter sido a origem do título da obra, que foi “estreada pela Beethovenhalle Orchester em Bonn na Alemanha, no ano de 1976, com a regência do autor. A composição obteve o 1º prêmio no Concurso Nacional instituído pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro em 1972” (Santoro, 2019).

Interações Assintóticas apresenta um compositor com completo domínio das técnicas composicionais modernas e das correntes mais avançadas do seu tempo. É uma composição que reúne características do sonorismo e do aleatorismo controlado, ambos aspectos da vanguarda polonesa. Foi composta em 1969, concluída no mês de setembro em Paris, não tendo ligação com a sua visita à Polônia em 1955. Penderecki e Lutoslawski haviam despontado no mundo da música contemporânea no final dos anos 1950, começo dos 1960, quando ambos tiveram peças apresentadas no Festival Outono de Varsóvia, evento que serviu de vitrine para a projeção da produção musical polonesa fora do país. Foram fatos posteriores à visita de Santoro ao país.

Foi somente no final dos anos 1960 que começaram a surgir no Brasil composições brasileiras que apresentavam a recepção de características da vanguarda polonesa: Almeida Prado, *Pequenos Funerais Cantantes* (1969), *Amém* (1975); Edino Krieger, *Canticum Naturale* (1972), *Três Imagens de Nova Friburgo* (1988); Marlos Nobre, *Convergências* (1968), *Concerto Breve* (1969), *Biosfera* (1970), *Mosaico* (1970) e *In Memoriam* (1976); Lindembergue Cardoso, *Procissão das carpideiras* (1969), *Extreme* (1971), *Pleorama* (1971), *Reflexões 2* (1974), *Réquiem para o Sol* (1979), *Suite em dó* (1979), *Relatividade I* (1981); e *Interações Assintóticas*, de Claudio Santoro, fazem parte desse corpo de obras.

O compositor emprega uma grande orquestra romântica para a execução de *Interações Assintóticas*. As madeiras se utilizam de suas extensões: as flautas são complementadas pelo piccolo, os oboés pelo corne-inglês, os clarinetes pelo clarinete-baixo e os fagotes pelo contrafagote. Os metais aparecem em uma formação tradicional: 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones e tuba. Para aumentar o colorido, o compositor se utiliza de celesta, piano e harpa. As cordas são pensadas em um número grande que comporta até *divisi* a 6. Destaca-se a modernidade do grupo de percussão e a presença de instrumentos tipicamente brasileiros como reco-reco, agogô e chocalho.

Assim como os poloneses, Santoro não utiliza compasso para dividir a partitura, mas emprega a linha do tempo, onde as marcações da regência têm curta duração de segundos. Nesta obra as marcações vão de 2 a 235. A bula ao início da partitura é necessária pelo uso de uma grafia pouco convencional. Comparativamente, as de Penderecki são diretas e fáceis de ler. Já em Santoro, a bula é extremamente detalhada, dividida em sessões, indicando o uso das baquetas para a percussão e explicando a aparição dos símbolos por meio das marcações na linha do tempo. É indicado também abaixar as segundas partes dos instrumentos em um quarto de tom — 2ª flauta, 2º clarinete, 2º oboé — as cordas marcadas com a letra B em *divisi* e os instrumentos que tocam na parte de dentro da estante deverão fazer o mesmo.¹⁶ Em Penderecki é diferente: os símbolos indicam aos instrumentos elevar um quarto de tom. Santoro está aqui dividindo a orquestra em duas partes, uma que toca no diapasão e outra que toca abaixado em um quarto de tom; dessa forma o compositor cria uma massa sonora, que é uma das principais características das obras sonoristas.

Santoro também emprega o *cluster* em *Interações Assintóticas*, as notas são especificadas na partitura, formando um bloco sonoro, e o compositor realiza movimentos ascendentes ou descendentes, indicando de que notas saem e para quais notas estão se dirigindo.

O uso desse recurso se diferencia da grafia de Penderecki, que utiliza desenhos de abrir e fechar ao longo da partitura, para indicar os deslocamentos das massas sonoras, apresentando uma notação aleatória, sem a escrita de notas no texto musical, conforme mostrado no exemplo 3.

¹⁶ Nos naipes de cordas existem dois instrumentistas para cada estante de partitura. Olhando da visão do maestro, o instrumentista da esquerda é o lado de fora, o da direita é o lado de dentro.

Exemplo 3 – C. Santoro: excerto de *Interações Assintóticas* (marcações 148 a 154). Demonstração da notação de clusters.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 148 to 154 of the piece 'Interações Assintóticas' by Claudio Santoro. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features complex clusters of notes across multiple staves, with some notes marked with 'x' and 'y' to indicate specific fingerings or techniques. The music is written in a modern, experimental style with a focus on texture and timbre. At the bottom of the score, the text 'Tutti Coras Morto Legato' is written.

Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris: Jobert, 1971.

A técnica de aleatorismo controlado é utilizada de diversas maneiras, como neste trecho realizado pelas cordas, da marcação 31 a 35, onde as notas a serem tocadas são especificadas pelo autor, contudo os comentários do compositor indicam que o fragmento deve ser interpretado de forma livre. “Cada grupo de notas das cordas deve ser tocado quase como “grupetos” bem rápido e a respiração (‘) indicada também rápida. Executar cada instrumentista, o seu próprio ritmo e entradas, não devem tocar juntos” (Santoro, 1969, p. 5). Ver exemplo 4.

Exemplo 4 – C. Santoro: excerto de *Interações Assintóticas* (marcações 31 a 35). Demonstração do uso da técnica de aleatorismo controlado.

The image shows a musical score for three string sections: Violins I & II, Violas, and Cellos/Double Basses. The score is for measures 32 through 35 of the piece 'Interações Assintóticas' by Claudio Santoro. The tempo is marked 'Tempo Comodo' and 'Molto Rapido'. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including many eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The score is marked with measure numbers 32, 33, 34, and 35.

Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris: Jobert, 1971.

Outra forma de aleatorismo controlado utilizada por Santoro, também empregada por Lutosławski primeiramente em *Jogos Venezianos*, é o uso de caixas de repetição, o compositor delimita as notas a serem tocadas e elas devem ser repetidas em improvisação até onde a flecha indicar. Neste trecho, Santoro também aponta a intensidade com a qual as improvisações devem ser realizadas, *f*, *mf* e *p*, como se observa no exemplo 5.

No fim dos anos 1960, os estudos musicológicos ainda estavam começando a pesquisar os vários estilos presentes nas obras dos compositores poloneses. As composições eram

vistas como um todo, ou seja, oriundas da “escola polonesa”, termo pouco preciso, já comentado anteriormente. Parece que Santoro tinha esse entendimento — assim como quase toda a comunidade internacional da música contemporânea — ao utilizar recursos sonoristas e técnicas de aleatorismo controlado na mesma peça.

Exemplo 5 – C. Santoro: excerto de *Interações Assintóticas* (marcações 180 a 182). Demonstração do uso da técnica de aleatorismo controlado.

Handwritten musical score for three instruments: Harp, Celesta, and Marimbaf. Each instrument has a box containing a musical staff with notes and dynamic markings. The Harp part is labeled "Improvisar com estas notas - Ritmo Rápidos -" and has dynamics "(f - mf - p)". The Celesta part is labeled "Improvisar as estas notas - Ritmo Rápidos" and has dynamics "(f - mf)". The Marimbaf part is labeled "Improvisar as estas notas - Ritmo Rápidos" and has dynamics "(f - mf)". An arrow points from the Celesta part to the Marimbaf part.

Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris: Jobert, 1971.

Não há demérito algum nisso, pelo contrário, *Interações Assintóticas* é um trabalho complexo e refinado, no qual Santoro faz uma síntese dessas técnicas, apresentando completo domínio da linguagem da vanguarda polonesa.

CONCLUSÃO

A primeira parte desse artigo se concentrou no entendimento mais profundo sobre uma pequena parte da vida de Santoro e os fatos históricos que envolveram este período, especificamente, o fim do mês de janeiro e todo o mês de fevereiro de 1955. Ao analisar os eventos e tudo o que o compositor vivenciou na Polônia, foi possível compreender o contato direto que Santoro teve com os principais atores da cena musical polonesa, ao mesmo tempo que foi testemunha ocular de acontecimentos históricos daquele país. Não foi apenas visitante ou espectador, mas teve participação ativa durante esse período, regendo obras brasileiras à frente de duas orquestras, visitando casas de cultura, conversando com a musicóloga Zofia Lissa e participando como observador do Concurso Chopin.

A segunda parte apresentou a distinção entre escola polonesa, sonorismo e aleatorismo controlado, conceitos presentes a partir do fim dos anos 1950, começo dos 1960, na produção musical da Polônia. Posteriormente, à luz das técnicas composicionais da vanguarda polonesa, a obra *Interações Assintóticas* foi analisada, com a hipótese de que Santoro haveria se utilizado delas ao compor a obra, por meio de comparação com composições de Penderecki e Lutosławski.

Os fatos históricos e musicais apresentados nesse artigo demonstram que ainda há muito a ser pesquisado, estudado e, conseqüentemente, descoberto sobre a produção musical dos compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Um dos objetivos desse texto é contribuir para que uma pequena parte dessa lacuna seja preenchida, trazendo ampla visão sobre a música brasileira, um melhor entendimento sobre a cena musical a partir dos anos 1960 e uma compreensão mais detalhada sobre uma parte da obra de Claudio Santoro. O presente artigo também pretende continuar abrindo caminho para a pesquisa da relação entre a música brasileira e a música polonesa, não tendo como objetivo dar respostas fechadas,

mas apresentar hipóteses para que musicólogos e estudiosos da música brasileira e polonesa, que se interessem pela temática, tenham aqui informações para futuras investigações.

Os estudos musicais transculturais sobre a ligação Brasil-Polônia, que se iniciaram com os escritos do compositor Marcos Lucas, e que foram continuados por esta pesquisadora, se estendem agora à vida e à obra de Claudio Santoro, já compondo um pequeno corpo de textos sobre o assunto, ampliando o entendimento sobre a convergência de dois países, aparentemente, tão distantes. E demonstrando que a aproximação destas duas culturas, no âmbito da música contemporânea, foi por outros caminhos, bem distintos dos da imigração do séc. XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

CHŁOPICKA, Regina. *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum: studia nad twórczością wokalnno-instrumentalną*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. New York: Cambridge University Press, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MIRKA, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970–1980*. São Paulo: UNESP, 2005.

SANTORO, Maria Carlota Braga. *Resgatando memórias de Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.

THOMAS, Adrian. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1994.

Teses e Dissertações

HARTMANN SOBRINHO, Ernesto Frederico. *Estética Musical e Realismo Socialista em Obras Nacionalistas para Piano de Claudio Santoro: janelas hermenêuticas*. 217 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CEVALLOS, Semitha. *A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros*. 67 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

CEVALLOS, Semitha. *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*. 177 p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Artigos em Periódicos Científicos

APÊLO. *Música Viva*. Rio de Janeiro, ago. 1948, nº 16.

LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 5, setembro, 2000.

Partituras

PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*. Orquestra de Cordas. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas*. Orquestra sinfônica. Paris, Jobert, 1971.

Entrevistas

KRIEGER, Edino. Edino Krieger: depoimento [out. 2014] Entrevistador: Semitha Cevallos. Rio de Janeiro: 2014. Arquivo visual digital.

Internet

Claudio Santoro. Disponível em http://www.claudiosantoro.art.br/San_Eng/vitae_chronological.html. Acesso em: 1 out. 2019.

SZERMAN, Johnny Howard. Santoro, o homem e sua música. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=n-dR7abkviGU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR19IzzUp3BQxuCcQFn_8aCrHF_TpZvppteZRPJy8O27RB_ZzcWvAwOkQJQ. Acesso em: 9 out. 2019.

Artigo publicado pela primeira vez no periódico abaixo

CEVALLOS, S. H. M. Claudio Santoro e a Polônia: aproximações estéticas. *Revista Música*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 285, dezembro, 2019.

O MINIMALISMO NO CENÁRIO DA MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO

Semitha Heloisa Matos Cevallos

Resumo: O minimalismo surgiu na década de 1960, nos Estados Unidos, envolto em muitas questões controversas. No Brasil não deixaram de existir conflitos de opinião e posturas estéticas divergentes frente ao estilo. Este debate enriquece o pensamento sobre a música nacional e aponta para as diversas correntes estéticas presentes na produção musical brasileira.

Palavras-chave: Minimalismo. Música Contemporânea Brasileira. Dimitri Cervo. Flo Menezes.

INTRODUÇÃO

A música brasileira de concerto apresenta a recepção de vários estilos e vertentes oriundas de diversas fontes. O neoclassicismo, o dodecafonismo, o serialismo, o nacionalismo e o sonorismo já foram identificados como estilos europeus utilizados nas composições de autores brasileiros. Contudo, o presente artigo irá traçar um panorama sobre a recepção do minimalismo no Brasil. O estilo surgiu na década de 1960, nos Estados Unidos, envolto em muitas questões controversas. No Brasil não deixaram de existir conflitos de opinião e posturas estéticas divergentes frente ao minimalismo.

O surgimento de um estilo musical fora da Europa, com uma postura totalmente antigermânica e influências completamente diversas do cânone da alta cultura ocidental, relativizou os paradigmas e padrões musicais impostos pela vanguarda europeia. O minimalismo, pelas suas características subversivas, gerou reações adversas no ambiente musical e acadêmico, primeiramente na Europa e posteriormente no Brasil.

No cenário musical brasileiro, muitos compositores utilizaram os recursos do minimalismo em suas obras, outros são completamente contra o estilo. Entre os representantes dessas duas correntes, uma a favor e a outra contra o estilo, estão certamente os compositores brasileiros Dimitri Cervo (1968) e Flo Menezes (1962), respectivamente.

O MINIMALISMO NO BRASIL

No Brasil, as obras que se utilizam de técnicas minimalistas apareceram na produção musical dos compositores a partir do fim dos anos 1970, começo dos 1980. Não são obras nas quais as técnicas são empregadas da mesma forma como no minimalismo clássico; desta maneira o termo pós-minimalista é mais preciso para designar tais composições, e as técnicas composicionais de estilo estão a serviço das necessidades expressivas de cada compositor e de uma caracterização musical nacional.

Os compositores que apresentam algumas obras com recepção do minimalismo são vários: Gilberto Mendes (1922), Jorge Antunes (1942), Jamary de Oliveira (1944), Rodolfo Coelho de Souza (1952), Chico Melo (1956) e Dimitri Cervo. É possível notar que muitos deles possuem no máximo cinco obras que se utilizam de técnicas minimalistas — com exceção de Dimitri Cervo e Rodolfo Coelho de

Souza —, e esse fato caracteriza o uso do minimalismo para conhecimento estilístico e para experimentação do material musical. Tais compositores não podem ser chamados, portanto, de minimalistas ou pós-minimalistas, pois o estilo americano não marca uma fase inteira de suas respectivas produções musicais.

Dimitri Cervo e Rodolfo Coelho de Souza apresentam uma fase pós-minimalista. Contudo, neste artigo trataremos da produção do compositor Dimitri Cervo, que apresenta um corpo de obras compostas entre 1997 e 2008 que exibem o emprego das técnicas do pós-minimalismo. Além de compor no estilo, tem ampla atuação na difusão do conhecimento sobre o minimalismo no ambiente acadêmico, por meio de artigos e do primeiro livro em língua portuguesa sobre o assunto no cenário musical brasileiro.

No ano 2000, o compositor recebeu uma Bolsa Recém-Doutor do CNPq para realizar pesquisa, e Cervo iniciou um estudo para investigar a influência do minimalismo na composição musical brasileira contemporânea. A pesquisa teve início com a coleta de dados, momento em que foram encaminhados questionários individuais para 210 compositores. Obteve-se resposta de 56 questionários, dentre os quais 25 admitiram uso de técnicas minimalistas em suas produções musicais, o que representava 12% da amostragem inicial. Essa pesquisa virou um livro, que foi publicado em 2005 pela Editora da Universidade Federal de Santa Maria, sendo o único título no Brasil a abordar o assunto, trazendo exemplos e análises de obras brasileiras que empregam técnicas minimalistas.

Cervo, na vida particular, é envolvido com orientalismo, música indiana, vegetarianismo, budismo e yoga — características comuns às dos compositores do minimalismo americano. Ele comenta que nunca teve interesse em compor música dissonante e que a corrente estética contemporânea com a qual se identificou foi o minimalismo. Dos anos

de 1997 a 2008 compôs um conjunto de obras chamado *Brasil 2000*. O compositor comenta sobre elas em seu *site* pessoal:

Concebi a Série Brasil 2000 como um conjunto para diversas forças instrumentais a exemplo das Bachianas de Villa-Lobos. Nessas obras procurei uma síntese entre elementos da música brasileira e feições estilísticas do minimalismo, um equilíbrio entre os elementos nacionais e o voo universalista, definindo uma estética pessoal, mas também inclusiva (Cervo, 2014).

A *Série Brasil 2000* é um conjunto de nove obras que, quando apresentadas em sua totalidade em um único concerto, tem a duração aproximada de 86 minutos. As obras são: *Brasil Amazônico* (1998–2000), para orquestra; *Papaji* (1997), para violoncelo e piano; *Toccata Amazônica* (1998–1999), para orquestra, oito percussionistas e piano; *Toronubá* (2000), obra que possui três formações possíveis: para piano e oito percussionistas, para piano, orquestra de cordas e três percussionistas, e para grande orquestra; *Pattapiã* (2001), para flauta solo e orquestra de cordas; *Aiamguabê* (2002), obra que possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas e piano, e para quarteto de cordas e piano; *Elegia Fantasia* (2003), para orquestra de cordas; *Uguabê* (2008), obra que possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas e piano ou para quarteto de cordas e piano; *Canauê* (2005–2007), obra que possui duas formações possíveis: para orquestra de cordas ou para grande orquestra.

As obras dessa série que obtiveram maior repercussão são, certamente, *Toccata Amazônica*, *Canauê* e *Toronubá*. A obra *Toronubá* foi escrita “em memória aos índios brasileiros que resistiram à invasão europeia a partir de 1500” (Cervo, 2014).

Exemplo 1 - D. Cervo: *Toronubá* (2000) comp. 168/69.

24
16

168

Mar.

W. Block
Slap.

3 T-Tons
W. Block
2 Cax.

T-Tam
B. Drum

Piano

f molto

f molto

f molto

Fonte: DIMITRI, Cervo. *Toronubá*. Piano, orquestra de cordas e três percussionistas. Brasil: pdf/manuscrito do compositor, 2000.

Obras como essas da *Série Brasil 2000* tornaram Dimitri Cervo conhecido e deixaram uma marca pessoal como compositor pós-minimalista. *Toronubá* é uma obra bem aceita por parte dos músicos e do público que a ouve, e tem sido executada diversas vezes por orquestras brasileiras, como comenta Bertisch:

A Orquestra Sinfônica de Sergipe, em sua turnê nacional realizada no primeiro semestre do ano de 2009, sob regência de Guilherme Mannis, nas capitais brasileiras de Aracaju, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Curitiba, apresentou como peça de abertura dos concertos essa segunda versão, contando com a participação do próprio compositor ao piano na apresentação de Curitiba, no Teatro Guaíra. A terceira versão, escrita em 2010 para grande orquestra, foi apresentada pela Orquestra Municipal de São Paulo no mesmo ano,

sob a regência de Wagner Polistchuk, e pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em 2012, sob regência de Julian Pellicano. Pode-se notar como fator comum inerente às três orquestrações, o aspecto da sonoridade percussiva minimalista (Bertisch, 2014, p. 2).

O minimalismo sempre esteve envolto em discussões e posturas estéticas divergentes por parte da comunidade musical. Dimitri Cervo e outros compositores citados anteriormente fazem parte daqueles que utilizaram o estilo em suas composições e pensam que este é mais um estilo a ser visitado e experimentado. Contudo, existem outros compositores no cenário musical brasileiro que veem o minimalismo como um estilo “menor”, sem relevância do ponto de vista musical e, certamente, Flo Menezes é o seu crítico mais ferrenho.

MAXIMALISMO E COMPLEXIDADE

Conhecido como “músico maximalista”, Flo Menezes é um compositor que representa no Brasil a corrente da música eletroacústica e do culto à complexidade. Foi aluno e conviveu com nomes importantes da música contemporânea brasileira e europeia como Willy Corrêa de Oliveira (1938), Gilberto Mendes (1922), Pierre Boulez (1925), Luciano Berio (1925–2003), Henri Pousseur (1929–2009) e Karlheinz Stockhausen (1928–2007), dentre outros.

Apesar de posicionamentos contrários ao minimalismo por parte de muitos compositores brasileiros, não existe produção crítica sobre o assunto para fins de pesquisa, a não ser os escritos de Flo Menezes sobre sua obra e seu pensamento estético musical. Por esse motivo, não é possível citar compositores e aproximá-los do discurso de Menezes, que é, certamente, o contraponto brasileiro no debate em relação ao estilo americano.

Sua atitude frente ao minimalismo é de oposição direta. Essa postura certamente é devida a sua formação musical, trajetória de sucesso na complexidade, postura estética e linguagem composicional. O termo *maximalista* surgiu em 1983 nos escritos de Flo Menezes, em divergência direta ao minimalismo, como o próprio compositor comenta em seu livro *Apo-teose de Schoenberg*:

O termo *maximalista*, em oposição direta ao minimalismo americano e condizente com a *complexidade* na elaboração musical, aparece pela primeira vez na publicação do texto sobre minha obra *Micro-Macro – Liedforma de Amor a Reg* (1983), por ocasião da estreia em 9 de novembro de 1983 no MASP, em São Paulo, na interpretação dos docentes do Departamento de Música da ECA – USP (Menezes, 2002, p. 178).

Menezes escreveu o texto que acompanhava o programa do concerto, fazendo comentários sobre sua obra. É neste pequeno texto que surge pela primeira vez o termo *maximalista*, palavra que acompanharia seu nome e que passou a estar diretamente relacionada com seu percurso composicional. O compositor cita, no texto do programa:

A constante aparição de novas informações e a direcionalidade a cada vez maior complexidade da textura (através da memória de elementos) faz com que “Micro-Macro” seja um manifesto maximalista, através do qual optei por uma “chanson d’amour contemporânea e sem palavras”, uma homenagem ao amor, em plena São Paulo... (Menezes, 2014).

Para Menezes, o minimalismo é uma corrente estética vazia, pois é destituída de uma leitura plural das obras musicais. Afirma que em seus trabalhos as possibilidades de leituras são

múltiplas a cada nova escuta, devido ao alto grau de complexidade, convidando o ouvinte a perceber a obra sob diferentes prismas. Menezes afirma em entrevista que:

No minimalismo a música é previsível, não permite uma multiplicidade de níveis de apreensão e recepção. Do ponto de vista do vocábulo, o maximalismo é uma maneira de definir a importância da complexidade na música. Não acredito em simplicidade [...] Quando se entra no domínio estético as coisas se multiplicam de tal forma que se não houver consciência dessa complexidade, e não se operar dentro dela, o resultado é uma obra fraca e previsível, que é o que o minimalismo faz (UNESP CIÊNCIA, 2014).

Exemplo 2 - F. Menezes: *Coiores* (2000)

The musical score for 'Coiores' by F. Menezes (2000) is a complex work for Clarinet in B, Xilofone, and Marimba. The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and articulation marks. The score is divided into three main sections: Clarinet in B, Xilofone, and Marimba. The Clarinet in B section includes measures 1, 2, 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, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The Xilofone section includes measures 1, 2, 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, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The Marimba section includes measures 1, 2, 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, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The score is divided into three main sections: Clarinet in B, Xilofone, and Marimba. The Clarinet in B section includes measures 1, 2, 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, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The Xilofone section includes measures 1, 2, 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, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The Marimba section includes measures 1, 2, 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, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Fonte: MENEZES, Flo. *Coiores*. Um clarinetista (clarineta em in Si bemol e clarineta baixo em Si bemol), um percussionista, sons eletrônicos (4 canais) e sons eletrônicos ao vivo. São Paulo: pdf/manuscrito do compositor, 2000.

Maximalista não é um termo que se pode aplicar somente à produção composicional de Menezes, mas também a sua atuação: como teórico da música nova tem vários livros e artigos publicados no Brasil, Estados Unidos e Europa; na área acadêmica foi um dos mais jovens livres-docentes da história da UNESP, e um dos professores titulares mais jovens da instituição; como empreendedor fundou em 1994 o Studio Panorama, constituindo significativa escola de composição no país. Além disso, as obras de Menezes têm sido laureadas com os principais prêmios internacionais de composição eletroacústica e têm sido tocadas nos principais festivais e teatros do mundo (Menezes, 2014, online). Flo Menezes faz parte da corrente que defende que a complexidade dá legitimidade à obra musical para que ela seja verdadeira, importante e séria.

CONCLUSÃO

Apesar das opiniões contrárias — do meio acadêmico e de boa parte dos compositores de música de concerto em todo mundo em relação à relevância do estilo americano — não se pode deslegitimar o impacto e a importância do minimalismo, pois historicamente foi o primeiro estilo musical a surgir fora da Europa, em um país que não havia sofrido guerra e no qual os compositores não tinham um compromisso com a tradição musical ocidental. Além disso, o estilo transpôs as barreiras do clássico e do popular, transgrediu as normas de composição, de comportamento e ganhou o grande público a partir da década de 1980. O musicólogo americano Richard Taruskin comenta que:

Tudo que foi dito sobre o minimalismo até agora — o tamanho de sua produção, a expansão das referências culturais, seus avanços tecnológicos

— parecem sugerir que “maximalismo” seria um melhor termo para o que ocorreu (Taruskin, 2005, p. 352).

Taruskin utiliza o termo de forma distinta da de Flo Menezes. Sugere que o alcance do minimalismo foi imenso, com seus desdobramentos musicais, estéticos e tecnológicos, fatos comprovados historicamente.

O debate entre minimalismo e maximalismo reporta aos anos 1950, quando o cenário musical brasileiro encontrava-se dividido: Camargo Guarnieri (1907–1993) havia escrito a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, pronunciando-se contra o dodecafonismo e atacando diretamente a atuação de Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) e seus alunos na disseminação do estilo no país. A proposta do Grupo Música Viva era a de um pensamento amplo sobre a música e uso das técnicas de composição de vanguarda, postura que entrava em conflito com o grupo nacionalista que havia se consolidado nas décadas de 1920 e 1930. Essa oposição era não somente musical, mas também partidária, os nacionalistas contavam com o apoio do governo de Getúlio Vargas (1882–1954), enquanto os jovens vanguardistas eram filiados ao Partido Comunista.

Na década de 1980, teve início o debate entre minimalismo e maximalismo no cenário musical brasileiro. Flo Menezes colocou-se em oposição direta ao crescente interesse pelo minimalismo que vinha ocorrendo naquela década e se firmou como a voz contra o estilo americano, utilizando o termo “maximalista” para caracterizar sua obra. No entanto, havia outros compositores brasileiros que experimentaram as técnicas do estilo americano, obras que surgiram na produção musical brasileira a partir do final dos anos 1980, como a obra pós-minimalista de Dimitri Cervo.

Assim como nas discussões entre nacionalismo e dodecafonismo que permeavam o cenário musical brasileiro na década de 1950, a querela entre minimalismo e maximalismo ainda contém resquícios de um mundo dividido entre posturas

ideológicas e políticas que se refletem diretamente nas artes, dentre elas a música. Flo Menezes acredita na música legitimada pela intelectualidade, complexidade e pela tradição musical. Dimitri Cervo, por outro lado, representa um pensamento mais livre e descompromissado com a vanguarda, aliado à simplicidade e à repetição.

O Brasil vive hoje uma situação musical muito distinta da década de 1950, a era da pós-modernidade, na qual os compositores têm maior liberdade de escolha estética e expressiva e onde as fronteiras de estilo têm se diluído cada vez mais. Camargo Guarnieri e Koellreutter foram duas grandes personalidades da música brasileira, fiéis as suas ideias e deixaram muito claras suas posturas. Atualmente, ocorre o mesmo com Flo Menezes e Dimitri Cervo, que são dois compositores consolidados na cena musical brasileira, mas ainda é cedo para dizer quais serão os desdobramentos dessa discussão. Contudo, o debate enriquece o pensamento sobre a música nacional e aponta para as diversas correntes estéticas presentes na produção musical brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2005.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.

Partituras

DIMITRI, Cervo. *Toronubá*. Piano, orquestra de cordas e três percussionistas. Brasil: pdf/manuscrito do compositor, 2000.

MENEZES, Flo. *Colores*. Um clarinetista (clarineta em in Si bemol e clarineta baixo em Si bemol), um percussionista, sons eletrônicos (4 canais) e sons eletrônicos ao vivo. São Paulo: pdf/manuscrito do compositor, 2000.

Sites

CERVO, Dimitri. Disponível em: <http://dimitricervo.com.br/#!/serie-brasil-2000-e-2010/>. Acesso em: 8 jul. 2014.

MENEZES, Flo. Disponível em http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_micromacro.pdf. Acesso em: 10 jul. 2014.

UNESP CIÊNCIA. Disponível em: <http://www2.unesp.br/revista/?p=6818>. Acesso em: 10 jul. 2014.

Teses e Dissertações

BERTISCH, James Leonard Silva. *Toronubá, de Dimitri Cervo: Considerações Analíticas e Técnicas em Performance*, 2014, Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2014. Bahia, 2014.

Artigo publicado pela primeira vez no periódico abaixo.

CEVALLOS, S. H. M. O minimalismo no cenário da música brasileira de concerto. *Tom Caderno de Ensaios*, Curitiba, v. 4, n. 8, p. 76, dezembro, 2018.

A SONATA DO GIRASSOL VERMELHO: CONTRIBUIÇÕES PARA A LITERATURA MUSICAL PARA VIOLA

Semitha Heloisa Matos Cevallos

Resumo: A Sonata do Girassol Vermelho (2019), objeto deste estudo, é a obra mais recente para viola e piano do compositor brasileiro Harry Crawl. Para melhor compreender o lugar que a viola ocupou na história da música, o artigo faz um recorte histórico que tem início no fim do séc. XIX/início do XX, quando violistas de países europeus, assim como a Rússia, apresentaram aspirações comuns de tirar a viola de sua, até então, posição de importância secundária, grande parte em razão do pequeno número de solistas em atuação e pouco ou quase nenhum repertório específico para o instrumento. Durante o séc. XX, esse cenário foi modificando-se e os compositores brasileiros passaram a apresentar obras de contribuição significativa para o repertório de viola.

Palavras-chave: Harry Crawl, Viola, Sonata do Girassol Vermelho, Música Contemporânea Brasileira, Música de Câmara Brasileira.

INTRODUÇÃO

A *Sonata do Girassol Vermelho* (2019), objeto deste estudo, é a obra mais recente para viola e piano do compositor brasileiro Harry Crawl. Para melhor compreender o lugar que a viola ocupou na história da música, o artigo faz um recorte histórico que tem início no fim do séc. XIX/início do XX, quan-

do violistas de países europeus, assim como da Rússia, apresentaram aspirações comuns de tirar a viola de sua, até então, posição de importância secundária, grande parte em razão do pequeno número de solistas em atuação e pouco ou quase nenhum repertório específico para o instrumento. Durante o séc. XX, esse cenário foi modificando-se e os compositores brasileiros passaram a apresentar obras de contribuição significativa para o repertório de viola.

O DESPERTAR DA VIOLA COMO INSTRUMENTO SOLISTA

Por séculos, a viola foi um instrumento no qual os violinistas revezavam-se ao fazer música de câmara. Os músicos que continuavam tocando o instrumento, ou tinham interesse por ele, mantinham-se em uma situação de inferioridade em relação ao violino. Na Alemanha, eram chamados de *Penzioninstrument*, ou seja, instrumento de aposentado, designado para violinistas idosos que já não possuíam técnica apurada ou a alguém que não tinha o talento suficiente para tocar violino profissionalmente (Primrose, 1978, p. 19). Contudo, no fim do séc. XIX, vários violistas levantaram-se contra esse tipo de postura preconceituosa em relação à viola e, por meio de um sério trabalho de execução e ensino, iniciaram uma mudança de atitude e pensamento, elevando o status do instrumento.

Não havia, até o fim do séc. XIX, solistas na viola. Um dos primeiros ou, quem sabe, o primeiro violista de fama internacional foi o inglês Lionel Tertis (1876–1975), considerado o pai da Escola Inglesa de Viola. Sua atividade artística e pedagógica abriu a possibilidade para que outros músicos desse instrumento também seguissem carreira como solistas, algo sem precedentes até aquele momento. “Tertis e

Casals¹⁷ foram os primeiros intérpretes nos seus respectivos instrumentos a serem comparados favoravelmente aos grandes virtuosos do violino e piano” (Riley, 1980, p. 252, tradução nossa).

O instrumentista Tertis deu significativa contribuição para a expansão do repertório de viola ao encorajar compositores a escrever para ele. Muitas dessas peças não eram obras-primas e, após apresentá-las em público, ele as usava como obras didáticas a fim de que seus alunos tivessem a oportunidade de ter contato com uma literatura recém-escrita.

A lista de compositores que escreveram obras para Tertis é impressionante. Inclui: Arnold Bax, Stanley Bate, W. H. Bell, Arthur Benjamin, Arthur Bliss, York Bowen, Benjamin Dale, T. F. Dunhill, H. Farjeon, Gustav Holst, John McEwen, Richard L. Malthew, William Reed, Cyril Scott, William Walton, Ralph Vaughn Williams, e Waldo Warner (Riley, 1980, p. 248, tradução nossa).

Do início do séc. XX até o começo da Segunda Guerra Mundial, a viola cresceu muito em importância na Inglaterra, devido à intensa atuação de Tertis. Percebia-se a maior aceitação do instrumento por parte de compositores e regentes, pois havia mais oportunidades de execução, além do crescente interesse pelo estudo do instrumento. Nos anos pós-guerra, outro violista surgiria na Inglaterra, William Primrose (1904–1982), que será abordado mais adiante.

O repertório orquestral do fim do séc. XIX tinha aumentado muito as exigências técnicas para as partes de viola, e o nível técnico insuficiente de execução dos instrumentistas vinha preocupando as instituições de ensino musical na Europa. Por esse motivo, o Conservatório de Paris instituiu, em 1894, o programa de viola — 99 anos após implemen-

¹⁷ Pablo Casals (1876-1973) foi um virtuoso violoncelista espanhol.

tar os programas de violino e violoncelo. Théophile Laforge (1863–1918) foi o primeiro professor de viola da instituição, ensinando por 24 anos. Sua atuação pedagógica elevou o nível técnico do instrumento e criou uma nova geração de violistas. Maurice Vieux (1884–1951), aluno de Laforge, assumiu a cátedra de viola, após a morte do seu professor. Seguiu no caminho do mestre, continuando a perseguir elevados níveis de ensino em técnica e execução.

Hermann Ritter (1849–1926) foi o nome mais importante para a viola na segunda metade do sec. XIX na Alemanha. “... virtuoso alemão, [...] impressionou maestros e compositores alemães pelo seu talento artístico e dedicação para com a viola, sendo pioneiro no uso de sua *viola alta*, modelo grande” (Riley, 1980, p. 241, tradução nossa). Depois da Segunda Guerra, mais uma nova geração de violistas surgiu no país, assim como de compositores que escreveram para o instrumento. Uma das contribuições mais significativas foi a do compositor e violista Paul Hindemith (1895–1963) com mais de 20 obras específicas para o instrumento.

Na Rússia, o pioneiro na valorização da viola foi Vladimir Bakaleinikoff (1885–1953), que ensinou nos Conservatórios de São Petesburgo (1918–1920) e Moscou (1920–1924). Tendo partido para os Estados Unidos, seu aluno Vadim Borisovsky (1900–1972) o sucedeu, estabelecendo a escola soviética de viola, onde ensinou por volta de 200 violistas que estiveram em posições de liderança nas orquestras da época.

Nos anos pós-guerra e durante a segunda metade do séc. XX, o inglês William Primrose foi mundialmente o nome mais importante da viola. “Assim como os nomes Kreisler e Heifetz tinham se tornado sinônimo da palavra violino, o nome Primrose se tornou sinônimo da palavra viola” (Riley, 1980, p. 283, tradução nossa). Além de sua atuação como intérprete, que o levou à fama internacional, outra contribuição relevante para o universo da viola foi sua visão em relação ao instrumento. O músico tinha um olhar diferente para a viola: não a via como um violino maior, mas como um ins-

trumento independente e separado. E a literatura de violino bem como a forma tradicional de tocá-lo, que havia permeado o mundo da viola por muito tempo, foram questionadas e postas de lado por Primrose, que, de forma própria e em respeito ao instrumento, empregava dedilhados e arcadas distintas das utilizadas para tocar violino.

Como é possível notar, é quase como se fosse um movimento — obviamente não coordenado —, motivado pelo desejo de violistas em valorizar a viola. Aliado a isso, algo recorrente nesse processo era a encomenda de obras por parte dos violistas aos compositores, já que o repertório para o instrumento era escasso. Com essa prática, que continua até hoje, mais obras foram escritas para viola durante todo o séc. XX, aumentando a gama de composições originais. Dentro desse panorama, os compositores brasileiros apresentam obras que enriquecem o repertório de viola e contribuem para o fortalecimento de sua identidade.

OBRAS BRASILEIRAS PARA VIOLA COMO INSTRUMENTO SOLISTA

As obras brasileiras que têm a viola como protagonista datam da segunda metade do séc. XX. O surgimento dessas composições coincide com a chegada ao Brasil de três violistas húngaros: Bela Mori (1912–2006), Perez Dworecki (1920–2011) e George Kiszely (1930– 2010)¹⁸, vindos como imigrantes na

¹⁸ São quase inexistentes os estudos sobre a biografia desses três violistas húngaros, que foram cruciais para o desenvolvimento da viola no Brasil, bem como sobre o violista uruguaio Gualberto Estades Basabilbaso. Somente o trabalho de mestrado de Hellen Dias Mizael, sobre a *Sonata para viola e piano* de Guarneri, apresenta em suas primeiras páginas uma pequena biografia sobre Dworecki, sem fazer uma análise mais profunda sobre sua vinda ao Brasil e sua permanência no país. Os outros três instrumentistas mencionados ainda carecem de pesquisa.

parte final dos anos 1940. A pesquisadora Hellen Mizael comenta em sua dissertação sobre o ambiente musical referente à viola na primeira metade do séc. XX:

Pode-se destacar que, na primeira metade do século XX, a viola era raramente tratada como instrumento solista no Brasil devido: 1) à falta de intérpretes; 2) à carência de ensino focado especificamente para a técnica do instrumento; 3) e à existência de um limitado repertório (Mizael, 2011, p. 17-18).

O cenário brasileiro anterior à vinda desses três instrumentistas era o mesmo que na Europa no fim do séc. XIX. Ou seja, a viola era utilizada somente em formações orquestrais e quarteto de cordas, não havia solistas do instrumento nem atuação pedagógica específica para a viola, além da ausência de repertório. Contudo, a atuação desses três instrumentistas impulsionou a criação de repertório para a viola, surgindo assim muitas composições dedicadas a eles.

Para este estudo, foi feito um levantamento no qual a viola atua como instrumento solista nas seguintes formações: viola solo, viola e piano, viola e orquestra, duo de violas, viola e sons eletrônicos. Esta pesquisa foi realizada junto à ABRAV (Associação Brasileira de Violistas), utilizando-se também catálogos disponíveis, acervos digitais e contato direto com os compositores. Foram listadas 128 obras de 68 compositores e compositoras, organizadas por data de composição. Essa relação, que não pretende enumerar todas as obras do repertório musical brasileiro para viola, é certamente uma lista parcial, mas apresenta um amplo panorama da criação dos compositores brasileiros para o instrumento (ver apêndice).

Ao analisar esse material temos a percepção de vários aspectos da música de concerto para viola. A primeira delas é a ainda pequena presença de compositoras. Figuram na

lista oito delas: Lycia de Biase Bidart (1910–1990), com duas obras para viola, *O lago-fantasia* para viola e piano (1965) e *Serenata* para viola e piano (1974); Jocy de Oliveira (1936), com uma obra, *Enceladus*, para viola solo (2019); Marisa Rezende (1944), também com uma obra, *Diálogos para viola solo* (2019); Ilza Nogueira (1948), com a composição *Brasil, 1959*, para viola e piano; Silvia de Lucca (1960), com a peça *Verge*, para viola solo (2019); Lourdes Saraiva (1966), com uma obra, *Poem to an Ancient Tree*, para viola solo (2016); Tatiana Catanzaro (1976), com uma obra, *Intarsia*, para viola e sons eletrônicos (2011–2012); e Valéria Bonafé (1984), também com uma obra, *Estudos sobre os estados da matéria*, para viola solo (2012).

É possível perceber também que a grande maioria dos compositores e compositoras escreveu somente uma obra para viola, constatando-se que a produção para esse instrumento ainda é pequena em comparação com a quantidade de composições escritas para outros, principalmente o violino. Um desses exemplos é o compositor Camargo Guarnieri (1907–1993) que apresenta somente duas peças para viola: *Sonata para viola e piano* (1950) e *Choro para viola e orquestra* (1975) — em contraste com as sete sonatas para violino e piano que escreveu —, sendo que a primeira delas perdeu-se. O mesmo ocorre com Almeida Prado (1943–2010), que compôs somente uma *Sonata para viola e piano* (1983) em comparação com as quatro sonatas para violino e piano.

O compositor Claudio Santoro (1919–1989) apresenta, junto com o compositor Harry Cowl, o maior número de obras para viola, num total de oito peças cada um. Contudo, a primeira dessas obras, que data de 1943, e que teria sido a primeira sonata para viola e piano da música brasileira, não foi concluída, de acordo com o catálogo de obras de Santoro. Ao consultar o filho do compositor, Alessandro Santoro, ele traz novas informações sobre a peça:

Consta no catálogo (porque muitas informações foram trazidas de catálogos anteriores) como inacabada, mas na verdade ela se encontra perdida no momento. Algumas obras inacabadas do período dodecafônico, papai terminou na Alemanha mesmo, até por insistência da minha mãe. Mas algumas ficaram perdidas, algumas foram recuperadas. É isso que posso dizer, infelizmente, mas sem dedicatória e nem algum esboço, não tenho como saber mais sobre a obra no momento, isso me dói muito no coração, mas me conforta que na época que papai faleceu, no acervo dele se encontravam quase 80 músicas desaparecidas e agora são menos de 20 (Santoro, 2020).

Nesse caso, são sete as obras para viola de Claudio Santoro, já que a sonata de 1943 se encontra perdida. Com base nessas informações, uma das primeiras obras dentro da música brasileira que coloca a viola como instrumento solista é a *Sonata para viola e piano* (1950), de Camargo Guarnieri, dedicada a Perez Dworecki (exemplo 1).

Dworecki havia estudado violino e viola em Budapeste, no Conservatório Franz Liszt, tendo sido aluno de importantes figuras da cena musical daquele país: Léo Weiner (1885–1960), Zoltán Kodály (1882–1967) e Sándor Végh (1912–1997). “Com os acontecimentos da II Guerra Mundial, o violista refugiou-se no Brasil em 1947. Com pouco tempo de permanência no país, ele foi contratado para ser o primeiro violista da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo.” (Mizael, 2011, p. 19).

Exemplo 1 - C. Guarnieri: excerto da *Sonata para viola e piano* (compasos 1 ao 10).

Sonata
para
Viola e piano

tranquillo (♩=80) M. Camargo Guarnieri
- 3-6-950-

Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Sonata para viola e piano*. Viola e piano. São Paulo: manuscrito, 1950.

Foi nesse contexto que Dworecki conheceu Guarnieri, que havia assumido o cargo de regente supervisor da orquestra. Em entrevista à pesquisadora Hellen Mizael, Dworecki comenta sobre como surgiu a Sonata:

Não encomendei a Sonata, apenas sugeri que Guarnieri escrevesse algo para viola. Eu disse a ele: — “Você já escreveu peças para violino e violoncelo, e ainda não escreveu nada para viola, por que você não escreve algo para viola?”. Um tempo depois, ele aparece com a Sonata e logo começamos a ensaiar (Dworecki, 2010 apud Mizael, 2011, p. 20).

Nos três movimentos da sonata, o compositor utiliza uma rítmica primitiva, com ênfase nas síncopes, acentos deslocados, influência das danças indígenas e nordestinas, como, por exemplo, o baião. Faz uso de semicolcheias em alusão ao choro, emprega temas melódicos e uma rítmica que lembram as marchinhas de carnaval. Essa linguagem não era familiar a Dworecki, que comenta não ter gostado de sua primeira execução junto ao compositor:

Ele era um compositor muito criterioso, quando tocamos a Sonata pela primeira vez na rádio, ele não gostou de sua performance e eu não gostei da minha. Eu ainda não estava acostumado com a linguagem [musical] dele, uma linguagem muito individual e ao mesmo tempo brasileira. Guarneri contribuiu não somente para a evolução da técnica da viola, mas também para a evolução da música brasileira (Dworecki, 2010, apud Mizael, 2011, p. 21).

A *Sonata para viola e piano*, de Guarneri, é uma obra de viés nacionalista e, com ela, é possível perceber o compromisso do compositor com suas ideias, que seriam expressas cinco meses após a composição da Sonata por meio da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (7/11/1950), em que ele atribui ao dodecafonismo o objetivo de destruição do caráter nacional. É, igualmente, uma obra marco na história da viola no Brasil, por apresentar o instrumento em posição de solista e colocá-lo em um nível de igualdade técnico-musical com o violino. É uma pena que o compositor não tenha se dedicado a compor mais obras para a viola.

Outra obra significativa para esse estudo é a *Sonata para viola e piano* (1983), do compositor Almeida Prado, pois foi ela a inspiração de Harry Crowl para compor a *Sonata do Girasol Vermelho*. A peça constitui-se de três movimentos: *Allegro*, *Interlúdio Onírico* e *Variações sobre um coral de Bach*, no qual figuram três variações e um epílogo. Foi escrita em homenagem ao 3º centenário de nascimento de J. S. Bach (1685–1985) e dedicada ao violista Gualberto Estades Basavilbaso (exemplo 2).

Exemplo 2 – Almeida Prado: excerto do terceiro movimento da *Sonata para viola e piano* (compassos 1 ao 9). Apresentação do tema em sol menor e variação I.

Variações sobre um choral de J. S. Bach

Tema

Variação I

Fonte: PRADO, Almeida. *Sonata para viola e piano*. Viola e piano. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2011.

Estades foi um violista uruguaio radicado no Brasil que teve atuação artístico-pedagógica em Salvador, Porto Alegre e Campinas. Foi violista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC), tendo ingressando posteriormente na UNICAMP como docente, onde se aposentou como Professor Titular Doutor. Dedicava-se à pesquisa de música contemporânea, e teve muitas obras dedicadas a ele.

Certamente, foi no ambiente acadêmico que Almeida Prado e Estades se conheceram e, possivelmente, pensaram na composição da *Sonata para viola e piano*. Curiosamente, nesse mesmo ano (1983), Raul do Valle (1936), também seu colega na UNICAMP, escreveu uma obra dedicada a ele: *Alternância para viola e orquestra de cordas* (1983). Essa obra foi estreada por Estades, juntamente com a seção de cordas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência do próprio compositor no Theatro São Pedro, em São Paulo (Valle, 2016, p. 15).

Analizando a *Sonata para viola e piano*, Almeida Prado utiliza, no primeiro movimento, técnica estendida com o emprego dos harmônicos da viola, além de uma rítmica primitiva com acentos deslocados, colcheias, semicolcheias e *appoggiaturas*. Contudo, sem fazer qualquer alusão ao folclore ou danças brasileiras, o material composicional é empregado dentro de uma linguagem atonal livre, pós-Schoenberg.

O segundo movimento, o mais curto, tem a duração de pouco mais de um minuto. Nele, o compositor faz uma expansão sonora na viola com o uso de cromatismos, *glissandos* e trinados. Ademais utiliza de tríades maiores na mão esquerda do piano e notas cromáticas na direita. Isso faz com que o piano gere muitos harmônicos em suspensão que se vão confundindo com os sons da viola. Esse movimento — *Interlúdio Onírico* — está relacionado ao universo dos sonhos, pela dramaticidade que causam os efeitos empregados por Almeida Prado, como sugere o título. Durante a escuta da obra, o ouvinte pode sentir um choque com o que vem em seguida, ou

seja, o terceiro movimento, quando pela primeira vez se ouve o material composicional em linguagem tonal. O coral de Bach é apresentado no início do terceiro movimento em sol menor. Todavia, ao longo das três variações, o compositor emprega a tonalidade de forma expandida.

Ao comparar as sonatas para violino e piano de Almeida Prado com sua *Sonata para viola e piano*, pode-se perceber que as primeiras estão ligadas à linguagem composicional de Guarnieri. Já a peça para viola destaca-se na produção de suas obras de câmara por afastar-se da influência de seu professor em direção a uma linguagem contemporânea própria e pessoal.

Nessa parte do artigo, foram feitos comentários somente sobre duas obras. Porém, com base no levantamento feito para o presente estudo, é possível notar o vasto e rico universo composicional brasileiro para viola. São obras que vão desde uma formação tradicional — viola solo, viola e piano, viola e orquestra — até uma formação não tradicional: viola e sons eletrônicos ou viola e faixas sampleadas. As peças passam por diversas linguagens composicionais: nacionalismo brasileiro, romantismo, neorromantismo, modernismo e poéticas contemporâneas. Esse conjunto de obras da música de concerto brasileira se coloca no panorama da música ocidental como relevante contribuição na expansão do ainda escasso repertório para a viola e na consolidação do instrumento como solista.

A SONATA DO GIRASSOL VERMELHO

A *Sonata do Girassol Vermelho* é a peça mais recente para viola e piano do compositor Harry Crowl. Concluída em 2019, faz parte de um corpo de nove composições de Crowl para o instrumento. Uma delas não foi adicionada à lista, *Visões do Paraíso* (2016), devido a sua formação para viola e violão, pois somente duos para viola foram listadas. Assim como os

outros compositores brasileiros, Crowl escreveu menos obras para viola (8 composições) do que para violino (14 composições). Ainda assim, juntamente com Claudio Santoro, Crowl é o compositor que mais escreveu para viola na música brasileira de concerto.

Cambiata para viola solo (1980–1983) foi a primeira obra do compositor para o instrumento. O autor comenta sobre a obra:

Na época, estudava viola e queria sentir a criação no próprio instrumento. Porém, não desenvolvi técnica suficiente para executá-la. Foi estreada por Ricardo Giannetti em 1990, numa transcrição para violino solo. A versão original para viola foi posteriormente executada por Zoltan Paulinyi, numa viola pomposa (5 cordas), e Darya Filippenko (Crowl, 2020).

É possível entender o número de obras para viola, já que este é o instrumento de Crowl. Seguem cronologicamente as obras para viola do compositor: *Ipês*, para viola e piano (1996); *As Impuras Imagens do Dia se Desvanecem*, para viola solo (1999); *Antíteses*, concerto para viola pomposa e orquestra (2009); *Visões do Paraíso*, para viola e violão (2016); *Solilóquio VII*, para viola solo (2017); *Paisagens Meridionais nº 4*, para viola, piano e orquestra de cordas (2017); *Sonata do Girassol Vermelho*, para viola e piano (2019).

Referências e inspirações literárias são frequentes na obra de Crowl, assim como na *Sonata do Girassol Vermelho*, na qual o título está relacionado ao conto literário *A Casa do Girassol Vermelho*, do escritor mineiro Murilo Rubião (1916–1991). Pouco conhecido na literatura brasileira, Rubião foi o expoente do realismo fantástico no Brasil e um dos poucos representantes desse gênero em língua portuguesa. Seus contos surgiram de forma espontânea no fim dos anos 1940 — “sua primeira obra data de 1947” (Rubião, 2016, p. 251) — não tendo ele tido contato com os textos de Franz Kafka (1883–1924), e nem se

vinculado a nenhum movimento literário latino-americano. Jorge Schwartz (1944) comenta:

Anterior a Julio Cortázar, que publica os primeiros contos em 1951 (*Bestiário*), tematicamente se vincula aos escritores de vanguarda hispano-americanos, os exploradores do chamado “realismo mágico” (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Gabriel García Márquez etc) (Rubião, 2016, p. 251-252).

Rubião era um escritor perfeccionista que trabalhava exaustivamente em seus textos e, por esse motivo, sua obra é pequena e compõe-se de somente 33 contos, gênero ao qual se dedicou integralmente. Todos esses textos vêm acompanhados de uma epígrafe bíblica. “Rubião foi efetivamente um assíduo leitor da Bíblia, um leitor que aos poucos se descomprometeu do modo de leitura religiosa convencional, para encontrar numa fantasia muito particular de leitura uma fantasia muito particular de escritura” (Percino, 2018, p. 220). As epígrafes não apresentam função clara em relação ao texto e por isso abrem espaços para várias interpretações como comenta Percino:

O leitor crítico talvez não conceda importância à presença pirotécnica das epígrafes ou talvez se deixe perturbar por elas; mas ficará, de qualquer forma, num interlúdio de indagações, vacilando sobre o sistema de relações entre epígrafes e epígrafes ou epígrafes e narrativas, considerando-as indefinidamente como ornamento, busca de autoridade, referência, espelho temático, síntese, protocolo, efeito-fratura e interrogação (Percino, 2018, p. 220).

“Vós sois o sal da terra. E se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há de salgar?” (Mateus 5, 13). Esse conhecido trecho da Bíblia é a epígrafe que precede o conto *A Casa*

do *Girassol Vermelho*. O local é um espaço fechado, lugar atrasado, distante do mundo, dentro do qual se movem Simeão e Belisária, personagens que são pais adotivos de dois grupos de irmãos. O pai atua com violência e brutalidade, atitude que parece ser inerente à realidade em que vivem. Após a morte de sua mulher, que protegia os irmãos, Simeão separa os filhos das filhas com a intenção de controlar seus instintos, no ambiente de orgia e perversão sexual existente entre eles. São seres não civilizados e sem limites, e a morte do pai, por distúrbio cardíaco, significou libertação, sendo festejada com danças.

Como referências a espaços externos a essa realidade imutável, há a vila onde moravam os casais de irmãos, antes de serem adotados, e, ao fim do texto, um trem passa, apitando ao longe, o que faz o narrador refletir: “além de nós, havia no mundo mais alguém” (Rubião, 2016, p. 104). Harry Crowl parece ter predileção por temas sombrios e universos paralelos, situações insólitas e personagens solitários. Outra obra de Crowl que se liga a esse universo é a ópera *Sarapalha*, sobre texto de Guimarães Rosa (1908–1967), adaptado por Renata Pallottini. Cevallos comenta sobre a realidade vivida pelo escritor, que se reflete em sua obra literária.

Sarapalha é um dos contos que compõe a obra *Sagarana* do escritor Guimarães Rosa, importante nome da literatura brasileira. Formado em medicina, o escritor trabalhou na década de 1930 em regiões remotas do sertão mineiro, lugares onde pôde escutar relatos e observar a vida, os costumes, a visão de mundo e o linguajar destes lugares onde o tempo custa a passar. Essas experiências são o material com o qual Guimarães Rosa trabalhou para criar seu estilo literário (Cevallos, 2012, p. 228).

O enredo de *Sarapalha* passa-se no interior de Minas Gerais e relata a relação dos primos Argemiro e Ribeiro. Após

uma epidemia de malária, os primos encontram-se a sós e doentes em uma vila abandonada, em uma situação que os leva ao delírio e à reflexão existencial. Os textos de Rosa e Rubião — escritores mineiros como Crowl — inspiraram o compositor na criação de obras. São narrativas que se passam em um interior no qual o tempo parece ter parado e os personagens encontram-se na condição de prisioneiros dessas realidades. Crowl, no uso dessas temáticas, não faz, em nenhum momento, caricatura do ambiente do interior do Brasil, nem utiliza de forma burlesca a figura do caipira. Pelo contrário, sua música expressa o conteúdo desses textos literários de forma refinada, e os regionalismos atuam apenas como cenário para a ação de dramas humanos universais.

Composta por três movimentos, a *Sonata do Girassol Vermelho* foi dedicada à violista bielorrussa Darya Fillipenko (Minsk, 1982) e ao pianista brasileiro Luiz Gustavo de Carvalho (Belo Horizonte, 1982). É pouco comum compositores mencionarem pianistas. Crowl, porém, inclui na dedicatória o músico mineiro, aluno de Eliso Virsaladze (1942) no Conservatório Tchaikovsky, em Moscou, solista e camerista de carreira internacional. Com relação à violista, a parceria de Fillipenko com Harry Crowl teve início em 2016, após terem sido apresentados em Moscou pelo diplomata brasileiro Wellington Müller Bujokas (1982). Entusiasta da música de concerto brasileira, Bujokas tem organizado concertos nos países onde tem atuado e, dessa forma, instrumentistas desses lugares tem entrado em contato com a nossa música, incorporando em seus repertórios obras de compositores brasileiros. Após o contato por meio do diplomata, Fillipenko interpreta obras para viola de Harry Crowl, Silvio Ferraz (1959), Lindembergue Cardoso (1939–1989), Almeida Prado, Claudio Santoro, César Guerra-Peixe (1914–1993) e Heitor Villa-Lobos (1887–1959).

A partir da organização de concertos realizados por Bujokas em Moscou, a violista interpretou *Cambiata* e *Ipês* de Harry Crowl. Após se conhecerem, o compositor dedicou a ela

*Visões do Paraíso*¹⁹, para viola e violão, que foi estreada por Filippenko e pelo violonista russo Vladimir Gapontsev (1985). Devido ao interesse da instrumentista pela música brasileira e às interpretações de suas peças anteriores, o compositor decidiu escrever para a violista uma obra substancial e mais elaborada do que quaisquer outras composições que já tivesse escrito para violino e piano ou violoncelo e piano. Dessa forma, surgiu a *Sonata do Girassol Vermelho*.

Quando um compositor emprega no título a palavra *sonata*, ele liga-se diretamente à tradição desse termo na história da música. No caso dessa obra específica, o compositor comenta: “dei o título de sonata para dar mais peso à obra, pois eu planejava algo grande e ambicioso, maior e mais denso do que qualquer coisa escrita para viola no Brasil” (Crowl, 2020). Contudo, não estamos frente a uma obra nos moldes de uma sonata clássica. A composição de Crowl relaciona-se com o momento do surgimento do termo, no fim da Renascença, que em italiano significa “aquilo que soa”. A ascensão da música instrumental nesse período viu o desenvolvimento de novos gêneros, como variação, prelúdio, fantasia, *toccata*, *ricercare*, *canzona* e *sonata*. Giovanni Gabrieli (1555–1612) foi um dos importantes compositores do fim da Renascença que ajudou a consolidar o que eles conheciam como “sonata veneziana”, composta de séries de seções baseadas em diferentes temas.

No primeiro movimento da Sonata, Crowl trabalha com esse conceito da sonata veneziana de variação contínua e contrastes de afetos. A organização do material musical não está ligada à forma sonata, pois o compositor nunca repete temas, ou o faz raramente e de forma inesperada. Essas variações contínuas também podem estar relacionadas com os motetos do séc. XVI e XVII que não repetiam motivos, pois as linhas que formavam a polifonia tinham que seguir o texto que, por sua vez, também não era repetido.

¹⁹ O título faz uma alusão à obra do historiador e antropólogo Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982), *Visão do Paraíso* (1959), que trata do deslumbramento dos europeus com as terras e os povos do Novo Mundo (Crowl, 2020).

Exemplo 3 – H. Crowl: excerto do primeiro movimento da *Sonata do Girassol Vermelho* (compassos 1 ao 6).

À Darya Filippenko e
Luiz Gustavo de Carvalho

Sonata do Girassol Vermelho
- para viola e piano -

I.

Harry Crowl
(2019)

Misterioso ($\text{♩} = \text{ca. 45}$)

Viola

un tanto rubato

Piano

3

3

3

5

Fonte: CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Viola e piano. Curitiba: pdf/manuscripto do compositor, 2019.

A Sonata como um todo relaciona-se com esses conceitos do Renascimento e Barroco de maneira abstrata, pois essa foi composta em uma linguagem musical contemporânea e em um discurso muito pessoal (exemplo 3). Crowl comenta sobre sua escrita musical:

[...] utilizo um discurso atonal na maior parte do tempo, mas às vezes faço incursões em tons específicos e modos litúrgicos. O trabalho com o timbre é muito importante para mim assim como a pesquisa da sonoridade dos acordes. Apesar desse discurso atonal, muitas vezes originário de uma série, evito elementos comuns a semiosfera serial, como o uso de pontilhismos. Toda a minha música tem um conteúdo dramático intencional e que segue um discurso não linear que foge de qualquer forma antiga pré-determinada. Quando uso formas musicais acabo inventando as minhas próprias [...] (Bujokas, 2018, p. 110).

Esse primeiro movimento é o mais longo (12') e é uma obra em si, mesmo que não fosse acompanhado de outros dois movimentos. Portanto, já seria uma peça relevante para viola na música contemporânea brasileira. Essa percepção apoia-se no fato de que todo o material da viola é o mesmo que o primeiro movimento de *Visões do Paraíso*, ou seja, já era uma obra anterior (exemplo 4).

Exemplo 4 – H. Crawl: excerto do primeiro movimento de *Visões do Paraíso* (compassos 1 ao 6). Demonstração do mesmo material na viola com acompanhamento de violão.

à Darya Filippenko

-Visões do Paraíso -

I.

Harry Crawl (2016)

Contemplativo ♩ = ca. 50

Viola

Violão (guitar)

Vla.

Gtr.

Fonte: CROWL, Harry. *Visões do Paraíso*. Viola e violão. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor, 2016.

O compositor comenta sobre essa escolha composicional: “A Darya tocou tão bem e se identificou tanto com a *Visões do Paraíso* que quis reaproveitar o material, que é todo construído a partir de correspondências entre letras e notas, pela notação alemã, do nome dela” (Crowl, 2020). A recontextualização da parte da viola com um acompanhamento de piano, completamente diferente do da peça anterior, cria uma nova obra e somente com um confronto das partituras é possível perceber que é o mesmo material composicional.

Se, no momento da audição dessa parte da sonata, o ouvinte tiver lido o conto de Rubião, poderá claramente perceber como Crawl constrói musicalmente o ambiente de tensão constante e conflitos diversos apresentados pelo escritor, tais

como: repressão sexual, relações disfuncionais, violência do pai, ausência da mãe e sentimento de abandono, dentre outros. O movimento representa, do ponto de vista não musical, o sistema que levou tempo para formar-se e que tem um processo interno autodestrutivo.

O primeiro movimento não apresenta epígrafe como nos contos de Rubião. O compositor deixou em aberto essa questão para uma escuta livre. Já o segundo movimento vem acompanhado de um título, cujo significado e a composição estão diretamente interligados.

A sentença *In girum imus nocte et consumimur igni* (Aos giros passamos a noite em volta do fogo e somos consumidos por ele) é ao mesmo tempo a epígrafe dessa parte da sonata e um palíndromo²⁰. A frase do conto “dançamos, cantamos até a noite nos encontrar exaustos” (Rubião, 2016, p. 102) parece estar diretamente relacionada com a epígrafe.

Esse movimento representa a parte do conto em que os irmãos comemoram a morte de Simeão, o personagem que controla os instintos e a natureza interna humana, símbolo da autoridade paterna e da repressão. Após o óbito, o narrador (irmão Surubi) comenta: “todos nós fomos tocados por uma centelha diabólica, que nos fazia buscar, ansiosos, no prazer, o esquecimento dos dias de desespero do passado” (Rubião, 2016, p. 98). Nesse primeiro momento de liberdade, é possível perceber como os irmãos são seres primitivos e rústicos, em sua busca de conforto na satisfação de seus instintos. Assim, iniciam uma festa, a única forma de celebração que eles conheciam: “todos os acontecimentos alegres da nossa existência eram comemorados com bailados coletivos” (Rubião, 2016, p. 100).

A violência não cessa com a morte do pai. Imersos nessa sensação de delírio, uma das primeiras coisas que os irmãos

²⁰ Diz-se de palavras, números ou frases que se podem ler indiferentemente da esquerda para direita e vice-versa, sempre com o mesmo sentido.

homens fazem é amarrar a mulher que cuida das meninas e liquidar o “preto fortíssimo” (Rubião, 2016, p. 101) que andava armado e acompanhava Simeão, ou seja, eles desejavam acabar com tudo que estava ligado ao pai. O falecimento do pai significaria a derrubada do sistema opressor. Porém após os momentos de frenesi, os irmãos dão-se conta de que era a figura de Simeão (e tudo que ele representava) que dava razão à existência deles, que agora se encontram jogados à própria sorte, como comenta o narrador do conto:

Sabíamos que nada mais seria importante, digno da violência, da paixão. Um futuro mesquinho nos aguardava: Belsie se amarraria a um agressivo mutismo. Marialice e Nanico — dois idiotas — olhariam um para o outro indefinidamente, alheios a qualquer determinação de romper com o mundo. Belinha, sem os apelos do irmão, não sentiria explodir a carne e guardaria para si os frutos da fecundação. Eu, gigante bronco, viveria de braços caídos (Rubião, 2016, p. 103-104).

Essa situação tem relação com o uso do palíndromo: seu emprego no título desse movimento refere-se à saída de um local e à volta ao mesmo. Nesse caso, o movimento de ida seriam todos os acontecimentos que levam à morte de Simeão. Já o movimento de volta, a tomada de consciência, por parte dos irmãos, de que sem o pai sua existência já não tinha sentido, ou seja: não os levou a lugar nenhum. A prática de Rubião de utilizar frases antes dos contos é aqui utilizada por Cowl. Todavia, o compositor insere dentro desse conceito de epígrafe algo distinto e com significado próprio que é o palíndromo.

O primeiro movimento ambienta o universo do conto como um todo. No segundo, é possível sentir o foco do compositor na representação do delírio dos personagens com a morte de Simeão e a derrubada do sistema empregado por ele. O movimento é composto por duas partes: a primeira repre-

Exemplo 6 – H. Crowl: excerto do segundo movimento da *Sonata do Girassol Vermelho* (compassos 125 ao 130). Demonstração da volta do palíndromo.

The image displays a musical score for two systems. The first system covers measures 120 to 124, and the second system covers measures 125 to 129. The music is written for Viola (treble clef) and Piano (bass clef). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including a palindromic structure in measures 120-124. Measure 125 shows a change in the piano accompaniment, with the Viola part continuing its melodic line. The score is marked with a piano (p) dynamic in measure 124.

Fonte: CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Viola e piano. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor, 2019.

Todo esse movimento é em andamento rápido e marcado por mudanças constantes de métrica (5/8, 3/8, 2/8, 3/8, 4/4, 12/8, 2/4), o que caracteriza o emprego de ritmos irregulares. As frases de colcheias e semicolcheias fazem referência à dança frenética dos irmãos que vivem em um estado primitivo de desenvolvimento. E os acordes estão ligados com a violência presente em vários momentos do conto.

O terceiro e último movimento da Sonata, iniciado com a epígrafe “Aqui ficaremos, um ano, dez, cem ou mil”, refere-se claramente ao estado de imutabilidade e isolamento dentro do qual vivem os personagens do conto. Eles só terão consciência de sua situação quando algo inesperado ocorre no fim do conto. “Um trem apitou ao longe e, ao passar por nós, deixou uma esteira de fagulhas. Dos carros, que seguiam velozes, saltavam

quadrinhos prateados. Cheios de gente. Além de nós, havia no mundo mais alguém” (Rubião, 2016, p. 104). Somente quando esses veículos aparecem, é que os irmãos dão-se conta da existência de vida para além da Casa do Girassol Vermelho. Entretanto, o conhecimento de que não estão a sós no mundo não lhes serve de nada, pois não foram preparados para viver naquele outro mundo: o da civilização.

Há uma tentativa de interação com esse mundo, por parte do narrador (o irmão Surubi), mas ela é feita à maneira dos irmãos: de forma agressiva e na tentativa de sublimar a figura de Simeão.

Era preciso reagir. Avancei resoluto pela estrada e, atravessando na frente dos companheiros, exigi que parassem. Firme, os punhos cerrados, conclamei todos para a luta, que seria contra sombra do velho Simeão. Tracei planos para a campanha, ameacei e gritei. Aos poucos minha voz foi amortecendo. Olhavam-me mudos, os rostos sem esperança. (Xixiu morrera mesmo.) Dei-me por vencido. Não adiantava lutar. Tudo se quebrara (Rubião, 2016, p. 104).

Surubi desiste de tentar, ao perceber que não há mais nada o que fazer. O conto termina com uma imensa sensação de abandono e desolação. Musicalmente, o movimento inicia-se com figura rápida em fusas no piano que se repetem constantemente e não saem do lugar, tendo na viola notas longas e contemplativas (compassos 1 a 24), alusão à invariabilidade e à solidão. Esse tipo de textura é algo recorrente na obra de Crowl. O compositor deixa uma nota ou acorde em sustentação, enquanto a outra voz realiza movimentadas variações em paralelo.

A parte interna do movimento (compassos 25 a 97) é uma conversa entre os instrumentos. O material musical do piano mantém-se com figuras em fusas, alternando com acor-

des, e na viola segue a predominância das notas longas. Essa tentativa de diálogo e entendimento não é bem-sucedida — assim como no conto. Os últimos compassos do movimento (compassos 98 a 132) apresentam caixas de repetição na viola com o efeito de *sul ponticello* e *sul tasto* que funcionam bem na descrição do ambiente de angústia e conflito presentes no conto, é também a coda da Sonata em que aparecem elementos do primeiro movimento (exemplo 7).

Exemplo 7 – H. Crowl: excerto do terceiro movimento da *Sonata do Girassol Vermelho* (compassos 120 ao 124). Demonstração das caixas de repetição na viola com o efeito de *sul ponticello*.

The image displays a musical score for measures 120 to 124 of the third movement of the *Sonata do Girassol Vermelho* by H. Crowl. The score is written for Viola and Piano. The Viola part is in the upper system, and the Piano part is in the lower system. The Viola part features a box around measures 120 and 123, indicating a repeated pattern. The Piano part features a box around measures 120 and 123, indicating a repeated pattern. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Viola e piano. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor, 2019.

A terceira parte da sonata apresenta a tensão entre dois planos: o dinâmico, que é o dos veículos, e o estático, que é o da civilização contra o mundo dos irmãos e todas as características que o compõem.

CONCLUSÃO

Darya Filippenko e Ksenia Apalko estrearam a *Sonata do Girassol Vermelho* em Moscou, em maio de 2019. Mais adiante, Darya Filippenko e Luiz Gustavo Carvalho apresentaram-se em turnê pelo Brasil no mês de setembro do mesmo ano, nas cidades de Tiradentes, Belo Horizonte, Campinas e Curitiba, sendo que nessa última tiveram a oportunidade de gravar a Sonata.

A linguagem empregada por Crawl na escrita da *Sonata do Girassol Vermelho* demonstra que a música para viola, no séc. XXI, em nada fica a dever para o repertório de violino, ou de violoncelo, e que o instrumento ainda tem muitas possibilidades a oferecer, mesmo numa linguagem mais idiomática que não extrapole para um uso excessivo de técnicas estendidas. A música de câmara escrita no Brasil tem mostrado cada vez mais uma diversidade de técnicas, linguagens e criatividade por parte dos compositores, apesar do espaço ainda restrito para a sua divulgação.

REFERÊNCIAS

Artigos em periódicos

BUJOKAS, Wellington M. Reflexões sobre a criação musical: Entrevista com Harry Crawl. *Tom Caderno de Ensaios*, Curitiba, v.4, n.8, dezembro, 2018.

CEVALLOS, Semitha H. M. A ópera Sarapalha do compositor brasileiro Harry Crowl. *Atas do Congresso Internacional A língua Portuguesa em Música*, Lisboa, 2012.

PERCINO, Ezequiel B. Epígrafes Bíblicas em Murilo Rubião. *Fronteira Z*, São Paulo, n. 20, julho, 2018.

Email

CROWL, Harry. *Obras para viola de Harry Crowl*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por spianista@gmail.com em 20 maio 2020.

SANTORO, Alessandro. *A Sonata para viola e piano de Claudio Santoro*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por spianista@hotmail.com em 2 maio 2020.

Livros

PRIMROSE, William. *Walk on the North Side: Memoirs of a Violist*. Provo, Utah: Brigham Young University Press, 1978.

RILEY, Maurice W. *The History of the Viola*. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1980. RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VALLE, Raul do. *Raul do Valle: catálogo de obras*. Organização Valeria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 2016.

Partituras

CROWL, Harry. *Sonata do Girassol Vermelho*. Viola e piano. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor, 2019.

CROWL, Harry. *Visões do Paraíso*. Viola e violão. Curitiba: pdf/manuscrito do compositor, 2016.

GUARNIERI, Camargo. *Sonata para viola e piano*. Viola e piano. São Paulo: manuscrito, 1950.

PRADO, Almeida. *Sonata para viola e piano*. Viola e piano. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2011.

Teses e Dissertações

MIZAEL, Hellen Dias. *Sonata para viola e piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico interpretativo e tratamento editorial*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

APÊNDICE

OBRAS BRASILEIRAS PARA VIOLA

OBRA	COMPOSITOR
<i>Sonata nº 1 (1943) obra perdida</i>	Claudio Santoro
<i>Sonata para viola e piano (1950)</i>	Camargo Guarnieri
<i>Três peças para viola e piano (1957)</i>	Cesar Guerra-Peixe
<i>Brasiliana para viola e piano (1960)</i>	Edino Krieger
<i>Sonata para viola e piano (1962)</i>	Francisco Mignone
<i>Sonata para viola e piano (1962)</i>	Osvaldo Lacerda
<i>Sonata opus 11 para viola solo (1963)</i>	Marlos Nobre
<i>Adágio para viola e piano (1965)</i>	Claudio Santoro
<i>Chorinho (1965)</i>	João de Souza Lima
<i>O lago – fantasia, para viola e piano (1965)</i>	Lycia de Biase Bidart
<i>Espaços para viola e piano (1966)</i>	Claudio Santoro
<i>Viola I (1966)</i>	Frederico Richter
<i>Desafio I para viola e orquestra de cordas (1968)</i>	Marlos Nobre
<i>Desafio II para viola e piano (1968)</i>	Marlos Nobre
<i>Sonata para viola e piano (1968)</i>	Ernst Mahle
<i>Três Valsas Brasileiras para viola e piano (1968)</i>	Francisco Mignone
<i>Fantasia para viola e piano (data ignorada)</i>	Francisco Mignone
<i>Sonata para viola e piano (1969)</i>	Radamés Gnattali
<i>Sonata para viola e piano (1969)</i>	Edmundo Villani-Cortês
<i>Concertino para viola e orquestra (1969)</i>	José Siqueira
<i>Microformóbiles I (1970)</i>	Jorge Antunes
<i>Concerto para viola e orquestra (1970)</i>	Radamés Gnattali

OBRA	COMPOSITOR
<i>Mutationen IV para viola e fita magnética (1971/72)</i>	Claudio Santoro
<i>Serenata para viola e piano (1974)</i>	Lycia de Biase Bidart
<i>Mobile I para viola e piano, op. 85 (1973/75)</i>	Ernst Widmer
<i>Choro para viola e orquestra (1975)</i>	Camargo Guarnieri
<i>Mascaruncho para duas violas (1975)</i>	Jorge Antunes
<i>Sonatina para viola e piano (1976)</i>	Ernst Mahle
<i>Estrias I para viola solo (1976)</i>	Raul do Valle
<i>Apassionato, cantilena e tocata para viola e piano (1977)</i>	Osvaldo Lacerda
<i>Sertões para viola solo (1978)</i>	Almeida Prado
<i>Concertino para viola e cordas (1978)</i>	Ernst Mahle
<i>Sonata para viola e piano (1978)</i>	Breno Blauth
<i>Cinq Petites Pièces para duas violas (1979)</i>	Jorge Antunes
<i>Tango para viola e piano (1980)</i>	Emilio Terraza
<i>Mutações (1980)</i>	Raul do Valle
<i>As Melodias da Cecília para viola e piano (1982)</i>	Ernst Mahle
<i>Sonata n° 2 para viola e piano (1982)</i>	Claudio Santoro
<i>Variações a Berg para viola solo (1982)</i>	Flo Menezes
<i>Pequeno Estudo para viola solo, op. 78 (1982)</i>	Lindembergue Cardoso
<i>Sonata para viola e piano (1983)</i>	Almeida Prado
<i>Entretenimentos n° 2 para viola e orquestra de cordas (1983)</i>	Andersen Viana
<i>Fantasieta para viola solo (1983)</i>	Andersen Viana
<i>Cambiata para viola solo (1980/83)</i>	Harry Crowl
<i>Fantasia Sul América para viola solo (1983)</i>	Claudio Santoro

OBRA	COMPOSITOR
<i>Fantasia Sul América para viola e orquestra (1983)</i>	Claudio Santoro
<i>Bilhete de um jogral para viola solo (1983)</i>	Cesar Guerra-Peixe
<i>Alternâncias para viola e orquestra de cordas (1983)</i>	Raul do Valle
<i>Fantasieta para viola e piano (1984)</i>	Andersen Viana
<i>Réquiem para a paz sobre fragmentos do Réquiem de Mozart para viola e piano (1985)</i>	Almeida Prado
<i>Tocata para viola e piano (1985)</i>	Ricardo Tacuchian
<i>Sonatina para viola solo (1985)</i>	Mario Ficarelli
<i>Meloritmias nº 5 (1987)</i>	Ernani Aguiar
<i>Concerto para viola e orquestra (1987)</i>	Marcos Padilha
<i>Concerto nº 1 para viola e orquestra (1988)</i>	Claudio Santoro
<i>Concerto para viola e orquestra (1988)</i>	Mário Tavares
<i>Concertino para viola e orquestra de cordas (1989)</i>	João Guilherme Ripper
<i>Duos Modais para duas violas (1991)</i>	Ernest Mahle
<i>Trugklang para viola e eletrônica (1993)</i>	Igor Lintz Maues
<i>Sonatina para viola e piano (1994)</i>	José Orlando Alves
<i>Alkaest para três violas (1994)</i>	Roberto Victório
<i>Suíte II – A Natureza para septeto de violas (1995)</i>	Roberto Victório

OBRA	COMPOSITOR
<i>Prelúdio e Tango para viola e piano (1995)</i>	Wellington Gomes
<i>Bridges para viola solo (1995)</i>	Arthur Kampela
<i>L'épreuve du Labyrinthe para viola e faixas sampleadas (1996)</i>	Aldo Brizzi
<i>Ipês (1996)</i>	Harry Crowl
<i>Confronto n° 1 para duas violas (1997)</i>	Jailton de Oliveira
<i>Fantasia para viola solo (1998)</i>	Jailton de Oliveira
<i>As impuras imagens do dia se desvanecem para viola solo (1999)</i>	Harry Crowl
<i>Confronto n° 2 para duas violas (2001)</i>	Jailton de Oliveira
<i>Seresta n° 3 para viola e piano (2001)</i>	Liduíno Pitombeira
<i>Il Lamento para viola solo (2001)</i>	Marcos Padilha
<i>Perfurando a Linha (2002)</i>	Edson Zampronha
<i>Poema II opus 94 n° 2 para viola e piano (2002)</i>	Marlos Nobre
<i>Canções Avulsas para viola e piano (2002)</i>	Nestor de Hollanda Cavalcanti
<i>Cantilena para viola solo (2003)</i>	Andersen Viana
<i>Cantilena para viola e piano (2003)</i>	Sérgio de Vasconcellos-Corrêa
<i>Seresta para viola e piano (2003)</i>	Sérgio de Vasconcellos-Corrêa
<i>Concerto para viola e orquestra de câmara (2004)</i>	Alexandre Eisenberg
<i>Momentos para viola e piano (2004)</i>	Jailton de Oliveira

OBRA	COMPOSITOR
<i>Eindrücke para viola solo (2004)</i>	Maury Buchala Filho
<i>Xilogravura para viola e piano (2004)</i>	Ricardo Tacuchian
<i>Purifying para duo de violas (2006)</i>	Felipe de Almeida Ribeiro
<i>Concerto para viola e orquestra (2007)</i>	Antônio Carlos Borges Cunha
<i>Todas as Rosas são brancas para viola e orquestra de cordas (2008)</i>	Guilherme Nascimento
<i>Antíteses para viola pomposa e orquestra (2009)</i>	Harry Crowl
<i>Karikaturas para duo de violas (2010)</i>	Azael Neto
<i>Concertâncias nº 1 para viola e orquestra (2010)</i>	Jailton de Oliveira
<i>Concertâncias nº 2 para viola e orquestra (2010)</i>	Jailton de Oliveira
<i>Música Precisa para viola solo (2010)</i>	Sérgio Roberto de Oliveira
<i>Micropeças para viola solo (2011)</i>	Andersen Viana
<i>Nouer IV para viola e piano (2011)</i>	Eli-Eri Moura
<i>Time Wheel para viola e sons eletrônicos ao vivo (2011)</i>	Paulo Chagas
<i>Intarsia para viola e sons eletrônicos (2011/2012)</i>	Tatiana Catanzaro
<i>Ruínas onde nunca estarei para viola solo (2012)</i>	Felipe de Almeida Ribeiro
<i>Pontos e linhas, entre planos para viola solo (2012)</i>	Rodolfo Coelho de Souza
<i>Concerto para viola e cordas (2012)</i>	Vagner Cunha

OBRA	COMPOSITOR
<i>Estudos sobre os estados da matéria para viola solo (2012)</i>	Valeria Bonafé
<i>Partita para viola solo (2012/2013)</i>	Marcílio Onofre
<i>Aluir para viola solo (2013)</i>	Azael Neto
<i>Semplissances nº 1 para viola solo (2013)</i>	Jailton de Oliveira
<i>Concerto para viola e orquestra nº 1 (2013)</i>	Liduínio Pitombeira
<i>Concerto para viola e orquestra nº 2 (2013)</i>	Liduínio Pitombeira
<i>Micropeças para viola e piano (2014)</i>	Andersen Viana
<i>Tafetá para viola solo (2014)</i>	Gustavo Cardoso Bonin
<i>Concerto para viola e orquestra (2014)</i>	José Orlando Alves
<i>Sonata para viola e piano (2015)</i>	André Mehmarí
<i>O Catraz II, engenhoca para viola solo (2015)</i>	Daniel Vargas
<i>Concerto para viola e orquestra (2015)</i>	Ernst Mahle
<i>Tomilho para viola e piano (2015)</i>	Ricardo Tacuchian
<i>Toccata para duas violas (2016)</i>	Acácio Piedade
<i>Poem to na Anciente Tree para viola solo (2016)</i>	Lourdes Saraiva
<i>Scherzo Pastorale para quarteto de violas (2018)</i>	Leonardo Martinelli

OBRA	COMPOSITOR
<i>Cinco miniaturas para viola e piano (2018)</i>	Ricardo Tacuchian
<i>Solilóquio VII para viola solo (2017)</i>	Harry Crawl
<i>Paisagens Meridionais nº 4 para viola, piano e orquestra de cordas (2017)</i>	Harry Crawl
<i>Manun ad Manun para viola solo (2019)</i>	Alexandre Lunsqui
<i>Moviola para viola solo (2019)</i>	Alexandre Lunsqui
<i>Três Prelúdios para viola solo (2019)</i>	Eduardo Frigatti
<i>Sonata do Girassol Vermelho para viola e piano (2019)</i>	Harry Crawl
<i>Enceladus para viola solo (2019)</i>	Jocy de Oliveira
<i>Brasil, 1959 (uma seresta para Villa) para viola e piano (2019)</i>	Ilza Nogueira
<i>Diálogo para viola solo (2019)</i>	Marisa Rezende
<i>Verge para viola solo (2019)</i>	Silvia de Lucca
<i>Suíte Brasileira para viola solo (2020)</i>	Dimitri Cervo
<i>Tentos sobre um Miserere para viola solo (2020)</i>	Harry Crawl

SOBRE A AUTORA



Semitha Cevallos é pianista e musicóloga. Sua formação se deu no Brasil e na Polônia: pós-doutoranda em Letras pela UFPR, bolsista do Edital Capes-Solidariedade, doutora pela UniRio, mestre pela UFPR, pós-graduada em Performance Solo e Música de Câmara pela Akademia Muzyczna J. I. Paderewskiego, Poznań (Polônia).

Seus interesses de pesquisa são na área de musicologia histórica brasileira e polonesa da segunda metade do século XX em diante. A pesquisadora se concentra especialmente em temas da música brasileira de concerto pouco investigados, ou assuntos que ainda não foram objeto de pesquisas. Sua tese de doutorado e sua dissertação de mestrado são textos fundamentais para o entendimento da ligação entre o Brasil e a Polônia na música contemporânea.

SOBRE A EDITORA



A **ABC Projetos Culturais** é uma editora paranaense independente, fundada em 2007, no município de Ponta Grossa (PR), pela escritora e jornalista Alessandra Pirroncello Bucholdz. Ao longo de 17 anos, lançou cerca de uma centena de livros e revelou diversos escritores paranaenses. Em 2024 foi finalista do Prêmio Jabuti Acadêmico, com a obra *EspeleoPiraí: em defesa do patrimônio natural de Piraí da Serra/PR*, organizada por Henrique Pontes e Laís Massuqueto.

Além da produção editorial, a ABC Projetos Culturais promove ações de incentivo à leitura, utilizando várias linguagens complementares, como forma de interação e interface do público com as obras. Desse modo, provoca novas experiências, tornando o acesso à literatura ainda mais completo, mágico e imersivo, promovendo memórias afetivas que unem obras e leitores. A ABC Projetos acredita na leitura como pilar e caminho que inspiram e abrem janelas para diferentes universos.

Acompanhe os trabalhos da editora pelas redes sociais:

@abcprojetosculturais

SINOPSE

A música brasileira de concerto ainda precisa ocupar o seu merecido espaço dentro do cenário, não somente musical, mas histórico e social. Essa situação se deve a diversos fatores, um deles é a ausência de profissionais concentrados, não somente em pesquisar e documentar a produção musical, mas também em interpretar os fatos, relacionar os eventos históricos, nacionais e internacionais, e seu reflexo na mesma, além de situá-la diante da cultura e da sociedade do país. É desejo da autora que, a partir da leitura destes textos, o leitor familiarize-se com as questões que envolvem essa manifestação cultural brasileira e perceba a riqueza musical ainda desconhecida. A música brasileira de concerto é, certamente, um tesouro ainda a ser descoberto.

[ENSAIOS CRÍTICOS]



MINISTÉRIO DA
CULTURA

