

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em História (PPGH)

DANILO PINHEIRO DE ÁVILA

**Música contemporânea brasileira: sentidos de uma
formação (1963-1980)**

Franca

2021

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em História (PPGH)

DANILO PINHEIRO DE ÁVILA

**Música contemporânea brasileira: sentidos de uma
formação (1963-1980)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na linha de pesquisa História e Cultura Social, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em História

Orientador: Prof. José Adriano Fenerick

Franca

2021

A958m Ávila, Danilo Pinheiro de
Música contemporânea brasileira: : sentidos de uma formação
(1963-1980) / Danilo Pinheiro de Ávila. -- Franca, 2021
220 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientador: José Adriano Fenerick

1. Música contemporânea brasileira. 2. Institucionalização. 3.
Crítica musical. 4. Rio de Janeiro. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DANILO PINHEIRO DE ÁVILA

**MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:
SENTIODOS DE UMA FORMAÇÃO (1963-1980)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História e Cultura Social.

Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick.

BANCA EXAMINADORA

PRESIDENTE: _____
Prof. Dr. José Adriano Fenerick, UNESP/Franca

EXAMINADOR: _____
Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia, UNESP/Franca

EXAMINADOR: _____
Prof. Dr. Adalcio Camilo Machado, UFSCAR

EXAMINADOR: _____
Profa. Dra. Mônica Vermes, UFES

EXAMINADOR: _____
Prof. Dr. André Egg, UNESPAR

Franca, _____ de _____ 2021

Agradecimentos

Após quatro anos de intensa pesquisa, gostaria de manifestar meus agradecimentos a todos que contribuíram diretamente com a construção dessa tese. Certamente não teria alcançado nada perto do resultado sem a ajuda desse coletivo.

Primeiramente, a quem possibilitou toda a minha formação, José Adriano Fenerick. Orientador e direcionador deste escrito. Com ele, aprendi a pensar com o ouvido e a exercitar a crítica. Ensinaamentos que levei para todas as esferas da vida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de pesquisa, uma vez que sem esta não teria sido possível dar continuidade à mesma.

Agradeço as contribuições dos professores André Egg, Mônica Vermes, Adélcio Machado e Tânia Garcia. A apreciação dos três foi fundamental para aprimorar a pesquisa e pensar o futuro que ela projeta.

O trabalho historiográfico sempre dependeu do trabalho dos arquivistas. No meu caso, fui privilegiado com uma interlocução fundamental com o fundador do Instituto Piano Brasileiro, Alexandre Dias. Há muito sua atuação transborda do universo pianístico para o da música brasileira como um todo. Em diferentes momentos da escrita, fui apresentado a documentos que alteraram significativamente o curso dessa tese, moldando capítulos inteiros. Meu maior agradecimento às suas contribuições, que são percebidas a cada seção.

Agradeço também ao Museu Villa-Lobos pelo acesso a todo o acervo de programas, cadernos e revistas da época, principalmente à Pedro Belchior que me ajudou realizar todo o percurso.

Sempre acreditei que as leituras se constroem melhor quando em um coletivo. Portanto, agradeço imensamente aos grupos de pesquisa e estudo que participei:

- Ao GECU (Grupo de Estudos Culturais, da UNESP-Franca) devo a minha primeira formação em Teoria Crítica e Estudos Culturais. Foram importantes as contribuições de Sheyla Diniz, Thiago Vieira e Rosa Couto para esta pesquisa.

- Ao GPTA (Grupo de Pesquisa em Teoria Autoritárias) devo o aprofundamento das leituras de Marx e Adorno: Ilan Lapyda, Ugo Rivetti, Anouch Kurkdjian, Lucas Fiaschetti. Com uma menção especial ao prof. Ricardo Mussi, quem me mostrou uma maneira nova de ler filosofia, individual e coletivamente.

- Ao Laboratório de Música e Ciências Humanas do IEB-USP por acompanhar e dar espaço para a pesquisa em questão, principalmente em sua primeira etapa de formação dos capítulos e argumentos: Virginia Bessa, Pedro Fragelli, Juliana Pérez, Vinicius Pastorelli, Camila Frésca e prof. Flavia Toni.

- Ao grupo de leitura formado por Gabriela Frias, Patricia Anette, Pedro Dona e Rafael Florêncio. Bolado após um curso com o prof. Walter Garcia, devo aos cinco uma leitura sistemática da tradição de crítica literária brasileira

Agradeço também às pessoas importantes nessa etapa de formação:

- À Guilherme Rebecchi devo o olhar analítico para um processo de editoração, figura secundária no meu pensamento até então

- À Carlos Manoel, por propor e topar diferentes caminhos de leituras que culminaram em verdadeiras aventuras de descoberta da escrita, de si mesmo e da vida.

- À Leonardo Stockler por ser um ouvido atento e confiável, sempre interessado a contribuir com os diferentes caminhos que tomaram a minha formação.

- À Natália Schmiedecke pela colaboração em um artigo paralelo à Tese que me abriu às portas para pensar a música contemporânea na América Latina.

Deixei o começo de tudo para o fim. No primeiro ano de pesquisa, tive a sorte de encontrar uma companheira, a qual me acompanhou por todos os trajetos até aqui. Agradeço à Clarissa Forner por ser esse coração cheio de todas as horas, das piadas infames aos grandes eventos, passando por todos os percalços que a vida nos impôs. Enfrentamos à dois o trajeto frio, de altos e baixos, de construir uma tese; juntos, ficou um pouco mais caloroso.

AVILA, Danilo Pinheiro de. **Música contemporânea brasileira: sentidos de uma formação (1963-1980)**. 2021. 200f. Tese (Doutorado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2020.

Resumo

Esta Tese busca encontrar a mediação que há entre a institucionalização da música contemporânea brasileira e a estética musical eclética surgida nos anos 1970. Para tanto, investigamos os diversos modos de intervenção de um determinado grupo de compositores e intérpretes nas reformas da administração cultural que ocorriam na década. O palco das reformas, na música, é a temporada de concertos carioca, bem como a maioria das instituições criadas (FUNARTE, FUNTERJ) no Rio de Janeiro. Para tanto, investigamos diferentes periódicos do período (Tribuna da Imprensa e Jornal do Brasil), em busca de críticas musicais que definissem os termos da institucionalização, isto é, uma negociação entre as instituições nascentes e o executivo. O grupo é entendido ao longo da pesquisa sob o termo *música contemporânea brasileira*, caracterizado pelo objetivo de acabar com os radicalismos entre vanguarda e nacionalismo em busca de uma formação que pudesse reler a história da música, criar instituições que pudessem dar conta de incentivar a criação e divulgação da música contemporânea, e de encontrar seu lugar em um cânone de obras que se correspondessem.

Palavras-chave: Música contemporânea brasileira; institucionalização; crítica musical; Rio de Janeiro

AVILA, Danilo Pinheiro de. **Brazilian Contemporary Music: Directions of a formation (1963-1980)** 2021. 217f. Tese (Doutorado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2020.

Abstract

This Thesis aims to search the mediation between the institutionalization of Brazilian contemporary music and the musical aesthetics that appears in 1970's. Therefore, we inquire different models of intervention of a group of composers and performers in the cultural administration reforms that occurred in the decade. The stage of the reforms, in music, was Rio de Janeiro's concert season. The majority of institutions created for that purpose were in the ex-capital. For that, we researched different newspapers, in search of musical critics that were capable to define the terms of this institutionalization. In other words, the negotiation between the musicians and the ministerial executives. The group is understood, throughout the research, under the term Brazilian Contemporary Music, distinguished by the objective to eliminate all “radicalism” between avant-garde and nationalism in search of a formation that could reread music history, create institutions that can encourage the creation and dissemination of contemporary music and find a place in the musical canon.

Keywords: Brazilian Contemporary Music; Institutionalization; Music Criticism; Rio de Janeiro

AVILA, Danilo Pinheiro de. **Música brasileña contemporánea: direcciones de una formación** (1963-1980) 2021. 217f. Tesis (Doctorado en Historia y Cultura Social) - Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2020

Resumen

Esta Tesis busca encontrar la mediación que existe entre la institucionalización de la música contemporánea brasileña y la estética musical ecléctica que surgió en la década de 1970. Para eso, investigamos los diferentes modos de intervención de un determinado grupo de compositores e intérpretes en las reformas de la administración cultural ocurridas en la década. El lugar de las reformas, en la música, es la temporada de conciertos en Río, así como la mayoría de las instituciones creadas (FUNARTE, FUNTERJ) tenían su sede en la antigua capital. Para ello, investigamos diferentes publicaciones periódicas de la época (Tribuna da Imprensa y Jornal do Brasil), en busca de críticas musicales que definieran los términos de la institucionalización, es decir, una negociación entre las instituciones nacientes y el ejecutivo. El grupo se entiende a lo largo de la investigación bajo el término de música brasileña contemporánea, caracterizado por el objetivo de acabar con los radicalismos entre vanguardia y nacionalismo en busca de una formación que pueda releer la historia de la música, crear instituciones que puedan manejar fomentar la creación. y difusión de la música contemporánea y encontrar un lugar en un canon de obras correspondientes.

Palabras clave: Música brasileña contemporánea; Institucionalización; Crítica musical; Río de Janeiro

Sumário

1. “O insuficiente converte-se em acontecimento”: a música contemporânea viaja ao Brasil. Uma introdução	9
2. Intermezzo: a ideia de mediação na música contemporânea	39
3. Luta institucional: como a música contemporânea conseguiu seu espaço	49
3.1 A institucionalização da música contemporânea brasileira através dos festivais no Rio de Janeiro (1965-1979)	49
3.2 Perseguição política na música contemporânea brasileira: obstáculo da institucionalização	69
4. A gravação da música de concerto no Rio de Janeiro: o caso Frank Acker	87
5. A <i>Aurora</i> de Almeida Prado: acontecimento e problema.....	108
6. “Som da Paróquia”: a crítica musical de Carlos Dantas e a música contemporânea	132
Considerações finais	182
7. Referências Bibliográficas.....	195
7.1 Bibliografias.....	195
7.1.1 Livros	195
7.1.2 Artigos em periódicos	205
7.2 Fontes.....	208

1. “O insuficiente converte-se em acontecimento”: a música contemporânea viaja ao Brasil. Uma introdução

Pierre Boulez, quando jovem, fez três visitas à América do Sul, em 1950, 1954 e 1957. Acontecimento pouco discutido pela historiografia e musicologia nacional, situado exatamente na metade do século, ele encerra um significado paradigmático para entendermos a música moderna e contemporânea nacional. Adianto minha pista: se olharmos atentamente para os detalhes dessas viagens, é possível desenhar, em uma só pincelada, uma síntese da primeira metade do século e arriscar algumas tendências do que estava por vir na chamada “música contemporânea brasileira” dos anos 1960 e 1970.

Nas viagens de 1950 e 1954, o Brasil era destino central, de modo que Boulez percorreu as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Boulez, inicialmente, veio à trabalho. O governo francês, junto a um convênio dos dois principais teatros de comédia, o *Théâtre National Populaire* e a *Comédie-Française* em conjunto com a *Compaigne Renaud- Barrault* formularam uma política externa cultural: conduzir a companhia para turnês internacionais a fim de propagar a cultura e a língua francesa em um momento de ascensão das tensões da guerra-fria. Estados Unidos, União Soviética e América Latina eram as localidades estratégicas escolhidas. Boulez participou como diretor musical de boa parte dessas turnês, para além das três citadas na América do Sul, percorreu os Estados Unidos em 1952 e 1957¹.

Em 28 de abril de 1950, a companhia embarcava no navio *Le Florida* que saía de Marseille, na França, com destino certo e sem escalas: o Rio de Janeiro. A companhia vinha com uma bateria de peças, teatros musicados, operetas, e costumava executar uma peça diferente a cada espetáculo, assim o público poderia ficar familiarizado com um repertório de diferentes períodos. Nessa ocasião, o compositor francês trocava cartas constantemente com quem, atualmente, é sempre colocado como seu antagonista, John Cage. Ele, à certa altura, é quem começa a troça: “Não se esqueça de levar um pouco de algodão para suas orelhas enquanto estiver no Brasil, assim você não volta ‘Milhaudeado’

¹ CAMPBELL, Edward. “Pierre Boulez: composer, traveller, correspondent”. In: CAMPBELL, Edward. O’HAGAN, Peter. **Boulez Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. pp. 3-24

[*Milhaud*]². Na sua resposta, Boulez, antes da viagem, mantém o tom jocoso e concorda com a recomendação: “Eu vou comprar um chapéu bem grande (um sombrero!) para assim parecer bem sul-americano (Eu vou tentar não voltar como Milhaud!)”.

Nesse ponto, é preciso esclarecer qual a relação de Darius Milhaud com o Brasil. No início do século XX havia uma relativa hegemonia da cultura francesa em metrópoles como o Rio de Janeiro. O embaixador da França no Brasil, em 1917, era Paul Claudel e, para cumprir a função de adido cultural, trouxe o compositor Darius Milhaud. Segundo o pesquisador Manoel Aranha Côrrea do Lago, o compositor francês teria nos avisado sobre um modernismo musical corrente no Rio de Janeiro antes do nosso principal marco histórico, a Semana de Arte Moderna de 1922³. O cenário musical carioca em 1910 era bastante dividido, pois havia herdado a distinção entre erudito e popular⁴, nascida no encontro entre o positivismo e “wagnerianismo”, cara ao período inicial da República⁵. Darius Milhaud, um jovem de 27 anos, queria a mistura. O scherzo e o chorinho carioca; a sala de concerto e o carnaval; a Gávea e a Tijuca; os círculos intelectuais e o piano de Nazareth. Havia algum interesse por Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Heitor Villa-Lobos, mas sobretudo um lamento, pois o adido compositor acreditava que estes haviam tentado copiar a história da música europeia recente⁶. Por meio do primeiro, Milhaud conheceu a pianista Nininha Veloso e o musicólogo Oswaldo Guerra, desse modo adentrou ao círculo familiar dos “Veloso-Guerra”, o qual, invertendo o fluxo de informações periferia-metrópole, apresentou ao viajante toda a obra de Erik Satie e o fez conhecer melhor a obra de Stravinsky.

² NATTIEZ, J.J. **The Boulez-Cage Correspondence**. Trans. Edit. Robert Samuels. Cambridge: Cambridge Press, 1999. p. 48

³ cf. LAGO, Manoel Aranha Côrrea. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana**. Rio de Janeiro: Reler Editorial, 2010.

⁴ Para ficar claro qual era esse tipo de distinção, podemos pensar num exemplo prático: Henrique Oswald nutria amores pela música de Ernesto Nazareth e em 1913 foi ao Cinema Odeon tocar com o “pianeiro”-evento que foi narrado pelo cronista Gastão Penalva (documentação encontrada no site do IMS:). No entanto, não existia um horizonte musical no qual uma pessoa com a trajetória de Henrique Oswald pudesse tornar-se também um compositor de “tangos característicos”, ou maxixe. Não era mais a época de Henrique Alves de Mesquita, na qual o compositor compunha músicas sacras e polcas simultaneamente. Questões morais haviam entrado na distinção. O compositor “sério” que passasse a compor polcas seria tomado como “vulgar” por seu público. IMS. **Ernesto Nazareth 150 anos**, apresentação do projeto. <Acessado em: <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/works/view/133>>

⁵ BONFIM, Clarissa Lapolla. **A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil**. São Paulo: ED. UNESP, 2013

⁶ “É de se lamentar que todos os trabalhos dos compositores brasileiros [Nepomuceno, Oswald, Guerra, Villa-Lobos] sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahm a Debussy, e que o elemento nacional não esteja expresso de uma maneira mais viva e original” MILHAUD apud LAGO, idem, p. 69

Milhaud é a figura do integrado às instituições, bom trânsito entre elite e as classes populares, com cargo oficial e missão. Carrega a ideia de abstrair de suas raízes europeias para poder desfrutar de outros sons, outros tons; não quer apenas esclarecer os compositores e se apropriar de nossa música, veio, sobretudo, para aprender, inclusive sobre os compositores de seu próprio país. Esta experiência de deslocamento resultou musicalmente em *Saudades do Brasil* Op. 67, uma suíte de doze danças para piano solo, e *Le Boeuf sur le toit* Op. 58, um ballet surrealista para orquestra de câmara⁷. Enquanto a primeira peça é uma música programática em torno das paisagens de alguns bairros do Rio de Janeiro, a segunda é um balé dirigido pelo multiartista Jean Cocteau, no qual diferentes tipos exóticos de uma cidade inspirada no Brasil adentram uma taverna, sucessivamente – um anão, um livreiro, um policial decapitado e um boxeador. Como música incidental, são sobrepostas cerca de 28 músicas brasileiras do período que circulavam no Rio de Janeiro. A colagem, um procedimento vanguardista por excelência à época, encontra o Brasil. Assim é uma das primeiras vezes em que um procedimento de vanguarda na música dá suas caras no Brasil.

Boulez, ao contrário do adido, não era protagonista da “missão francesa” de 1950 e 1954, então liderada pelo renomado casal de atores Jean-Louis Barrault e Madelaine Renauld. Sem um cargo no oficialato, Boulez estava de turnê, e para um trabalho que não o estimulava, nem abria tempo para compor – na verdade o dispersava. Nesta turnê, percorreu, além do Brasil, Chile, Uruguai e Argentina. Atuava como performer de piano e celesta e, quando requisitado, conduzia a orquestra. Durante este período estava compondo a sua primeira peça aleatória baseada no poema de Mallarmé, *Un Coup de Dés* para piano solo. Ao final da viagem, desiludido, foi a um terreiro e participou de um ritual no candomblé. Saiu fascinado. Mas, mesmo maravilhado com a nossa tradição percussiva, ao final a impressão é de que não conseguiu aproveitar nada porque não parou em lugar nenhum⁸. Na última carta desta viagem, enviada à Cage de Santiago, demonstra ter amolecido: “Aqui estou já ‘*Saudading in Brazil*’”⁹.

⁷ A instrumentação consiste em 2 flautas, com uma dobrando em piccolo, 1 oboé, 2 Bb clarinetes, 1 bassoon, 2 horns in F, 2 trompetes em Dó, 1 trombone, 1 percussionista tocando: guiro, tamborim, caixa e pratos. Nas cordas: violinos I e II, violas, cellos e baixos. Aproximadamente 25 instrumentistas no palco

⁸ “The singing became more intense. The audience began to get caught up in it. Suddenly one of the choir singers was electrocuted by the medium. Like a wounded man he bent forward and moved inside the circle.” NATTIEZ, Jean-Jacques. **The Boulez-Cage Correspondence**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 53

⁹NATTIEZ, idem, p. 57

Em 1954, Boulez viajou novamente ao Brasil para interpretar músicas incidentais, de um compositor que continuava a tripudiar, em um país no qual prometeu, mesmo que de brincadeira, não se misturar, mas ao final acabou no meio do candomblé. Na sua segunda viagem, portanto, Boulez se vê mais livre e com mais tempo de transitar entre Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Desta feita, uma obra impacta, para o bem ou para o mal, o jovem serialista – que à essa altura era um morador de Paris e já havia articulado a sua sociedade de concertos, o *Domaine Musicale: Le livre du Christophe Colomb*, drama musical, com libreto escrito por Paul Claudel e música incidental composta de Darius Milhaud – a dupla da missão francesa de 37 anos atrás. Não é sem propósito que uma política externa cultural francesa escolhe uma peça sobre a grande figura da colonização para ser apresentada na América Latina; nem é desinteressada a escolha de uma peça criada pelos dois representantes da “missão francesa” de 1917-1918. Uma missão rende homenagem à outra.

Nesta viagem, saltam à vista três elementos fundamentais que a diferenciam da primeira: uma maior integração da cultura, uma posição institucional privilegiada - organizava os *Cahiers* da Companhia, um *journal* para o *Domaine Musicale*, era diretor musical, performer com as *ondes martenot* – e o processo composicional de uma das principais peças do repertório contemporâneo, *Le Marteau sans maître*, reconhecidamente um cânone acadêmico¹⁰. O conflito entre as suas posições institucionais e programáticas continuava a lhe perturbar, no entanto. Antes de embarcar, relata a Stockhausen que não queria deixar a tranquilidade de Paris, pois faltava-lhe tempo para compor a obra que o festival de Donaueschingen havia encomendado. “Esperemos que o Brasil me inspire na mesma medida que o fez com Villa-Lobos e Milhaud”, escarnece ao final do assunto¹¹.

De novo, Boulez inicia sua viagem com diversas contestações, como um artista fabuloso que se ocupava de pequenezas apenas por causa do dinheiro, o que guarda alguma razão, mas é completamente exagerado. Ninguém argumentará o contrário senão

¹⁰ Ao trabalhar com a crítica musical e os programas musicais do século XVIII e XIX, o musicólogo William Weber percebe uma consagração dos compositores mortos. E, a partir dessa análise em larga escala, forma uma metodologia. Nela, existem três tipos de cânone que se interagem: cânone acadêmico; cânone performático e cânone pedagógico. A trama enunciada pelo historiador é a de uma progressiva ascensão das salas de concerto e de seus expedientes. No século XX, o cânone performático dá o tom. Para ver mais sobre as distinções: WEBER, William. “The History of Musical Canon”. In: COOK, Nicholas, et. al. **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 1999

¹¹ CAMPBELL, Edward. “Pierre Boulez: composer, traveller, correspondent”. In: CAMPBELL, Edward. O’HAGAN, Peter. **Boulez Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 9

a sua própria experiência. Com dois meses de viagem, Boulez relata com entusiasmo à Cage:

Eu estou milhaudizando com todas as forças (por causa do Cristovão Colombo que está me fazendo descobrir a América tanto quanto eu quiser). Na maioria do tempo me vejo ensinando solfejo e pronúncia francesa para coros que beiram o amador. Eles são legais, mas é um trabalho desgastante. Para além disso, estou tentando angariar o máximo de tempo possível para escrever *Le Marteau sans maître*, a qual mencionei anteriormente. É uma peça para flauta em Sol, xylorimba, vibraphone, percussão, violão, viola e contralto. Eu estou tentando ir além e expandir minha visão. Com as duas obras para capela que escrevi ano passado, esta é a peça que está me dando mais trabalho. Eu estou tentando me livrar de assinaturas e tabus; estou tentando ter uma visada mais complexa – menos visível e com mais profundidade; estou tentando expandir a série e o princípio serial para o máximo de suas possibilidades¹²

O drama de Cristóvão Colombo escrito em 1928 por Claudel foi uma encomenda feita pelo empresário do teatro Max Reinhardt, na qual a música de Milhaud já estava incluída e a sua estreia no *Berlim Staatsoper* prevista. É a primeira incursão de Claudel em um drama histórico e o tom católico da personagem principal chama a atenção. Mesmo depois de ter percorrido quase toda a América como diplomata e membro da Academia Francesa, Claudel constrói uma personagem ambígua, um gênio – incompreendido pelo Rei da Espanha, por financiadores da Câmara de Comércio e pelo povo – ungido que uniu a Terra de Deus, mas estes territórios, uma vez descobertos, foram imediatamente conquistados e subjugados. Colombo colhe a raiva de todos os homens representados pelo “Coro”¹³, um personagem da peça, sua funcionalidade é o de intérprete oficial da trama. A narrativa, portanto, oscila, por vezes é o Descobridor do Novo Mundo, por vezes o mercador-mor de escravos. A ambiguidade é proposital, para Claudel, se trata de “não se

¹² “I am Milhauding with all my might (because of Christopher Columbus, who is making me discover America as much as I like). Most of the time I am ending up with amateur choirs, with whom you have to begin teaching solfège, then French pronunciation. They are very nice, but it is a tricky job! Apart from that, I am keeping as much of my time as possible for writing “Le Marteau sans maître”, which I mentioned above: which if for flute in G, Xylorimba, Vibraphone, Percussion, Guitar, Viola and contralto voice. I am trying to go even further and deeper, and also to widen my outlook. With the two cappella choral pieces I wrote last year, it is one of the works that has given me the most trouble. I am trying to rid myself of my thumbprints and taboos; I am trying to have an ever more complex vision – less visible and more worked out in depth – I am trying to expand the series, and expand the serial principle to the maximum of its possibilities” *apud* NATTIEZ, op. cit. p. 149

¹³ “Não é mais o Côro do drama antigo, aquele grupo de comentadores e conselheiros benévolos que qualquer protagonista, dotado de alguma imaginação, jamais teve dificuldade de recrutar nos cais do Mediterrâneo. Ou, antes, é este mesmo Côro, tal qual a Igreja após o triunfo do Cristianismo, o convidou a penetrar o recinto sacro, e a servir de intermediário entre o sacerdote e o povo; um oficiante, o outro oficial (...) era preciso um intérprete oficialmente constituído” CLAUDEL, Paul. **O livro de Cristovão Colombo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1967. p. 6-7

resignar a um espetáculo de antemão já pronto; mas de fazer emergir de nós mesmos a nossa música e o nosso cenário”.

No Colombo de Boulez-Milhaud, as ondas não são de água, são frequências oscilatórias. Após ter descoberto o Novo Mundo, Colombo regressa à Espanha e fica sabendo que as terras não rendem, violentos indígenas massacraram navios inteiros e foi necessário instaurar-se novamente a escravidão. O Rei da Espanha, assessorado por três sábios que negavam a descoberta, decidiram puni-lo por suscitar a curiosidade sobre o Novo Mundo em todo o globo. Colombo foi amarrado em um mastro. Atado, é inquirido pelo cidadão ordinário – o comandante do navio, o cozinheiro (quem o amarra) e o Coro. É o clímax da trama que possui uma tragédia de ascensão no primeiro ato – descoberta da América – e queda no segundo. Neste ápice, uma tempestade irrompe no mar, e a sonoridade que ora ou outra aparecia para simbolizar o barulho das águas, ataca vigorosamente, emergem de um teclado eletrônico as *ondes Martenot*, que produzem um som ondulante a partir de válvulas termiônicas, muito próximo do teremim. Se pensarmos que a primeira composição eletroacústica no Brasil é de 1958, podemos dizer que os instrumentos precursores da música eletroacústica vêm pela primeira vez pelas mãos de um Colombo musical, navegando em frequências. A execução é feita por Boulez, mas quem insere as *ondes Martenot* na partitura é o próprio Milhaud, o qual trabalhou em uma revisão da partitura para a versão de Barrault-Renaud da peça. Milhaud trabalha com o instrumento desde a sua *Suite pour ondes musicales Martenot et piano*, de 1933.

As inovações do Colombo de Milhaud-Claudé-Barrault-Boulez, não estão só na dimensão musical. Quem cobre o espetáculo no Rio, à cargo da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da celebrada Associação de Canto Coral, dirigida por Cleofe Person de Matos, é o crítico do *Correio da Manhã*, Eurico Nogueira França que alerta para a existência de um “ecrã” na peça, no qual emerge uma “densidade emocional” de “belas imagens projetadas”, “é a grande vela erguida em cena”¹⁴. Por fim, o crítico carioca sublinha a existência de um conjunto misto (orquestra e associação coral) capaz de atender as exigências de uma ópera multimídia que demanda um contingente grande (46 papéis, 61 músicos, 15 atores e 40 coralistas). Portanto, a execução do Colombo é um marco relevante da crescente institucionalização dos conjuntos – coro e orquestra – do Rio de Janeiro. Ao contrário de São Paulo, no qual Boulez é colocado em um teatro de menor proporção (Teatro Santana), com um coro semiprofissional e uma

¹⁴ FRANÇA, Eurico Nogueira. “A partitura de ‘Cristovão Colombo’”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1954. P. 11

orquestra com alguns músicos que ele julgou deploráveis¹⁵. Desde a Semana de 1922, como mostrou José Miguel Wisnik, que São Paulo não tem instrumentistas à altura das novidades artísticas que chegam à cidade¹⁶. Essa situação é um índice interessante para perceber as divisões entre a vida musical dos estados.

A turnê de 1954 foi feita em U pela América Latina: Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Buenos Aires e Chile. Ao final, Boulez se impressiona principalmente com a estadia em Santiago: “Há uma grande curiosidade neste país de pessoas questionadoras – a favor da música concreta, da música eletrônica”¹⁷. Se lembrarmos que, diferente do quadro nacional, todas orquestras chilenas nesse período estão sob os auspícios da universidade e o nacionalismo não teve muita capilaridade entre os compositores, a impressão do viajante serialista se confirma. É um cenário que oferece um bom contraponto ao Brasil, inclusive. Boulez relata essa impressão de Santiago – onde estivera em julho – em agosto, na Bahia. A companhia decide ir a Salvador ao final da longa e exaustiva trajetória. Exatamente durante este período, Boulez está terminando a primeira parte de *Le Marteau*, *l’Artisan furieux* [Artesanato furioso], e elaborando seus estudos sobre ritmo, inclusive havia conferido uma palestra sobre o tema no Chile. A peça, reconhecidamente, possui uma estrutura no ritmo, principalmente no jogo entre dinâmica e ataque¹⁸. Neste frenesi em preparar sua obra mais desafiadora, volta ao ritual de candomblé, desta vez distante dos ares empolados da zona sul carioca, na cidade mais negra fora da África.

Le Marteau, considerada uma das obras mais representativas de todo o repertório da música contemporânea, forma-se e inspira-se no candomblé. Se perguntarmos a algum iniciado na religião, certamente ele não reconheceria a apropriação da sua crença e cultura na narrativa musical pontilista de *Le Marteau*. Os musicólogos Peter O’Hagan e Edward Campbell vêem clara influência étnica nesta peça, símbolo do serialismo. Campbell argumenta que as escolhas composicionais de Boulez não são frutos de uma mente

¹⁵ “Em São Paulo, os ensaios para o *Colomb* foram frustrantes, principalmente por causa da incompetência do coro que foi disponibilizado. Nunca haviam cantado em francês, nem eram músicos profissionais. Alguns instrumentistas excepcionais, outros deploráveis” CAMPBELL, op. cit., p. 10

¹⁶ “Os intérpretes da Semana deram sua contribuição musical ao movimento (assinalada em seu brilhantismo pela crônica jornalista de maneira geral), sem participar, no entanto, da defesa polêmica do programa modernista”. Os músicos estão afastados das discussões sobre estética que o movimento promoveu, defende Wisnik, e exemplifica com casos como a execução da *Fiandeira* por Ernani Braga, no qual houve uma discussão entre Villa e o pianista. WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1977. p. 79

¹⁷ CAMPBELL, op. cit., p. 22

¹⁸ cf. WENTZEL, Wayne. Dynamic and Attack Associations in Boulez’s *Le Marteau Sans Maitre*. *Perspectives of New Music*, vol. 29, no. 1, Winter, 1991. Pp. 142-170.

tecnocrática, pelo contrário, estão repletas de intersecções étnicas. O campo não se restringe à cultura musical latino-americana, se espalha para a africana e a asiática¹⁹. Peter O’Hagan, quem melhor argumenta do ponto de vista musical, afirma que uma série de elementos comprovam a correspondência entre *Le Marteau* e o candomblé: a escolha da instrumentação com maioria de instrumentos percussivos (das mais graves às mais agudas; imprecisas e precisas), os padrões rítmicos empregados e a organização por linhas rítmicas sobrepostas²⁰. A apropriação de Boulez não é colagem, nem variação de tema étnico, se trata de encontrar sua assinatura dentro da apropriação, uma aproximação que poderíamos denominar estruturalista²¹. A marreta sem mestre (*Le Marteau sans maître*) é a antítese histórica do boi no telhado (*Le beouf sur le toit*)²². Duas figuras surrealistas – a peça de Boulez é baseada no poema homônimo do surrealista René Char – , embebidas da cultura musical brasileira, que se opõem frontalmente: a última representa o que já foi, a primeira, o que virá.

Quem vê o mundo administrado espelhado em *Le Marteau* e no serialismo integral de Boulez é o filósofo Theodor Adorno. Obstinadamente, entre 1959 e 1963 dá exclusiva atenção à peça serialista de Boulez. Para Adorno, inicialmente, *Le marteau* era o ápice da racionalização tecnocrática, a entronização do detalhe – quando pensado na relação filosófica entre o todo e o particular²³. Segundo o filósofo, a peça afirma o existente e, de

¹⁹ CAMPBELL, Edward. op. cit.. p. 24

²⁰ Boulez reconhece, em entrevista feita em 2013 por O’Hagan, a influência do candomblé na sua música e a sua não-influência pela música popular do Rio de Janeiro: “No Rio de Janeiro eu não tive qualquer influência, a música popular era tão banal que você podia ouvir como um tipo de divertimento – era prazeroso, você podia ver as pessoas dançando – isso é a vida normal, vida cotidiana (...) **Mas, em contrapartida, a única coisa que eu usei foi a percussão da música do candomblé, porque o ritual era basicamente percussão, muito impressionante (...) uma mistura de sons: a excitação da percussão, e depois vem a calmaria. E também era sempre a voz, um contraste entre a voz e a percussão, como salmos [forma musical]”** (tradução nossa) O’HAGAN, Peter. **Pierre Boulez and the piano: A Study in Style and Technique**. London: Routledge, 2016. pp. 330-331

²¹ Para definir melhor o estilo de apropriação do material étnico de Boulez, podemos atentar para a entrevista no qual afirma: “Eu posso imitar a música Bali, claro. Com vibrafone, pulso regular, escala pentatônica, e etc. A imitação seria bem fácil, mas se você quer ir além, então deve colocar sua escala de valores e demonstrar, por exemplo, o que essa música significa pra você“. CORNAGO, Noe. “**Schaeffer, Boulez, and the decolonization of French (everyday) diplomacy**. Paper presented in: “Sounds and Voices on the International Stage: Understanding musical diplomacies, Sciences Po-CERI, Paris, April 2016 (revised 2017)

²² Basta atentarmos para o fato de que ambas se utilizam de peças literárias surrealistas como inspiração, organizadas como resultados da viagem ao Brasil (no caso de Boulez, a América Latina) durante o período em que estiveram para uma missão de divulgação cultural diplomática. Estabelecido o terreno comum, ambas partem de diferentes pressupostos de apropriação musical, bem como se utilizam procedimentos vanguardísticos que se opõem. Isto para não dizer da postura completamente distinta de ambos em relação à música popular.

²³ A primeira afirmação do filósofo não vem em um texto sobre Boulez, mas sobre Alexander von Zemlinsky: “As tendências composicionais mais recentes, como comprova a obra *Le marteau sans maître* de Boulez, passaram a valorizar novamente a caracterização do detalhe” ADORNO, Theodor. “Zemlinsky”.

certa forma, transforma as inovações de Schoenberg e Webern nos anos 1920-1930 em maneirismo. Boulez, para Adorno, corresponde e não corresponde à tradição vienense da Nova Música, é estudioso e discípulo de Webern, foi aluno de Leibowitz, mas a sua relação mais próxima com Messiaen e os *Domaines* de Boulez descentram a nova música para a França²⁴. Em 1963, em *Vers une musique informelle*, um título em francês para homenagear o país com uma larga tradição de manifesto no qual “teoria e prática coincidem”²⁵, o filósofo reconsidera suas posições sobre o serialismo-candomblé de Boulez: “As ideias musicais devem possuir uma força de impacto semelhante à do tematismo – como se constata, por exemplo, nos compassos iniciais de *Le marteau* – sem que o caráter temático se defina pela dimensão melódica²⁶”. É o ritmo quem dá essa dimensão temática ao primeiro movimento de Boulez, uma trama pontilista de pulso decidido.

Adorno reconhece o marco estabelecido por *Le Marteau*, mas confessa que apesar de impressionado com as primeiras peças, não digeriu bem esta geração de novos compositores do pós-guerra (Cage, Stockhausen e Boulez, principalmente)²⁷. Ambos, Boulez e Adorno, conservavam uma relação de certa proximidade e discutiam com frequência e cordialidade. Para Boulez, no entanto, não dava para ser nem Milhaud, nem Adorno, símbolos polares de uma conduta passada. Não interessava ao compositor as correntes neoclássicas que se apropriavam do temário nacional por colagem ou variação melódica dos temas folclóricos, nem uma posição estrita na superação dos dilemas do “dodecafonismo” e uma continuidade da filosofia do material musical. Boulez era um pragmático diretor de orquestra, empresário e ensaísta; devido a sua condição estava disposto a fazer concessões que, segundo sua leitura, retirassem a música contemporânea da sua posição de “gueto”²⁸. O poder da vida musical estava nas salas de concerto, e é lá

In: idem. **Quasi una fantasia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2018. Segundo ele, as obras musicais “não deveriam se reduzir ao nível do particular, nem se dissolver na generalidade”. ADORNO, op. cit, 180.

²⁴ “Viena” in ADORNO, op. cit., p. 293.

²⁵ “Vers Une Musique Informelle” ADORNO, op. cit., 2018, p. 431

²⁶ ADORNO, op. cit, p. 431

²⁷ ADORNO, op. cit, p. 375

²⁸ Neste ponto, é interessante atentar para o argumento de William Weber sobre a construção de uma autoridade dos compositores mortos no século XIX. Baseado neste argumento, o historiador inglês defende que a sala de concerto se fechou completamente para compositores contemporâneos na entrada do século XX. De modo que, quando surge Schoenberg e a Segunda Escola de Viena, estes não encontram guarida nestas, então conservadoras, instituições. Para resolver este impasse, a música atonal e dodecafônica se organizou em círculos de música nova, principalmente para a execução da música de câmara ou para pequenos conjuntos (sexteto, octeto, orq. de câmara). Houve uma separação entre o cânone performático (da sala de concerto) – que concentra o poder sobre a vida musical neste momento – e o cânone acadêmico, produzido por pesquisadores e críticos. A ideia de Boulez, portanto, é estreitar este laço entre os dois polos da vida musical e inserir o repertório moderno-contemporâneo da Segunda Escola de Viena, junto com

que elas deviam ser executadas. Desde jovem, ele visava a criação de instituições (*Domaine Musicale*, *IRCAM*, etc), festivais, cátedras em conservatórios, recuperação de repertórios, e não se recusou em nenhum momento a reger, dirigir e tocar “por dinheiro” um repertório distante da sua estética composicional – relativamente restrita. Acredita, inclusive, no ensino e regularização da profissão de compositor e na capacidade de autocrítica e autonomia do estudante, este deveria ser orientado apenas quando não encontrava o caminho por si só²⁹

A música contemporânea brasileira também não quer ser Milhaud ou Villa-Lobos, nem pode manter uma posição de “gueto”, como havia sido a experiência de grupos como o Música Viva. Procurou – seu lugar ao sol – uma posição institucional relevante; uma profissionalização dos compositores e dos conjuntos; ter seu repertório incluído nas principais orquestras do país; organizar festivais perenes para que compositores tenham encomendas; ter compositores competitivos nos festivais no exterior, além de planos de divulgação nacional e internacional (catálogo e gravação); precisou conhecer, difundir e se inspirar na melhor sua tradição musical. Boulez é o Colombo, nos mostrou o espelho contemporâneo (a música eletroacústica e o serialismo), enquanto o Coro de Claudel é a música contemporânea brasileira, beneficiária e vítima dessa viagem. A música contemporânea viaja, então a vertente brasileira tem uma dívida enorme com John Cage, Darmstadt e Boulez, ao mesmo tempo em que em nada lhe diz respeito, muito menos representa. À parte do séquito de poetas e compositores que travaram uma relação de proximidade com o compositor francês e sua estética serialista, principalmente em São Paulo, mesmo assim, muito a sua maneira. O musicólogo José Maria Neves, inclusive, procurou ver se a música contemporânea brasileira se aproximava mais de Cage ou de Boulez, de Stockhausen ou do micro-tonalismo, eu diria que ela se aproxima mais de si mesma³⁰.

O problema da institucionalização é latente. A música contemporânea brasileira dos anos 1960 parece sempre insuficiente. Insuficientemente grandiosa, pois existem os compositores do repertório canônico europeu; não é suficientemente brasileira, afinal

Stravinsky, Debussy, Bartók, no repertório fechado da sala de concerto. Cabe lembrar que este é o mesmo momento em que maestros como Bernstein estavam revivendo Mahler, exilado da sala de concerto por meio século. WEBER, William. “Consequences of the Canon”: the institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music. In: **Common Knowledge**, vol. 9, no. 1. Duke: Duke University Press, 2003

²⁹ PADILLA, Alfonso. **Dialéctica y música**: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez. Helsinki: Sociedade Musicológica da Finlândia, 1995. p. 143

³⁰ NEVES, José Maria. “Técnica e estética”. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2008. pp. 235-252

existe Villa-Lobos; não é exatamente popular, temos a MPB e os festivais; carece de comunicabilidade, afinal temos o futebol, o cinema, as artes plásticas (mesmo as modernas), o teatro, enfim, a palavra e a imagem. A música contemporânea brasileira, como diz os versos do *Chorus Mysticus* na oitava sinfonia de Mahler, converteu o insuficiente em acontecimento, o inadequado em evento.

Para não parecer só metáfora, basta aproximar as posições de Boulez e de um compositor brasileiro, como, por exemplo, Edino Krieger. Este último, após o esvaziamento do Música Viva, se defronta com os problemas da produção e recepção da música contemporânea brasileira. O compositor empreendeu uma luta institucional que culmina na organização dos celebrados Festivais da Guanabara (1969-1970), na Bienal de Música Contemporânea Brasileira (1975-). Em 1964, cerca de dez anos após *Le marteau*, compôs *Variações Elementares*, uma encomenda do Departamento Cultural da filial da petroleira Esso no Brasil, a qual se apoia no serialismo integral embebido de coloratura brasileira e foi estreada no III Festival Interamericano de Música de Washington. Ocupou cargos de assessoria e diretoria na Rádio MEC desde 1958, dirigiu o Projeto Memória Musical Brasileira (PROMEMUS) de 1979 a 1981, tornou-se diretor da FUNARTE em 1981, entre muitos outros cargos. Edino Krieger escreveu crítica musical, ocupou postos estratégicos na burocracia da cultura, foi produtor musical e compositor. Esteve nos dois lados do balcão, simultaneamente.

* * * * *

Como caracterizar, portanto, os anos 1950 no Brasil? Por que Boulez, quando esteve aqui, não travou relações com nenhum compositor? Faltam pesquisas mais densas que se debrucem sobre o período, mas dá para arriscar um desenho geral. Após o colapso do projeto pedagógico-musical levado à cabo por Koellreutter junto ao Grupo Música Viva, consumado em 1951, e os compositores mais proeminentes (Edino Krieger, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe) terem partido para a franja empenhada na busca de um imaginário nacional na música; Camargo Guarnieri, eleito bastião do embate estético devido, principalmente, a sua famigerada, e extensivamente abordada, *Carta Aberta para os compositores e críticos do Brasil* (1950), sai com o projeto vitorioso³¹. No meu

³¹ Cabe explicar que, *pouco louvado*, é um adjetivo empregado com objetividade, pois, como mostra Flávio Silva, nem seus grandes aliados como Eurico Nogueira França e Andrade Muricy corroboraram com o tom

levantamento, entre 1952 e 1960, não houve compositor com destaque no cenário que tenha recebido uma encomenda, feito uma gravação ou executado uma obra sua junto a orquestra trabalhando em uma série de doze sons, a última composição a empregar a técnica é “Sururu nos doze sons” (1952) de Edino Krieger, no qual pretende se apropriar da técnica para fazer uma leitura das escalas do choro. Luiz Heitor, em 1972, depois de sair da sua carreira na UNESCO, dá uma entrevista entre à seção Depoimentos do Museu da Imagem e do Som. Após longa exposição do catedrático de fala empolada e de léxico apurado – na qual apresenta toda a sua biografia e hipótese para história da música, lendo lauda a lauda e comentando eventualmente alguns casos – é inquirido por França: o crítico gostaria de saber se há algum registro de um compositor de música atual nos anos 1950, pois, atento a exposição, viu que essa década ficou de fora da cronologia do professor. Luiz Heitor nega e ambos concordam³². Duas das maiores autoridades da crítica referendam a interpretação no calor do momento através de seus relatos.

Na década de 1950 existe um *corpus* de críticos, diplomatas e musicólogos, principalmente no Rio de Janeiro, que irão defender a linhagem modernista alinhada com os preceitos de Guarnieri. Para entendermos esse movimento de reagrupação de um todo homogêneo, podemos caracterizar a composição no Brasil a partir da noção de uma "diversidade do intermediário"³³ – termo empregado por José Miguel Wisnik para caracterizar os anos 1930 n’*O Coro dos Contrários* (1977), década em que imperava, segundo o autor, uma espécie de “cinquenta tons do nacionalismo”. Os nomes que apoiavam essa coalizão eram Vasco Mariz (diplomata), José Candido de Andrade Muricy (crítico e conselheiro de Estado), Eurico Nogueira França (crítico e produtor), Luiz Heitor Côrrea de Azevedo (acadêmico) e Renato Almeida (acadêmico). Todos com algum espaço nos periódicos, construíram uma capilaridade nas instituições musicais do Rio de Janeiro (conservatórios, orquestras, teatros) há, pelo menos, duas décadas; alguns localizados em cátedras na Academia Brasileira de Música, e dois representantes da diplomacia, Mariz (MRE/Itamaraty) e Azevedo (UNESCO).

empregado na carta. Este panorama é exposto por Flávio Silva no seu texto SILVA, Flávio. “Abrindo uma Carta Aberta”. In: SILVA, Flávio. (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

³² AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. **Entrevista a Mindinha Villa-Lobos, Eurico Nogueira França, Henrique Morelenbaum**, entre outros. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro. Série Depoimentos.

³³ WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1977. p. 73

Existe uma hipótese lançada pelo musicólogo Paulo de Tarso Salles no seu livro *Aberturas e Impasses*, quando afirma uma "certa hegemonia de Camargo Guarnieri nos anos 1950"³⁴, mas não a desenvolve. O ponto de partida, para se entender esse período então é a trajetória de Guarnieri. Suas diversas facetas devem ser levadas em conta. O paulista é notoriamente filiado a uma escola neoclássica com ares brasileiros, um híbrido entre a tradição tonal canônica e os ensinamentos de Mário de Andrade. Entre 1956 e 1960, o compositor paulistano trabalhou como assessor musical do então Ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado. Nesse mesmo período, é frequentado como regente e compositor pelas principais orquestras do país e algumas dos EUA, forma uma "escola de compositores" que congrega os mais representativos do cenário, inclusive Marlos Nobre e José Antônio de Almeida Prado que depois rompem com a sua orientação, o que atesta uma certa capilaridade nas instituições musicais de ensino de São Paulo, a exemplo a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP), criada para ele reger no início da década de 1970.

Isto é, apesar de ser um compositor menos divulgado - quando o parâmetro é Villa-Lobos - nacional e internacionalmente, o repertório de Guarnieri cristalizou em um filão das instituições musicais devido a sua atividade performática e pedagógica. Cabe lembrar, que Guarnieri tinha um catálogo que servia bem aos grandes intérpretes, amadores, iniciantes do piano, quartetos, concertistas, orquestras de grande e médio porte, etc. Dos 50 ponteiros aos concertos para piano, algumas obras entraram no repertório de grandes intérpretes tais como Eleazar de Carvalho, Guiomar Novaes, Henrique Morelenbaum, Jacques Klein, Nelson Freire, entre outros, inclusive alguns se especializaram na sua obra, como é o caso da pianista Laís Brasil.

Sendo assim, não seria descabido afirmar: Guarnieri foi encarregado de formar a primeira escola de compositores que levaram o legado do que se chamou de "modernismo nacionalista". Villa-Lobos, como compositor, pode-se dizer, como já é dito a nível do senso comum, é o pai maior do modernismo, mas ele não constituiu uma "escola composicional"³⁵. Villa tinha um plano pedagógico do canto orfeônico para as massas,

³⁴ "A MEB [música erudita brasileira] dos anos 1950 era hegemonicamente nacionalista, centrada na "escola de composição" de Camargo Guarnieri, cuja orientação mais evidente foi o Ensaio sobre a música brasileira [1928] de Mário de Andrade". SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses**: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

³⁵ Basta lembrarmos da crítica musical "O perigo de ser maior" escrita por Mário de Andrade e publicada n' *O Diário de Notícias*, na qual o titânico Villa-Lobos criava um metro para o sujeito se nomear compositor que estava em uma altura de genialidade em "um mercado restrito e que dependia de o músico obter prestígio prévio" Cf. BARROS, Frederico. "Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros". **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v.36, no. 1, pp. 233.

como que para concorrer com o alcance das rádios; método que tinha muito de ensino musical, mas também muito de político e propagandístico, uma política pública populista. Não se tratava de formar compositores. É preciso ainda frisar que a obra deixada por Villa-Lobos é material e dilema para os jovens compositores dos anos de 1950 e 1960, mas, na sua gana de compor incansavelmente, nunca se dedicou a erigir um outro grande compositor, nem teve uma atuação consistente como regente³⁶. A influência está na sua obra e figura, não na sua ação pedagógica. Considerações feitas, é preciso demarcar, há elementos de seu modernismo que influenciaram outros compositores, assim como uma forte ação pedagógica para os orfeões, mas não há uma escola composicional fundada por Villa-Lobos.

A primeira a merecer esse nome no século XX, no entender desta pesquisa, é o Música Viva, que cria um método pedagógico para a formação de compositores e a divulgação da “obra imatura” de seus alunos através de pequenos concertos de câmara e recitais, programas radiofônicos, etc. Havia uma atmosfera de “didatismo dodecafônico” que nos trouxe a geração de compositores que vai engrossar as fileiras da classe de compositores a lutar por espaço no mercado musical, bem como profissionalização e institucionalização junto a Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, e outros; Claudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger são os representantes mais destacados dessa linhagem. Esse cenário se forma, de modo mais claro, a partir de 1945. Camargo Guarnieri, cinco anos à frente, depois de toda exaustiva querela da *Carta Aberta*, age a partir de um resultado prático das reflexões desse período acirrado da música brasileira (1945-1951), e então resolve empreender uma formação de compositores. Seu livro de introdução aos cursos, assunto famigerado pela bibliografia, é o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade, uma espécie de “bíblia” do curso. Segundo Frederico Barros, Guerra-Peixe, quando deu a virada para o nacionalismo (1949), atribuía a esse campo uma falta de um *métier*. Enquanto Guerra-Peixe aponta os limites da institucionalidade, Guarnieri quer talhar este ofício.

É preciso perceber, portanto, como há uma recorrência de temas sobre viradas estéticas que não encontram um respaldo na pesquisa institucional, isto é, se há uma pressão de determinadas frentes para que determinado compositor seja mais tocado. Frederico Barros aponta essa possibilidade através dos escritos do próprio Guerra-Peixe, pois este declarava, via cartas, que o seu gesto em direção ao nacionalismo era para que

³⁶ Cf. EGG, André. **A formação de um compositor sinfônico**: Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança. Col. História e Música nas Américas São Paulo: Ed. Alameda, 2018.

suas peças fossem “mais tocadas”³⁷. A crítica é importante como mapeamento de cenário, mas ela ainda permanece no superficial; isto é, ela nos dá indicadores que é preciso aprofundar. Não dá para chamar de oportunista um compositor que tentava se profissionalizar e guinou sua trajetória de modo a viver do seu ofício plenamente, sem ter que fazer trabalhos-extras.

Desse modo, a hipótese que guia esta pesquisa aponta para a formação de uma coalizão de compositores, musicólogos, empresários, produtores e técnicos da música, pautados principalmente na defesa da música contemporânea brasileira para lutar contra a falta de institucionalização e pela profissionalização do mercado da música de concerto, tendo como centro oficial o Rio de Janeiro das décadas de 1960 e 1970. Não digo que este era um movimento consciente dos atores, mas é nesse momento em que a chamada “música erudita” vai se tornar um bem cultural que o estado tem de “salvaguardar” contra o descaso da iniciativa privada que se voltou totalmente para as artes lucrativas.

Para essa hipótese, o esforço dessa coalizão, ao mesmo tempo que foi retirando os compositores da “informalidade”, dando cargos na burocracia, encomendas regulares, intérpretes interessados, festivais, concursos, etc.; formatou um corpus do que é permitido. E quase tudo é permitido no âmbito das ideias, o eclético é a razão, contanto que seja agradável; mas nem tudo é permitido no âmbito financeiro, são orçamentos sempre menores para um número crescente de compositores. Ao se excluir uns, se dá preferência a outros. Diversas tendências pululam a partir daí, mas nenhuma consegue frontalizar com as demais. Esse ecletismo é o manifesto das Bienais cariocas que se iniciam em 1975, um dos eventos centrais para esta pesquisa.

* * * * *

Os compositores, historicamente, sempre precisaram negociar com os "donos do poder". No entanto, no Brasil, os "donos do poder" nunca renderam muitos louros ao financiamento à “música erudita” de maneira coletiva e consistente. Desde a criação da Capela Real por D. João VI e da militância de D. Pedro I pela criação de uma vida musical no Rio de Janeiro, as políticas culturais para a música dependem de indivíduos, coalizões,

³⁷ Cf. BARROS, Frederico. “Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros”. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v.36, no. 1, pp. 223

grupos no poder, etc. É uma construção interrompida a cada mudança brusca na esfera do executivo municipal, estadual ou federal.

O historiador Lino de Almeida Cardoso mostra como em 1831, no período pós-Abdicação, há uma crise que assola as duas principais instituições musicais cariocas: a Capela Imperial e a Companhia Italiana do Teatro Constitucional Fluminense, o que fez declinar a execução de música sacra e ópera na capital. Quadro que foi restaurado com a institucionalização de 1843, três anos após o fim do Período Regencial. Para se ter uma ideia, três meses após a Abdicação de D. Pedro I, compositor e verdadeiro sustentáculo destas duas instituições, se fez valer a primeira “Lei do Orçamento” que reduziu pela metade os instrumentistas dos dois conjuntos³⁸. Essa medida não era de todo descabida, conforme mostra Cardoso, uma vez que D. Pedro I financiava esses empreendimentos como dotações da realza através de emissões de papel-moeda no Banco do Brasil, mas impactava uma vida musical próspera, com conjuntos orquestrais e corais que ombreavam com seus pares europeus, que entrava na tesoura da austeridade. Quando a medida é revertida pelo seu sucessor, não tem mais a experiência institucional acumulada, começa do início. Assim como governos vão e vem, instituições musicais vão e vem³⁹.

Sem querer traçar uma linha que liga os dois pontos, é preciso perceber que até finais da década de 1950 não havia no país um sistema para a música de concerto que tivesse uma agenda de concertos estruturada com temporadas regulares nas principais orquestras do país, nem fomento à construção de grupos instrumentais e a intérpretes já renomados, ou mesmo encomendas periódicas perenes desses grupos aos compositores nacionais, entre outras precariedades do meio.

Na primeira metade do século, o centro musical do Brasil era o Rio de Janeiro. A pesquisadora Flávia Brancalion inclusive mostra como era preciso superar o obstáculo da institucionalização, assim os compositores de São Paulo não precisariam viajar ao Rio de

³⁸ CARDOSO, Lino de Almeida. **Música, poder e sociedade no Brasil** (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). São Paulo: Edição do autor, 2011. pp. 26-27

³⁹ É preciso considerar uma interpretação diferente, segundo a qual a crise da monarquia levou à autogestão dos músicos e ao desenvolvimento do sinfonismo francês e alemão. O gesto, por conseguinte, conduziu uma maior interpretação de compositores brasileiros também. Isto é, “uma tendência de descentralização dos espaços musicais na qual não apenas suas programações e conteúdos deixam de ser de alguma forma tutelados e determinados pelo Estado, como também parece haver uma prevalência de suas funções meramente “recreativas”, em contraponto às suas finalidades para o “cultivo” do espírito e o desenvolvimento da civilização” ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, V. I e V. II, 1967. P. 39-40

Janeiro ou para o exterior para se formarem em sentido pleno⁴⁰. Escolhida como capital do Império, ostentava a miríade de instituições musicais na década de 1960: a única a ter duas orquestras (OSB, OSN), a Rádio MEC, diversos conjuntos de câmara, um teatro lírico ativo (Teatro Municipal), Museu Villa-Lobos, Museu da Imagem e do Som, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, uma sala de concertos (Sala Cecília Meirelles, de 1965), a Associação de Canto Coral, a Academia Brasileira de Música, a Ordem de Músicos do Brasil, salas de recitais diversas (Salão Leopoldo Miguez e Fundação Casa Rui Barbosa, por exemplo), crítica musical especializada para tratar da música de concerto nos principais periódicos (Correio da Manhã, Jornal do Brasil, Tribuna de Notícias, Diário de Notícias e Jornal do Commercio). Dessas instituições apenas o MVL e a Editora Vitale não estão na região central, próximo a região da Cinelândia e Lapa, espaço desta pesquisa.

É comum ouvir que São Paulo, o maior polo produtivo à época, não tem uma direção burocrática organizada para a cultura musical, nem uma elite interessada no financiamento de temporadas sinfônicas ou conjuntos instrumentais; enquanto no Rio de Janeiro existe uma quantidade relativamente grande de instituições musicais pela tradição de capital federal desde o Império⁴¹. Essa tensão espelha um conflito na própria formação política desses Estados. O pacto federativo às avessas no qual o estado mais produtivo é o que menos tinha voz nas organizações do Estado reverbera nas políticas públicas para

⁴⁰ “Em São Paulo, a partir de base institucional mínima criada pelo Departamento de Cultura, é que se torna possível constituir uma pequena geração de compositores eruditos, ao invés do surgimento no varejo de um compositor ou outro, anteriores ou modernistas, ligados ao Império ou às hostes perrepistas, que geralmente precisavam trocar a cidade pelo Rio de Janeiro, ou mesmo o exterior, a fim de viabilizarem carreiras de criação” BRANCALION, Flavia. **Tornar-se compositor: a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920-1950)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 53

⁴¹ Um evento que acontece duas décadas a frente é sintomático. Em 1977, o crítico musical da Folha de S. Paulo, João Marcos Coelho, entrevistou o virtuoso violinista Cussy de Almeida, grande intérprete de Guerra-Peixe, que conta uma anedota emblemática da institucionalização da música de concerto nestes dois polos sudestinos. João Marcos provoca seu entrevistado ao perguntar-lhe se o fato de a “instituição musical” estar “tradicionalmente atrelada ao Estado no Brasil” não representaria uma “camisa-de-força”. O virtuose responde, em tom enfático: não há uma política de isenção fiscal consistente, senão a criada por Marlos Nobre junto à FUNARTE no próprio ano, a qual abate certa porcentagem do imposto de renda, mas que também não é o suficiente, pois para o violinista é necessário, para ter investimento privado, abater todo o imposto. Almeida não teme à conclusão negativa e finaliza, “Não existe mecenas no Brasil. Nossos milionários preferem gastar dinheiro com futebol.” Para resumir a conclusão, conta que se mobilizou para, o exemplo da gravadora Continental, que lhe comprou um Stradivarius de Cr\$1.000.000,00, para convencer o empresário Ciccillo Matarazzo a repetir o exemplo e comprar outro para seu colega. A negociação foi desanimadora, pois Matarazzo, grande investidor das artes plásticas, não vislumbrava qualquer vantagem em comprar um instrumento para outrem, e ademais, finaliza a conversa ao pontuar: “Não suporto música”. COELHO, João Marcos. “O homem do Stradivarius se apresenta”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 25 de outubro de 1977, p. 35.

a música de concerto, principalmente se pensarmos no caso da música contemporânea brasileira.

No entanto, é nesta década que os mesmos donos do poder viajam para a central do país. Juscelino Kubistchek era afeito as grandiosidades e costurou a transferência da capital para a Brasília com uma sucessão de espetáculos políticos. Laurent Vidal, que pesquisou o evento, retrata a sucessão de acontecimentos como uma tragédia. Essa região da Cinelândia e Lapa, espaço público da vida musical carioca, eram os espaços deste espetáculo. “Era preciso lançar mão do extraordinário para manifestar continuidade”⁴², afirma o pesquisador Laurent Vidal, que aborda, em sua pesquisa, os sucessivos atos organizados entre os dias 11 e 20 de abril de 1960, no centro do Rio por JK para a despedida do Rio de Janeiro como capital. Orquestras ao ar livre, atos solenes, despedidas oficiais, comícios e um carnaval fora de época formaram a despedida que finaliza com o fechamento das portas do Palácio do Catete pelo então presidente. Para Vidal, esta é uma trama política com estrutura dramática, um teatro político no qual JK é o herói. A Avenida Rio Branco e a Cinelândia eram o palco principal. Do dia 21 em diante, aos olhos do mundo, ela continuava a ser a Cidade Maravilhosa, mas deixava de ser o centro do poder político e econômico. Segundo Vidal, havia, portanto, uma preocupação acadêmica para que o Rio de Janeiro não perdesse o status de capital cultural.

A cultura carioca continua, assim como a sua administração a nível federal: a maioria das instituições culturais oficiais permaneceu no Rio de Janeiro, assim como o desenho institucional da burocracia da cultura que se formou nas décadas de 1960 e 1970 terão morada aqui: o Conselho Federal de Cultural (CFC), o Programa de Ação Cultural (PAC) o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), a FUNARTE, todos estes levados a cabo pelo Ministério da Educação e Cultura. O Rio de Janeiro também era o Estado com mais verbas destinadas pelo Conselho Federal de Cultura, órgão de acadêmicos que articulavam com o setor privado para estabelecer convênios e direcionar orçamento da Cultura para determinadas atividades. Esse conjunto de instituições, junto às instituições musicais que citei acima, formam um espaço público propício para o florescimento da música contemporânea brasileira. O Catete fechou; o STF, o Parlamento, as Forças Armadas e o Itamaraty se foram para Brasília, mas ficaram as instituições da cultura – e a Marinha, por razões óbvias. Nesse vai-e-vem de instituições, floresce uma determinada institucionalização da música contemporânea.

⁴² VIDAL, Laurent. **As lágrimas do rio**: o último dia de uma capital, 20 de abril de 1960. Martins Fontes: São Paulo, 2012. pp. 87-88

Na mudança, mostra Vidal, o Rio de Janeiro recebeu 3 bilhões de cruzeiros. Para uma região historicamente improdutiva e de grande inchaço no serviço público (principalmente empregados pela federação na época de capital), essa “mesada” para o Rio não durou muito. Quatro anos depois que o Rio de Janeiro deixou de ser Distrito Federal e tornou-se Guanabara, foram realizadas as celebrações do IV Centenário, um marco para o período. Segundo a pesquisadora Cláudia Mesquita, “houve um investimento na imagem do Rio como capital cultural do país (...) uma região sem regionalismos (...) representou uma estratégia de compensação pela perda efetiva do estatuto político-administrativo”⁴³.

Carlos Lacerda, então governador da Guanabara, protagoniza essa construção dessa memória e imaginário carioca, pois, segundo a sua convicção, toda metrópole cultural precisa saber bem a sua história. O Rio nunca foi tão ensimesmado quanto na época em que deixou de ser capital, e mesmo depois de deixar de sê-lo, continuou a vender seu estilo de vida cosmopolita, sofisticado, moderno. Lacerda captou esse momento, foi um hábil manejador da memória do Rio de Janeiro para fins políticos e um orador que sabia utilizar a mídia⁴⁴. Destacam-se nesta celebração as figuras de Estácio de Sá, São Sebastião e D. João VI.

Assim como na despedida, na celebração dos 400 anos teve festa para todos os gostos, teatro, dança, carnaval, bailes. A situação para a música, no entanto, era bastante fortuita. Iniciam-se as atividades do Museu da Imagem e do Som, com a celebração de inauguração feita pela pianista Guiomar Novaes; a Sala Cecília Meirelles abre as portas para o público em um antigo cinema restaurado no coração da Lapa; apresentações das Filarmônicas de Londres e Berlim. O IV Centenário de São Paulo, em 1954, fixou o estereótipo da cidade-trabalho, do empreendedor “que não tem tempo para nada”⁴⁵; cabia ao Rio de Janeiro, portanto, cristalizar o “carioquismo” e a sua identidade: a cidade-mulher, o futebol, o samba, a malandragem, as paisagens. Exalta igualmente D. João VI, com uma estátua erguida na Praça XV, pois para o eloquente governador, este fora o primeiro a criar um sistema de mecenato, nossa primeira política cultural, exemplo primeiro das suas futuras estratégias para as políticas culturais do Rio. Para não ficar só nas palavras, o mecenas encomendou dois concertos para o dia da celebração, a execução de *Imagens do Rio* de Francisco Mignone e do *Concerto no 1* para piano e

⁴³ MESQUITA, Cláudia. “A Guanabara comemora os 400 anos do Rio de Janeiro”. In: TURAZZI, Maria Inês (org.). **Rio 400+50**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 80

⁴⁴ MESQUITA, Cláudia, op. cit, p. 93

⁴⁵ Para ver mais: ARRUDA, Maria Arminda. “Metropolização Cultural nos anos 1950”. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do Século XX**. São Paulo: Editora da USP, 2013. pp. 19-48

orquestra de Radamés Gnattali, ambos executados pela Orquestra Sinfônica do Municipal. A lista, na verdade, é infindável: um convênio com a EMI de Londres e o Itamaraty, para gravar um LP com obras do Padre José Mauricio, “o compositor favorito de D. João VI”, executados pela Orquestra New Philharmonia; a Odeon iria lançar outro; ambos contam, inclusive, com um ciclo de “concertos espirituais” na igreja da Candelária. Para finalizar, a execução de uma obra monumental, *A Paixão Segundo São Matheus*, de Bach, com Hermann Scherchen conduzindo a Orquestra Sinfônica Nacional junto com os coros da Rádio MEC e da Associação do Canto Coral. O mecenato de Lacerda encontrou em Edino Krieger o compositor de seu Cristovão Colombo. Apesar de não ter encomendado a peça, o oratório cênico “Rio de Janeiro” abordou a trama de fundação da Cidade Maravilhosa e foi composto para a comemoração do IV Centenário para ser executado pelo Coro e Orquestra do Teatro Municipal. Quem conduz o oratório é Henrique Morelenbaum, maestro adjunto da casa e diretor da Sala Cecília Meirelles. Krieger e Morelenbaum possuem a mesma vontade de Boulez, a institucionalização da música contemporânea, no caso a brasileira. Apenas ensaiada na ocasião do IV Centenário, injustamente, a peça foi executada no dia da Justiça, em 8 de dezembro de 1968, 3 anos após a finalização da partitura e do libreto, escrito pelo jovem romancista Luiz Paiva de Castro. As razões ainda não apareceram para esta pesquisa, mas o crítico Renzo Massarani, dois anos depois, protesta que a obra ainda não tenha sido executada, uma vez que Krieger é “nosso jovem compositor de maior talento”⁴⁶.

O “Rio de Janeiro” de Krieger-Castro espelha o drama claudeliano em chave nacional. O libreto é construído de maneira surrealista, o alegórico sobreposto ao alegórico; assim como Claudel, também se prevê um papal interpretativo ao Coro e são previstos os Cantos (Falados ou não). São três personagens principais, Villegagnon, Sebastião e Estácio de Sá. O libretista afirma ter se inspirado na milenar Ópera de Pequim, mas utilizou recursos multimídia. Quem narra o oratório é “O Poeta”, figura etérea que sobrevoa os acontecimentos. A trama se desenrola como uma sucessão de forças necessária para a criação do Rio de Janeiro, mesmo antes de o sê-lo. “Antes da cidade havia um coração”, afirma o poeta momentos antes de ser interrompido por uma nota grave no contrabaixo, e uma aguda na flauta, ambas em *continuum*, forma-se ao final da linha um cânone de 4 vozes que dá lugar ao “Côro da Natureza”, este constrói um

⁴⁶ MASSARANI, Renzo. “Crônicas Cariocas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1967, p. 2.

crescendo direcionado à *clusters* e aglomerados harmônicos dos coros com a percussão, ambas explodem ao final (“O coração somos nós!”). Uma espécie de *big-bang* do Rio de Janeiro, orquestrado pelas forças da natureza: “Antes da nau portuguesa. O coração, o coração”. Essa é a primeira força

A segunda força a surgir no drama colonial é o Coro dos Elementos. Uma vez feita a cidade, a vileza dos homens se faz presente. “O país é rico e a cobiça é grande”. O primeiro dos elementos é a passagem dos corsários, seguem “à cata”, não precisam trabalhar e, se não puderem aprisionar seu inimigo, matam: “É o que faz um império, hoje com prata, amanhã com minério”⁴⁷. O canto dos corsários remete ao canto dos marinheiros franceses, um hino cantado de maneira altiva e afirmativa. O canto dos colonizadores, terceira força a entrar, é um canto de trabalho, contraponteia um cânone a 4 vozes que instaura uma atmosfera de trabalho não-forçado, harmonioso, coletivo, em prol da comunidade. O Feiticeiro, quarto som, aparece entre chocalhos, tambores, em ritmo de ritual, vozes fantasmagóricas povoam o ostinato sombrio que caracteriza musicalmente a sua personagem (“Eu te faria mais verde, terra!”). Ao final, profecia: “É com as plumas das aves que eu canto / Mas nessa manhã eu trago o espanto”.

Segue-se um momento alegórico: a lua, o sol, a terra e o mar, em conjunto com o Coro da natureza narram a inversão de prioridades dos homens, tentam alertar “Tamoio” sobre a vileza humana. “A mão de ferro mostra sua origem”; “O pastor de metal carrega a história”. “É o mundo novo que começa a febre”. Trocou-se a natureza (“o verde”, “o sol”, “a luz”, “a paz”), por “ouro”, “prata” e “ferro”. Tamoio, alerta a natureza, “o totem desse povo não é ave”; “não é o sol, tamoio, é sua noite que amanhece nas mãos dos navegantes”.

Avisados pelas forças da natureza, chegam os franceses. “Os franceses querem a terra, mas fingem gostar do índio”, anuncia O Poeta. Villegagnon⁴⁸ os lidera, vê a baía, “parece um novo ventre onde circula um sange – vento e sêmen”, “som de animais em cio – vime e som”⁴⁹. Quando chegou aqui, viu terra mansa, com alguns poucos “calados artesãos” – os colonos do canto de trabalho anterior – e “tartarugas de enorme casco” – chora ao perceber. Mas, logo “surgem nele rio e labaredas e o contraste se instala em sua

⁴⁷ CASTRO, Luiz Paiva de. **Rio de Janeiro, oratório cênico** (libreto). Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968

⁴⁸ É sabido que Villegagnon chegou ao Rio de Janeiro dez anos antes de Estácio de Sá. Há uma disputa pela fundação do Rio de Janeiro por essas duas figuras. Diferentes grupos tentam legitimar um dos dois a fim de dar pano de fundo histórico para suas ideologias.

⁴⁹ CASTRO, Luiz Paiva de. **Rio de Janeiro, oratório cênico** (libreto). Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968

boca”, “transforma aquele encanto de quem se encontra, em grito de pantera”. É o momento propício “para pôr sua força nas coisas e os grilhões da dependência e medo sobre o mapa”.

Lutam portugueses e franceses. “Contra o ferro e contra o mar”, vencem os portugueses. Termina Villegagnon com uma flecha no peito. As forças da natureza voltam para comentar o acontecido, e como uma visão futura, escancara os critérios para inventar-se uma tradição: “Uma cidade que nasce é preciso se afirmar através de uma batalha que lhe dê o próprio ar”. Como se não estivesse suficientemente explicado, termina por concluir a natureza em coro: “Uma cidade que nasce precisa logo inventar uma história muito bela para ter o que contar”. Então nascem os símbolos da cidade: Sebastião (“santo de guerra”, “facho de sangue”, “rei de memória”, menino-rei, “El rei! El rei!”), clamado pelo Coro dos Elementos – ente representativo do humano - e Estácio de Sá. O santo e o mártir. Após a louvação de Sebastião, Estácio de Sá, líder da batalha, salva a cidade e precisa morrer. A lua é quem denuncia, “é preciso morrer quando se salva a cidade. Morrer de flexa ou de fogo”⁵⁰. A peça finda com uma colaboração entre O Poeta, o Sol, a Terra, a Lua e o Mar, que entoam os *clusters* do Coro de concepção da natureza: “Para a cidade chegar ao morro que se levanta. Estácio tem que morrer. Estácio tem que morrer”⁵¹. As forças da natureza não estão contra Estácio, mas contra Lacerda. A peça denuncia a manipulação do passado do Rio de Janeiro para fins políticos. Não é de se surpreender que não tenha sido executada durante o IV Centenário, apesar de uma estrutura épica para levantar qualquer plateia, possui uma crítica ao regime militar e a construção histórica direcionada de Lacerda.

A descrição cínica e maniqueísta escancara as manipulações políticas da memória feitas pelo governador da Guanabara. O aspecto neobarroco, por vezes surrealista, dos versos de Paiva é a de quem teme a censura. A alegoria é a razão do oratório, assim como o ecletismo. Harmonias tonais, modais, atonais, aleatórias e *clusters* convivem harmoniosamente. O libretista dá um depoimento neutro, não havia preferência político-partidária, nem esquemas rígidos, mas uma vontade de tomar o partido dos índios e dos portugueses que não viviam da escravidão ou da caça de índios (existia algo assim?). Romantismo à parte, é interessante perceber o ponto de vista do autor, que “não foi a do

⁵⁰ CASTRO, Luiz Paiva de. **Rio de Janeiro, oratório cênico** (libreto). Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968

⁵¹ CASTRO, Luiz Paiva de. **Rio de Janeiro, oratório cênico** (libreto). Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968

navegador francês” – sem também vilipendiar a história de Villegagnon – “nem a do radicalismo religioso”, “O país que se formava, aqui, prevalece no Oratório”⁵². A voz do Coro da Natureza, grande intérprete da trama, é a voz do Rio de Janeiro, título do oratório. Formava-se um país na Guanabara: a música contemporânea brasileira.

Um ano após a criação do oratório, em 1966, iniciam-se, de fato, as atividades da Sala Cecília Meireles. Após reformas feitas, logo após a sua primeira abertura em 1965, por ordem do sucessor de Lacerda, Negrão de Lima. A ideia da reforma é proveitosa: dá a Sala Cecília Meireles, com equipe já formada, um ano inteiro para programar a temporada de 1966, e, enquanto ela estiver em, curso, preparar a de 1967. Um parâmetro de institucionalidade e organização fundamental para uma sala de concertos. Construído “no coração da Lapa”, o prédio da Sala fica ao lado do MIS. No entanto, esse espaço vital da cidade fenece aos poucos. “Renasce a música na Lapa que morre” afirma Krieger, agora como crítico, narra a abertura e a primeira temporada da sala, criada para ser a casa da Orquestra Sinfônica Brasileira. A boêmia transferiu-se para a zona sul; as ruas do centro estão cada vez mais poluídas; é muito barulhento; congestionado pelos carros; tomado pela marginalidade: só tem “vagabundo, assaltante e pivete”⁵³. Era frequente ouvir as pessoas dizerem que “a Lapa morreu”. O Carioca procura a paz longe do Centro poluído e barulhento, até as lojas de bairro passaram a lucrar mais. Isto é, quando surge a possibilidade da música contemporânea em um espaço privilegiado, com um conglomerado de instituições oficiais e da cultura para prover uma institucionalização, esse espaço público, como via de trânsito livre e segurança, está desmoronando aos poucos. A Cinelândia vai se extinguindo igualmente.

Morre a Lapa e surge, segundo Edino Krieger, “a única temporada oficial previamente organizada deste ano (e cuidando já da programação do ano próximo)”. Uma das primeiras séries, “Música Contemporânea Brasileira” e a “II Semana de Música de Vanguarda”. A temporada é dirigida pelo acadêmico Ayres de Andrade, tem patrocínio das Embaixadas da Itália e da Alemanha, da Rádio MEC, do TMRJ e do Conselho Federal de Cultura⁵⁴. Criada para ser a “esquina do mundo” e abrigar a principal orquestra do país neste período, é o marco-zero da institucionalização que iremos aludir. Nela, “haverá o

⁵² CASTRO, Luiz Paiva de. **Rio de Janeiro, oratório cênico** (libreto). Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968

⁵³ REPORTAGEM. “Vida e Morte do mais tradicional bairro do Rio”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 9 de março de 1969, p. 1

⁵⁴ KRIEGER, Edino. “Renasce a música na Lapa que morre”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de agosto 1966. p. 1

encontro do que é, do que já foi e do que será”⁵⁵. O oratório e a Sala são os marcos fundantes e marcam uma posição: ocupar postos burocráticos e conquistar uma autonomia para criticar o próprio Estado do qual se apossou. A institucionalização buscou, sobretudo, profissionalização, estabilidade e autonomia com a expectativa de que pudesse exercê-la como crítica. No ano seguinte há um gesto dos donos do poder: a OSB torna-se uma fundação e Eleazar de Carvalho, seu regente titular. Começam a vir os compositores, pois ao passo que o grupo Música Nova de São Paulo já era conhecido no Rio, é neste ano em que se começa a falar do “grupo da Bahia”.

Toda metrópole que se preze deve ter uma orquestra de parâmetro internacional. Portanto, era preciso reverter o cenário paupérrimo, mostrar que é possível conquistar orçamento pressionando o primeiro e o segundo escalão da cultura (por vezes, através do executivo estadual ou municipal), formar coalizões institucionais, ocupar postos estratégicos na burocracia, ter sua opinião publicada nos jornais, não é tarefa fácil manter em pé uma continuidade institucional na música contemporânea brasileira. Uma institucionalização feita na base do coro e da percussão, as forças maiores da música contemporânea brasileira, dessa cidade e desse povo – como foi bem percebido por Milhaud e Boulez.

Essa gênese narrada pela fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro é vista como um círculo virtuoso para os investimentos na música contemporânea nacional. Assim como Boulez, não era possível apenas ser compositor, era preciso ser produtor, crítico, regente, burocrata, negociador e filósofo. Compor, procurar quem grave, quem edite, executá-la em frente a orquestras nacionais e internacionais, participar do debate estético através de ensaios e da crítica musical, e por fim, desenvolver uma leitura própria da história da música do país para ser capaz de formar um cânone que o legitime. Essa foi a tarefa de Boulez, essa é a tarefa de Krieger: transformar o insuficiente em acontecimento.

Ao final da década de 1970, no outro extremo do recorte temporal proposto, é possível perceber os índices de institucionalização e continuidade burocrática que se estabelecem. Cenário que referenda a hipótese desta pesquisa de que há uma progressiva institucionalização na música contemporânea, centrada principalmente na coalizão de regentes, intérpretes, compositores, musicólogos, críticos, acadêmicos e diplomatas, formada para ocupar postos estratégicos no conglomerado de instituições culturais do

⁵⁵ KRIEGER, Edino. op. cit., idem

Rio. Na música de concerto brasileira, a melhor ferramenta para medir um acontecimento é a crítica musical de São Paulo e do Rio de Janeiro. João Marcos Coelho, jovem crítico musical do jornal Folha de São Paulo (1977-1985), era defensor ativo de uma parcela de compositores atuantes no cenário paulistano: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Conrado Silva, Michael Phillipot, Diogo Pacheco e Caio Pagano⁵⁶. Possuía uma relativa autonomia editorial para colocá-los nas primeiras páginas do caderno de cultura de um jornalão paulistano⁵⁷. A crítica de Coelho testemunha, em 1977, o processo de institucionalização da música contemporânea brasileira. Na apresentação de seu novo projeto de entrevistas, em novembro de 1977, o crítico descreve uma série de iniciativas que constituem um marco para esse segmento tão escanteado do financiamento privado e público:

A celebrada (e ameaçada de demolição) Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, foi sede da [II] Bienal de Música [Contemporânea Brasileira], encerrada em 23 de outubro; as inúmeras salas espalhadas pela cidade de Santos, muito descontraídas, receberam o XIII Festival de Música Nova, de 1o a 13 de Outubro; e, finalmente, o Teatro Municipal de São Paulo, desde 21 de outubro, e até ontem (1o de novembro), abrigou as manifestações do ciclo Música Brasileira Hoje. Anteriormente, em setembro, realizou-se em Brasília o III Encontro Nacional de Compositores⁵⁸

De fato, estes dois festivais - o longevo Festival Música Nova de Santos e a segunda edição da Bienal de Música Contemporânea Brasileira - mais o ciclo Música Brasileira Hoje e o terceiro encontro nacional de compositores são variáveis do processo de racionalização institucional desse segmento, principalmente na região sudeste. No entanto, estes não são os únicos acontecimentos dignos de nota dentro dessa estrutura. Em contraste com o panorama descrito por Coelho, podemos pensar no balanço elaborado por Ronaldo Miranda da mesma temporada⁵⁹. Neste balanço, Miranda sublinha alguns

⁵⁶ Este engajamento se torna explícito principalmente em seu livro *No Calor da Hora* (2008) que traz uma coletânea das principais críticas escolhidas pelo autor, pois na seção “As Batalhas da Música Nova (1977-1985)” a maioria das entrevistas e reportagens são sobre este grupo de compositores. De 27 entrevistas, apenas 6 são sobre outras personagens (Almeida Prado, Rostropovich, Dom Helder Câmara, entre outros). Sua intenção com essa coletânea é mostrar como “a música dita erudita, sobretudo a contemporânea, a nova, a música viva (...) não se acovardou. Ao contrário, construiu um arco de resistência até hoje não devidamente avaliado” COELHO, João Marcos. **No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo**. São Paulo: Algor Editora. 2008, p. 17

⁵⁷ “A experiência profissional na Folha foi muito gratificante. Lá se praticava de fato a inteira liberdade no exercício do jornalismo (...) Foi o que me permitiu fazer uma série de entrevistas e artigos sobre a música contemporânea brasileira e seu engajamento na luta política pela volta do Estado de Direito” COELHO, op. cit., p. 18

⁵⁸ COELHO, op. cit., p. 18

⁵⁹ COELHO, João Marcos. “Sem grandes surpresas, uma temporada produtiva”. **Folha de São Paulo**, 6 de janeiro de 1978, p. 8

pontos em comum ao crítico paulista: a centralidade da Sala Cecília Meireles – uma vez que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro estava fechado no ano – e a segunda edição Bienal de Música Contemporânea. No entanto, Miranda focaliza outros eventos como sendo determinantes, são eles: o 8o. Concurso Internacional de Canto, os pequenos concertos organizados no IBAM e na Casa Rui Barbosa, a “divulgação da música clássica” e a “abertura ao mercado” realizada pelo da Rede Nacional de Música (Instituto Nacional de Música/FUNARTE) e o I Ciclo Sul-América de Música Erudita⁶⁰. Um evento citado por João Marcos não é percebido no balanço do carioca: o XIII Festival Música Nova de Santos.

As críticas musicais de Ronaldo Miranda e João Marcos Coelho divergem e se aproximam em diferentes momentos, alguns deles sintomáticos de um acontecimento que vá, minimamente, mudar a rotina do meio musical. Voltando à comparação entre os críticos, se João Marcos está mais ligado ao Música Nova, as críticas de Ronaldo Miranda (1974-1980) se ligam às atividades levada a cabo pelos compositores que tinham bom trânsito no meio musical carioca⁶¹. Apesar de se ligar diretamente as atividades musicais destes compositores são largamente relatadas, principalmente pelas atividades do GEMUB (Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília) e da Orquestra de Câmara da Universidade da Bahia, conjuntos que frequentemente vinham à ex-capital federal.

Uma vez ampliada a rede dos acontecimentos descritos, é preciso desnudar a relação entre a crítica musical e o acontecimento como problema historiográfico. Existem duas determinantes que é preciso considerar: as mediações de uma indústria cultural relativamente racionalizada através da produção, execução, gravação e edição de música de concerto, presenciando assim a estruturação de uma série de instituições que determinam um mercado de financiamento público-privado, regulado por órgãos como o CFC (1966-1975) e o INM/FUNARTE (1975-), por exemplo⁶²; assim como a situação cada vez mais complexa das obras musicais elaboradas pelos compositores que são

⁶⁰ MIRANDA, Ronaldo. “Sem grandes surpresas, uma temporada produtiva [1977]”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 6 de janeiro de 1978. p. 2.

⁶¹ Para nomear alguns compositores, podemos mencionar Edino Krieger, Ricardo Tacuchian, Aylton Escobar, Guilherme Bauer, Marlos Nobre, Almeida Prado, Jorge Antunes, Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso, Jamary de Oliveira, Fernando Cerqueira, entre outros

⁶² MICELI, Sérgio. “O processo de “construção institucional” na área cultural federal (Anos 70)”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984. _____. “Teoria e Prática da política cultural oficial no Brasil”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984 (MICELI, 1984a, 1984b; COHN, 1984. COHN, Gabriel. “A concepção oficial da política cultural nos anos 70”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984

objetos destas críticas e se inserem na categoria de música contemporânea brasileira, o que faz de cada compositor ou grupo um universo repleto de relações internas inesgotáveis e suficientes para um trabalho exclusivo⁶³.

Sem delongas sobre o ofício, cabe ao historiador a articulação entre as partes (o acontecimento, as diversas temporalidades) e o todo (a história, o tempo) de maneira que o todo não direcione as partes, ou as partes se tornem completamente independentes do todo. Trocando em miúdos, a dinâmica conceitual não pode permitir que apenas alguns eventos isolados determinem a interpretação da categoria em questão, música contemporânea brasileira, ou sejam determinados por ela. A ideia é procurar acontecimentos que reorganizem o jogo conceitual e o represente.

A posição dos dois com relação às composições de Gilberto Mendes é exemplar da distinção de filiações, principalmente com relação à “Santos Football Music” para orquestra, tape e narrador. O crítico do JB elabora sua crítica à obra quando da sua execução em março de 1975 no Teatro Municipal de São Paulo, na regência de Eleazar de Carvalho. No fim do ano anterior, Miranda havia pautado a apresentação do compositor argentino Maurício Kagel em um tom crítico, no qual argumenta que a experimentação cênica tinha dirigido a elaboração musical, esta última relegada a uma espécie de pano-de-fundo, portanto⁶⁴. Esse será o tom de sua crítica à “Santos Football Music”. Cerimonioso, Miranda enfatiza a temática “divertida e séria”, se surpreende positivamente “pela maneira como o público aderiu em massa às solicitações da peça”, narrando ao fim o suposto desequilíbrio entre os diversos elementos da orquestra, que não haviam como ser treinados em uma peça tão “momentânea”. Amenidades descritas, o crítico deixa para o final sua conclusão e sua crítica: “Fica, no entanto, como ocorreu com Kagel, a sensação de que não se fez música e sim participou-se de uma experiência cênica com música eventual”⁶⁵

O crítico da Folha, por sua vez, ao tratar de *Santos Football Music* afirma que, para responder à questão, descreverá “a única composição de música clássica a focar o futebol”, *Santos Football Music*⁶⁶. Em contraste com Miranda, o crítico narra com entusiasmo as jogadas cênicas e os lances musicais coordenados pelo compositor-técnico:

⁶³ SALLES, op. cit., 2005; NEVES, op. cit., 2008.

⁶⁴ MIRANDA, Ronaldo. “Kagel: conceitos sem música”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de novembro 1974

⁶⁵ MIRANDA, Ronaldo, idem, p.2.

⁶⁶ COELHO, João Marcos. “É melhor cravar coluna do meio”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 3 de junho de 1978, p. 31.

ênfatiza o conjunto de instrumentos, equipamentos e gravações (de três torcidas e uma escola de samba); marca que o caos acontece após dois “gols” que não são ditos verbalmente, mas através de glissandos do conjunto de cordas; o clímax musical que dá lugar a um jogo de futebol entre os músicos até o momento em que o juiz apita: é pênalti; pênalti cobrado, o jogo de futebol se estende à plateia até o próximo apito, todos músicos saem e retorna um trio para encaminhar o público para fora da sala de concerto. Uma vez engrandecido os efeitos cênicos da peça musical futebolística, Coelho cita outras obras fazendo questão de ressaltar os objetos cênicos (arrote, barbeador elétrico, ventilador, halterofilista) como prova de “uma linha radical de pesquisa” levada à cabo pelo compositor.

A divisão na opinião pública, o ineditismo na temática e no tratamento cênico de uma orquestra, a permanência da obra em discussão por três anos (1975-1978), são variáveis importantes de que, com a estreia da peça de Mendes, algo *aconteceu* no mundo da música contemporânea brasileira. Voltando à divisão entre os críticos, a dicção de seus escritos também o distancia: Coelho com um tom mais debochado e “atual”; enquanto que Miranda com uma dicção cordial que pretende alcançar uma certa neutralidade através da análise das obras, do ponto de vista musical e performático – exceto no momento de acusar o poder público, no qual é enfático. O crítico paulista está frequentemente fazendo uso de um expediente irônico e ácido em suas considerações, utilizando-se de anedotas ou citações extraídas de conversa com amigos (beethovenianos, como se autointitula junto à Willy Côrrea e Diego Pacheco); Miranda, em outro passo, se vale de uma crítica séria e comprometida com determinados critérios de cientificidade, apoiada na objetividade da análise da partitura e na avaliação da qualidade da performance antes de qualquer assertiva crítica, de modo que a sua filiação não é percebida na superfície, mas na análise detalhada de suas escolhas, como é o caso Kagel-Mendes.

Do ponto de vista da tecnologia, Coelho se sente muito mais à vontade para comentar e avaliar gravações audiovisuais do ponto de vista da gravação, do trabalho de fotografia às edições de imagem dos cinegrafistas nos concertos televisionados⁶⁷. Crítico da cultura de massa, Coelho se mostra um crítico mordaz nos seus comentários ao cenário

⁶⁷ COELHO, João Marcos. “Wagner na Globo: sem concerto”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 10 de junho de 1977, p. 31.

operístico⁶⁸ e do grupo empresarial Globo, principalmente do seu braço televisivo, a Rede Globo. Miranda se sente menos propenso a tais arroubos, mas também se vale de um grande otimismo no que tange à relação da “música erudita” e a televisão na atração de novos públicos (“Ópera na TV”, JB, 09/01/1974). *Enquanto o Rio de Janeiro é cordialidade e Estado, São Paulo é ironia e mercado.*

Apesar de todas estas distâncias entre os críticos, em 1978 o Prêmio Jabuti concedia o prêmio de autor revelação à José Miguel Wisnik, pela sua obra *Coro dos Contrários – A música em torno da Semana de 22*, lançada no ano anterior pela Editora Duas Cidades como resultado da sua pesquisa de mestrado orientada por Antônio Candido – personalidade literária do ano, segundo o mesmo prêmio. Em diferentes meses deste mesmo ano, a obra arrebatou ambos os críticos com um petardo de igual impacto. Pouco afeitos à forma-resenha, os críticos vão à campo para se aventurar

O crítico da Folha inicia, em março daquele ano, a recepção da obra dentro do campo musical. De pronto, Coelho coloca-se contra a atual produção da musicologia histórica brasileira, fundamentalmente a favor de um conceito ideal de nação (“esta venerada senhora”) e organizados em conchavos de reciprocidade celebrativa. O livro de Wisnik, segundo o crítico, veio para “desafinar o coro dos contentes”. Organizado em três eixos de pares conceituais (contemporâneos x clássicos/tradicionais – música pura x música descritiva – nacionalismo x cosmopolitismo), o livro é descrito por Coelho em toda sua extensão: a proposição feita pelo escritor Coelho Neto de uma composição que descrevesse a história do Brasil; a luta de Mário em prol da “música pura”, retomando Henrique Oswald; as contradições de Villa-Lobos entre uma postura nacionalista engajada e uma postura cosmopolita desinteressada; a tensão na crítica musical da Semana de 22; por fim, a análise musical das vinte obras apresentadas por Villa-Lobos, na qual se conclui seu potencial expressivo frente às diversas influências que pairavam no meio. O crítico saúda a metodologia de Wisnik, apoiada em Adorno, que procura perceber as “expectativas ideológicas das estruturas sociais”, capaz de desvelar a criação do “mito Villa-Lobos” associado ao projeto desenvolvimentista tanto da elite cafeeira, quanto do projeto estadonovista de Vargas, escancarando musicalmente a sua

⁶⁸ COELHO, João Marcos. “Um clube fechado, onde pobre não entra”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 15 de agosto de 1977, p. 21.

“potencialidade de país novo”. Esse cenário torna obsoleto, para Coelho, os “êmulos do nacionalismo musical” que “continuam criando como se nada tivesse alterado”⁶⁹.

Quatro meses depois, e sem tanta familiaridade com a pesquisa em ciências humanas, Miranda não percorre o caminho metodológico proposto pelo livro na sua resenha, mas trabalha com comentários esparsos. Intitulada “Problemas de sempre”, Miranda inicia com vastos elogios ao livro pelas similitudes que constata. “As situações analisadas no (sic) São Paulo da Semana de Arte Moderna pouco diferem das do Brasil de 1978” (MIRANDA, jul./1978: p. 3): a pianolatria condenada por Mário ainda vigora; o repertório “ultrarromântico” permanece predominante nas salas de concerto; a importação ininterrupta de intérpretes estrangeiros, dada a escassez de bons instrumentistas; música contemporânea continua a não aparecer nos programas, restringindo-se à associações, bienais, festivais “como objeto raro, ininteligível, comodamente difícil e detestável”⁷⁰). Ao final, o crítico louva a possibilidade de encontrar as críticas musicais documentadas em uma narrativa “eficaz e saborosa”, mesmo em um país de “memória cultural tão pouco reavivada”⁷¹. A crítica de Miranda evidencia que, apesar do processo de institucionalização, há muito ainda a se fazer.

Refletindo sobre essa convergência de entusiasmos com a publicação e o conteúdo de ambas as considerações, pode-se concluir que, à maneira do acontecimento esfíngico de François Dosse⁷², o lançamento d’O Coro dos Contrários de Wisnik retoma os vestígios do passado em uma nova formatação e reorganiza o conjunto de expectativas do período subsequente. Isto é, a partir de uma nova sistematização, amparada em Antônio Cândido e Theodor Adorno, se propõe uma ampliação no horizonte de complexidade da história que possibilita configurações inéditas nas compreensões vindouras, como a presente pesquisa.

Sobre esta filiação mencionada, em 2003, Roberto Schwarz afirmou em entrevista que, ao longo dos anos de 1960, o ensaísmo de Antônio Cândido (*Dialética da Malandragem*, 1970; *De cortiço a cortiço*, 1973) realizou, na mediação entre arte e

⁶⁹ COELHO, João Marcos. “Desafinando o coro dos contentes”. *Folha de São Paulo* (Ilustrada), 18 de março de 1978, p. 37.

⁷⁰ MIRANDA, Ronaldo. “Problemas de sempre [Resenha: Wisnik @ Coro dos contrários]”. *Jornal do Brasil* (Livro), 15 de julho de 1978, p. 3

⁷¹ MIRANDA, op. cit. idem

⁷² De acordo com o historiador François Dosse, conforme a sociedade se midiatiza ela molda um conceito de acontecimento cada vez mais aproximado ao choque/trauma. Se lhe pedirem uma caracterização imagética para o conceito, Dosse a tem na ponta da língua: o acontecimento está entre a esfinge e a fênix. “Deixando múltiplos vestígios, ele volta constantemente, com sua presença espectral, para brincar com acontecimentos subsequentes, provocando configurações sempre inéditas” DOSSE, François. **O Renascimento do acontecimento**. Trad. Constância Morel. São Paulo: Ed. da UNESP, 2013. p. 7

sociedade, esforços paralelos ao ensaísmo de Adorno desde a Dialética do Esclarecimento⁷³. O crítico nascido em Poços de Caldas travou contato com a obra apenas em 1960. Antônio Cândido, segundo Schwarz, estava trabalhando a mediação de elementos extra-artísticos sedimentados na linguagem artística sem ter conhecimento aparente da obra do filósofo alemão. Em 1974, entretanto, surgiria o *Coro* de Wisnik que iria casar as contribuições de Antônio Cândido e Theodor Adorno no conceito de mediação para se debruçar sobre a experiência de Mário de Andrade e Villa-Lobos, tornando explícita a sedimentação social do modernismo musical brasileiro.

Nas conclusões do trabalho, Wisnik expõe o filósofo que inspirou o arranjo metodológico utilizado, elaborando assim um elogio à formulação do conceito de mediação em Adorno - esforço que traz as noções de forças produtivas e modos de produção de Marx para a sociologia da música -, o qual, “põe em confronto dialético a composição, a técnica interpretativa, a atitude do intérprete, (...) as condições econômicas e ideológicas em que a música se produz, ‘a mentalidade musical e o gosto dos auditores’⁷⁴. Ancorado na leitura da tradução francesa da Introdução a Sociologia da Música (1971/1972) de Adorno, como consta em suas referências, a obra de Wisnik nos faz crer que essa distância entre os dois pensadores era menor do que pensa o autor de *As idéias fora do lugar*. O paralelo se fez linha única. Se pensarmos na polarização dos atuais departamentos de ciências humanas e musicologia, a atualidade metodológica dos ensaios de Wisnik, Schwarz, Cândido e Adorno ainda se mantém.

2. Intermezzo: a ideia de mediação na música contemporânea

O problema da institucionalização levanta impasses de ordem teórica. Surge a necessidade, do historiador, do sociólogo e do musicólogo interrogarem como se vêem a construção institucional no âmbito da teoria. Um embate da musicologia/sociologia inglesa é índice de como o tema foi mudando conforme a institucionalização criada por Boulez.

⁷³ SCHWARZ, Roberto. “Sobre Adorno”. In: Idem (org.). **Martinha versus Lucrecia**, São Paulo: Cia das Letras, 2012. pp. 44-52

⁷⁴ WISNIK, op. cit., p. 180

Georgina Born elabora uma pesquisa etnográfica sobre o IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), dirigido por Boulez, que mostra um avanço ao pensar a institucionalização e suas consequências: *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, 1995. Se valendo do ofício de antropóloga e socióloga, a obra porta ares de quem conhece pessoalmente a cena musical francesa, mesmo sendo de origem inglesa. A sua pesquisa tem uma porta de entrada: ela é compositora residente no Instituto à época da pesquisa⁷⁵. O trabalho de Born explica como se deu a ascensão de uma instituição pública da magnitude do IRCAM (recebia +50% do orçamento da música para toda França no início dos anos 70) dedicada exclusivamente a produção da “nova arte musical”. “O IRCAM representa a crescente autonomização da arte e o seu oposto: uma intensificada subsunção institucional, burocrática, científica e tecnológica da estética”, afirma a autora⁷⁶.

Apesar do trabalho instigante de investigação dos modos de financiamento do IRCAM, da descrição sobre a produção do cânone musical por Pierre Boulez, da exposição da coerção estética que é imposta aos mais diversos segmentos através das entrevistas, pode-se perceber algumas contradições nos trabalhos sobre o IRCAM. A primeira foi na oposição estanque que a autora cravou entre música pós-moderna e música moderna⁷⁷. Para se salvaguardar das críticas que antecipa, acusa como quem diz "quem produz esse mundo bipolar não sou eu, mas o próprio IRCAM". Outro ponto a se levar em conta nas suas considerações, Georgina tem grandes restrições à sociologia adorniana,

⁷⁵ Este era um ponto de partida essencial para a realização de seu trabalho de campo, uma vez que, graças a esse feito, a compositora conseguiu ir aos principais encontros e ter acesso aos membros do "alto escalão" do Instituto. No seu artigo de 1997, dois anos depois da publicação do livro, ela nos dá um panorama mais conciso da sua crítica. Primeiro, nele estão contidos a sua pesquisa de campo que vai do diretor artístico do IRCAM ao funcionário mais mal remunerado, segundo por articular esse material procurando uma crítica ao conceito de *habitus*, elaborado por Pierre Bourdieu. Isto é, como a doutrina de Pierre Boulez impunha a seus participantes uma “subjetividade estética” independente de sua origem, cf. BORN, Georgina. **Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde**. Berkley: CA Columbia Press, 1995.

⁷⁶ BORN, op. cit., p. 30

⁷⁷ Em ambos os trabalhos (1995, 1997), Georgina Born trabalha inicialmente os conceitos de música moderna e música pós-moderna. Para a autora, música moderna estaria imbuída de um etos vienense/alemão de linearidade e desenvolvimento musical que explica o colapso da tonalidade e a sua negação posterior com o atonalismo, dodecafonismo e serialismo. Ela parte da negação dos pontos não só da música tonal, mas da música popular também: material temático, variações, pulso regular e estruturas repetitivas. A música serial, fundada por Arnold Schoenberg, é a principal força e tem como princípio a negação (“negational character”). Este fato seria notório devido ao seguimento que se deu a técnica por Stockhausen, Xenakis e, o protagonista do IRCAM, Pierre Boulez. A música pós-moderna estaria no ponto diametralmente oposto a esse, portanto, positiva pois aproveita todo o material negado pelos modernistas, são eles: músicas populares, repetição nas formas e nos ritmos, músicas não-ocidentais e músicas do período tonal inicial. Seus principais representantes seriam John Cage, Phillip Glass, Steve Reich e Michael Nyman. cf. BORN, Georgina. “Modernist Discourse, Psychic Forms, and Agency: Aesthetic Subjectivities at IRCAM”. **Cultural Anthropology**. Vol. 12, ed. 4, pp. 480-501.

a qual epitoma como muito filosófica e pouco sociológica; avessa à produção advinda da cultura popular, sobretudo ocidental e masculina. Estes dois pontos estão relacionados.

No entanto, é curioso notar que ao criticar a obra do Adorno em outros trabalhos, Georgina se debruça sob um conceito que foi central para a sociologia da música dele, o de mediação. Em uma palestra durante os famosos Cursos de Férias de Darmstadt (2016), evento criado em 1946, na cidade homônima, com o intuito de reunir a vanguarda internacional para delimitar seus impasses e projeções, Georgina Born preside uma conferência no interior de uma seção chamada *Gender Relations In Darmstadt* (GRID) com o título *For a post-Adornian sociology and politics of music*. Nesta conferência o conceito de mediação é central para sua reflexão, pois vai partir de uma questão: “o que pensam os adornianos hoje?”. A inglesa chega a conclusões de que, nestes casos, a análise da obra de arte determina o papel das instituições e da sociedade, para ela esta é uma condicionante com baixo índice de concretude. Ironiza quando afirma que finalmente os adornianos passaram a pensar a institucionalização como fator importante, o principal musicólogo escrutinado para representar a teoria crítica é o inglês Max Paddison.

Partindo deste antagonista e jogando fora de casa – sua origem é londrina e sua filiação teórica mais proeminente é francesa –, Georgina Born apresentará uma maneira de proceder com o conceito de mediação que ganhou contornos particulares no artigo de 2016. Born é herdeira de um ponto de vista teórico que privilegiou a performance e a “estética relacional”, tais como David Hesmondhalgh, Tia Denora e Will Straw. Isto é, diferente da matriz adorniana, não há esfera interna da obra artística, nem obra musical que possa ser pensada a partir do seu núcleo duro: a primeira instância de mediação é a dimensão de sociabilidade criada pelo próprio conjunto de músicos, orquestra, ensemble, banda; a segunda é a possibilidade de criar “coletividades virtuais”; em terceira instância temos a relação da música com as abstrações produzidas pela própria sociedade, como a noção de nação, etnia, gênero, religião e raça; quarto e último, a música está atrelada a uma integração de forças institucionais que a escapa e determina⁷⁸. Antes de ser uma teoria, essa construção é procedimental e visa formar uma metodologia para aplicação do musicólogo, sociólogo, antropólogo ou historiador.

Para confrontar o esquema de Born e adentrarmos a obra de Max Paddison, um de seus livros de maior destaque aborda a estética musical adorniana, intitulada *Adorno*

⁷⁸ BORN, Georgina. “After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social, and (Re) Theorizing the Aesthetic”. In: BORN; STRAW, Will, et. al. **Improvisation and Social Aesthetics**. London: Duke University Press, 2016, p. 43.

Aesthetics of Music, de 1993. Neste trabalho encontramos uma concepção muito particular de como encarar o conceito de material musical, o musicólogo inglês encara uma sistematização da mediação, com matriz na teoria crítica de Adorno, que leva em conta as instituições. No artigo “Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation”, Paddison desenvolveu um procedimento metodológico baseado na noção de material musical como uma ferramenta relevante para análise social e estética de determinadas obras musicais que dialogam com uma tradição ocidental específica. Adorno e ‘ferramenta’ não são palavras que se harmonizam, o pensamento paratático do filósofo resiste à empreitada. Jorge de Almeida foi um dos que censurou a “heterodoxia” de Paddison: “A intenção de Adorno ao discutir o material não é defini-lo como categoria filosófica ou metodológica, mas sim procurar um meio de estabelecer um parâmetro histórico e imanente para a crítica”⁷⁹

Os procedimentos da mediação são distintos em três esferas de análise - que equivalem aos quatro pontos levantados por Born, pensados em outra chave: primeiro, a mediação imanente da obra; segundo, a mediação com o material musical - grosseiramente, as formas legadas pela tradição; e, em terceiro lugar, a mediação com as instituições musicais⁸⁰. Cabe aqui pensar que temos duas propostas metodológicas para a sociologia da música, baseadas no conceito de mediação, que partem de Adorno, mas que caminham para sentidos diametralmente opostos.

Edward Said, na Introdução do seu livro *Elaborações Musicais*, diz desconhecer o legado preciso de Adorno na musicologia atual, mas suspeita que o seu hermetismo linguístico, seu pensamento intransigente, e seu trabalho especulativo “não o credenciam perante profissionais ocupados”⁸¹. Segundo Said, há uma tendência dos musicólogos em levantar suas fraquezas ao invés de confrontar seus postulados. Nos pautando sobretudo nas bibliografias sobre o tema, não saberia dizer qual é a tendência dominante no Brasil, mas com certeza Adorno gera essas duas predisposições: ou você levanta as suas fraquezas, contestando frontalmente o conteúdo e o modo de exposição da sua crítica, ou então buscará “modelar-se pela extensão teórica e alcance magistral do melhor de sua

⁷⁹ ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos 20**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 299.

⁸⁰ PADDISON, Max. “Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation”. In: DELIÉGE, Irene; PADDISON, Max. *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. London: Routledge, 2010. p. 266

⁸¹ SAID, Edward. **Elaborações musicais**. Tradução: Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1992. p. 20

obra"⁸², para utilizar as palavras do filósofo palestino. Claramente, Georgina se filia à primeira disposição, enquanto Paddison procura caminhos (e objetos) para enveredar pela segunda.

Voltando à vaca-fria, percebe-se então de qual lugar fala Georgina Born, e não é o de compositora residente *stricto sensu* como anunciamos. No IRCAM, ela porta ares de uma infiltrada, alguém que, filiada a outro pensamento musical, sorrateiramente se esgueira dentro do terreno inimigo para conhecer seus *habitus*. Não apenas Georgina não pertence à esfera da teoria crítica, como também tensiona sua posição de compositora, tal qual ela é entendida pelo Instituto, por duas vias: pelo seu trabalho como etnógrafa e pela sua formação musical. Egressa de bandas como a inclassificável Henry Cow, Born fundou em 1977, com outras três instrumentistas, o *Feminist Improvising Group*. De 1977 até 1985 - ano em que ingressa no IRCAM -, gravou junto a diferentes bandas como baixista e violoncelista, *Art Bears* (1978), *National Health* (1978), *Bruford* (1980), *Stormy Six* (1980), *Mike Westbrook* (1980-1982), *Lindsay Cooper* (1981-83), *The Raincoats* (1981), *Peter Blegvad* (1983), *News from Babel* (1984). Todas elas ligadas a uma tentativa de interconexão entre o pop e vanguarda.

Advinda, portanto, do cenário de jazz e rock *avant-garde* - termo popularizado à época para essas produções -, a antropóloga tem cristalizado em seu repertório conceitual um significado para o vocábulo música popular que me parece ser bem distante do que foi empregado por Adorno, e por isso o renega. Não entende como esse é um fator estrutural da produção de mercadorias, da reprodutibilidade técnica e da indústria cultural, e não privilégio de algumas bandas comerciais ou alguns conjuntos de melodias folclóricas. No outro flanco, no artigo “Critique criticised: Adorno and popular music” (1982), Max Paddison constrói uma maneira de aproveitar “o melhor da extensão teórica” do filósofo para mostrar como Frank Zappa, um representante da chamada “música pop” ou popular, compreende todas as expectativas de autenticidade e consistência interna da obra musical previstas pela teorização adorniana.

Partindo para outra questão, há algo de parcial nas entrevistas do trabalho de Born, o fato das entrevistas serem, majoritariamente, com estadunidenses que residiam no IRCAM é uma delas; não obstante, a maioria também é ligada ao cenário da música pop, das trilhas de cinema ou do cenário rock/jazz *avant-garde*. Born constrói então um cenário em que todos ali, exceto Boulez e seu diretor artístico, estão, de alguma maneira,

⁸² SAID, op. cit., p. 20

represando suas vontades estéticas - populares ou pós-modernas – em prol de uma ascensão institucional burocrática regida por parâmetros, ainda modernos, de ciência e progresso. A movimentação de John Cage e Cornelius Cardew, pós-moderna por excelência, não carregaria estes males. Surge uma bifurcação do pensamento estético de Georgina Born, a qual desconhece a gradação de estéticas que habitam a distância entre estas duas categorias.

Para sanar estas deficiências de Born, tendo em vista os ganhos de Paddison, poderíamos começar por inventariá-los: talvez pegar a teorização de crítica imanente das obras em Adorno nos daria possibilidades para perceber a singularidade e o atual estado do material musical, dirimindo estas duas categorias em um gradiente de estéticas musicais; ou, de modo inverso, inserir o estudo empírico institucional de grande escala poderia sanar alguns problemas do enfoque imanente na obra artística. Nenhum destes caminhos seria possível ou desejável. É preciso mostrar que tanto a teoria de Georgina Born, quanto a de Max Paddison, possuem sedimentação em uma materialidade musical, tendo estas escolhas sido feitas a partir do campo de experiência em que estavam inseridos. Paddison, que não é o autor central da nossa discussão de hoje, produz uma musicologia que elege Brian Ferneyhough como novo expoente a atualizar a configuração do material musical desde Boulez/Stockhausen, e Frank Zappa como representante de uma autenticidade e consistência musical possível dentro do âmbito da indústria cultural. Enquanto isso, Georgina Born possui como sedimento de sua teoria a vivência em um grupo feminino de improvisação livre, sua experiência como violoncelista no Henry Cow e outras bandas, o estudo da sonologia e todo o repertório de iconoclastias em relação ao mundo dos “compositores sérios contemporâneos” e os “teóricos eurocêtricos” que essas esferas garantem; para não falar nos expedientes foucaultianos e bourdieusianos que sua teorização admite, ou seja, se Adorno é repudiado, Bourdieu é incorporado, em chave eclética, com algumas restrições. O que nos mostra que, salvo engano e apenas com relação a esse caso específico, a teoria deste último admite hibridizações (de Michel Foucault à Melanie Klein, passando por Raymond Williams).

Seja de qual for o lado, se da improvisação livre ou da composição de “música contemporânea”, cabe verificar que há algo que os aproxima em vontade sociológica e está, precisamente, em duas das tarefas do sociólogo que Adorno elenca no capítulo “Mediação”, presente em sua Introdução à Sociologia da Música: “(...) cabe à Sociologia da Música tanto a defesa social do espírito antissocial quanto, de modo inverso, o desenvolvimento dos critérios da música ideológica, em vez de colar etiquetas a partir de

fora”⁸³. Questionável, mas é possível dizer que Georgina Born, portanto, estaria militando pelo espírito anti-social depois de toda essa crítica ao IRCAM e a sua relação com o popular? A sua trajetória pelas bandas de *avant-garde* rock, e a escolha dos seus objetos (música de improviso e música relacionada com tecnologia), me dizem que a sua atuação não quer corroborar com os ditames estéticos do mercado. No entanto, quanto à segunda tarefa, não há dúvidas que o trabalho de Born levanta e analisa as arestas ideológicas que enquadram a música produzida dentro do IRCAM. E como já mostrou Adorno em “Popular Music and *The Aging of New Music*”, artigo publicado em 1955, o programa estético de Boulez tinha seu momento ideológico na racionalização expandida dos elementos composicionais⁸⁴. Se levarmos em conta que esse era um projeto, Georgina realiza a descrição apurada desta programática 30 anos depois, quando o seu projeto estético encontrou uma infraestrutura ideal para se proliferar, inimaginável até a morte do filósofo.

Em uma cena da música contemporânea periférica, pensar a institucionalidade parece a pesquisa de uma questão central. Colocar em primeiro plano manifestos, querelas estéticas, obras em comparativo e progressão de cada compositor (vida e obra)⁸⁵ têm sua importância. Entretanto, num período em que o país possuía uma maioria de orquestras e conjuntos em situação paupérrima, sem parâmetros básicos de profissionalização, com instrumentistas sem formação e remuneração fixa, o gesto guarda um sentimento de engodo.

Partindo deste incômodo, a sociologia, a musicologia e a história, ao abordar nos últimos anos a primeira metade do século (da semana de 22 aos estertores dos anos 1950), tem se voltado para questões de institucionalização, profissionalização, formação do compositor (como ofício) e se distanciado de questões como a extensivamente discutida *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri para Koellreutter, modernismo nacionalista vs. vanguarda. Essa vontade de trabalhar a institucionalização se manifesta, segundo a

⁸³ ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Ed. UNESP,

⁸⁴ ADORNO, Theodor. “Popular Music and ‘The Aging of New Music’”. In: HULLOT-KENTOR, Robert. **Things Beyond Resemblance**. New York: Columbia University Press, p. 169-180

⁸⁵ SILVA, op. cit., 2001; KATER, op. cit., 2001; SOUZA, op. cit., 2016; NEVES, op. cit., 2008; MARIZ, op. cit., 1979.

interpretação proposta, nos trabalhos do historiador André Egg⁸⁶, do musicólogo Frederico Barros⁸⁷ e da socióloga Flávia Brancalion⁸⁸.

André Egg apoia-se na trajetória inicial de Camargo Guarnieri entre os anos 1930-1940 para mostrar como ele inaugura alguns elementos de racionalidade e modernidade institucional em uma São Paulo com orquestras financiadas pelos próprios músicos que nada recebiam; um quadro em que o nosso maior compositor não tinha paciência para reger, antes se voltava para uma educação de massa apoiada pelo Estado que lhe garantiu uma Superintendência. Egg aponta para uma questão fundamental, para se formar um compositor não bastam aulas de harmonia e contraponto, mas é preciso de um meio musical que favoreça a circulação, divulgação e crítica das suas produções. E Guarnieri, conforme se forma compositor, ajuda a criar esse meio musical junto a Luiz Heitor Correa de Azevedo, Curt Lange, Sá Pereira, Andrade Muricy, Lamberto Baldi e Mário de Andrade. Este último havia se tornado, até 1945, uma espécie de legitimador da obra de Guarnieri.

A origem social dos compositores é aventada como um fator de impulsionamento da sua profissionalização no trabalho da socióloga Flávia Brancalion. Ela escrutina desde os “primos pobres”, conceito de Sérgio Miceli, até os bem-nascidos e marca como estes fatores de berço influenciaram na formação como compositores. Para tanto, faz coro à Egg e aborda o caso Camargo Guarnieri nos anos 1940. Para Brancalion a institucionalização levada a cabo pelo modernismo nacionalista em São Paulo, ao formatar minimamente este sistema, com um empreendimento como o Conservatório Dramático e as empresas do Departamento de Cultura na gestão de Mário de Andrade, se coloca como hegemônico. Isto é, quando surge um núcleo de oposição como o Música Viva, tentando introduzir elementos da música contemporânea, essas inovações entram em um cenário formatado pelo modernismo nacionalista, o qual definiu os limites do

⁸⁶ EGG, André. **A formação de um compositor sinfônico**: Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança. Col. História e Música nas Américas São Paulo: Ed. Alameda, 2018. EGG, André. “O modernismo musical no Brasil”. In: EGG, André. FREITAS, Artur (org.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

⁸⁷ BARROS, Frederico. “Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros”. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v.36, no. 1, pp. 215-234

⁸⁸ BRANCALION, Flávia. **Tornar-se compositor**: a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920-1950). 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016

possível⁸⁹. Ambos, Egg e Brancalion, mostram a articulação feita entre os musicólogos Curt Lange, Carleton Sprage Smith e Luiz Heitor Correa de Azevedo para a internacionalização da música contemporânea brasileira em geral, e de Camargo Guarnieri, em específico.

Em pesquisas anteriores, procurei mostrar como o movimento Música Viva, protagonizado por Koellreutter, desenvolveu um circuito de formação dos compositores. Os seus alunos tinham como referência estética os procedimentos de um serialismo heterodoxo que desenvolveu na *Música 1941*; as peças eram composta por eles segundos a estrutura serial propagada; então colocava-se a peça no rádio, a executava em pequenos concertos do grupo e em excursões; por fim, Koellreutter fazia uma seleção das melhores para elaborar críticas e empregar conceitos que dessem legitimidade e sentido a criação destes jovens, promovendo uma discussão estética que reverberava na crítica musical dos periódicos⁹⁰. Uma pequena vitrine para estes compositores. Essa estratégia permitiu jovens egressos dos conservatórios, fornecendo ferramental para se formarem como compositores em um cenário fechado. Isto é, terem suas composições executadas, divulgadas, valorizadas esteticamente e, por fim, editadas. Edino Krieger, Eunice Katunda, Heitor Alimonda, Guerra-Peixe e Cláudio Santoro são exemplos do movimento Música Viva. Infelizmente, na época, as benesses se dirigiam apenas a uma pequena parcela de adeptos e não davam conta de dinamizar o meio musical.

Guerra-Peixe, um dos egressos do Música Viva, coloca em questão a viabilidade deste projeto e, segundo fontes levantadas por Frederico Barros, declarava ter iniciado a empreitada nacionalista para que a sua obra fosse mais divulgada. O caminho tomado por Guerra-Peixe em relação ao folclore como matriz de sua música, tendo, inclusive, negado a possibilidade de uma bolsa em Paris, torna-o distante do projeto do modernismo nacionalista para a música de concerto, o folclore é a música elevada por si. Essa convicção em conjunto com uma institucionalização paupérrima do meio, segundo o musicólogo carioca, o faz colocar em questão o modernismo nacionalista.

Em São Paulo, alguns dos compositores do Música Nova, como Rogério Duprat também colocam em questão a viabilidade de uma institucionalização para a música de

⁸⁹ “Pode-se dizer que [Koellreutter] buscava a aproximação entre as experiências de vanguarda e o modernismo de Mário como projeto estético de música contemporânea para o país, acomodando, portanto, seu acúmulo artístico com as condições de chancela e reconhecimento do meio musical em que adentrava na condição de imigrante” BRANCALION, op. cit., p. 80

⁹⁰ AVILA, Danilo Pinheiro. **Hans Joachim Koellreutter**: uma experiência vanguarda nos trópicos? (1939-1951). (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Franca: 2016.

concerto contemporânea, veem o mercado como única saída, aderir a padrões de venda e lucro. Basta lembrarmos a entrevista feita por Julio Medaglia dos compositores e a reação de Roberto Schwarz no ensaio *Notas sobre vanguarda e conformismo*⁹¹. A pesquisa compreende que Schwarz engloba todos os compositores do Música Nova, muito distintos nas suas posições em relação ao mercado, como tendo se subsumido às relações de mercado, mas aproveita a deixa para dizer: nos interessam os inconformados com o mercado

Nesse momento, a economia da cultura se separa, uma vez que a iniciativa privada tomou conta das artes lucrativas (cinema, canção, TV) e deixou para o Estado cuidar financeiramente das artes onerosas (orquestras, museus, companhias de dança).

Nos interessa, sobretudo, quem foram os compositores que não desacreditaram da possibilidade de institucionalização da música de concerto contemporânea no Brasil e foram buscar com estratégias de ocupação do Estado e da burocracia meio de fazê-la acontecer.

É preciso perceber como todos estes trabalhos são de 2010-2018 e indicam uma outra maneira de olhar para este período da música contemporânea brasileira. Antes de extrairmos uma esquemática metodológica do embate de Born e Paddison, é preciso aproveitar o acúmulo gerado a partir das recentes práticas historiográficas, musicológicas e sociológicas do Brasil em torno dos problemas que são da formação da música contemporânea no Brasil. Formação e institucionalização são conceitos-problema para os três pesquisadores.

A noção de institucionalização, tal qual é empregada neste trabalho, se vale dos seguintes requisitos: conservatórios com capacidade para formar instrumentistas, compositores e regentes; um espaço público harmonioso no entorno das salas de concerto; editoras musicais acessíveis e com projeção de mercado; gravadoras que contemplem o segmento; músicos e regentes com bons salários e relações de trabalho estáveis; uma diversidade de conjuntos; eventos perenes e situação atual da música de concerto;

⁹¹ O crítico mostra, através de uma entrevista feita com Júlio Medaglia com os integrantes do Música Nova, como o cenário de criação da música de concerto nos anos 60 polarizou sua própria condição de autonomia social. Isto é, de duas, uma: ou o compositor aposta na postura do “gênio”, ao conseguir algum cargo do Estado ou uma carreira docente na Universidade, alcançando uma autonomia de forte cunho solipsista para compor suas obras; ou então se engaja na produção para o mercado musical de canções que se encontrava ainda em estado de incipiente racionalização, abdicando-se do horizonte de relativa autonomia para negociar seu espaço de criação no mundo da música popular e da propaganda de rádio/televisão SCHWARZ, Roberto. “Notas sobre vanguarda e conformismo”. In: **O Pai de Família**, São Paulo: Cia das Letras, 2008, pp. 47-55.

⁹² MACHADO, Márcio Brockman. “Notas sobre política cultural no Brasil”. In: MICELI, Sérgio (org.). Estado e Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984. pp. 11-12

parâmetros de internacionalização; encomendas periódicas e constantes aos compositores; uma crítica musical cotidiana que cubra a vida musical, dê destaque às melhores apresentações e obras e pressione as instituições oficiais. Um sistema que deve funcionar de ponta a ponta: da educação à distribuição, passando pela produção, execução, editoração, gravação.

Sem mais delongas: para se abrir caminho, a crítica musical orienta; não há “confronto dialético” – pensando no modelo de Wisnik – se não identificarmos quais forças, institucionais e estéticas, estão em jogo no Rio de Janeiro. Pela sua responsabilidade de capital cultural, pela tradição de suas instituições e pelo aglomerado de compositores que, de diferentes partes do Brasil, residem ali, a Cidade Maravilhosa é plena de contradições.

3. Luta institucional: como a música contemporânea conseguiu seu espaço

3.1 A institucionalização da música contemporânea brasileira através dos festivais no Rio de Janeiro (1965-1979)

No dia 22 de novembro de 2018, foi lançado pelo Itamaraty o projeto “Brasil em concerto”. Tornado possível através de uma parceria entre o Ministério das Relações Exteriores (MRE), um consórcio de orquestras composto pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) e a Orquestra Filarmônica de Goiás (OFG) e em convênio com o selo internacional Naxos, o projeto visa, até 2023, gravar e editar mais de 100 obras sinfônicas dos nossos principais compositores para formar uma coletânea de aproximadamente 30 CDs. Um grande consórcio a definir quais são as peças fundamentais do repertório sinfônico brasileiro e já delimitou seus compositores, dispostos aqui cronologicamente: Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, José Siqueira, Guerra-Peixe, Edino Krieger e Almeida Prado. Para os compositores mais contemporâneos, de Camargo Guarnieri em diante esta ação pode ser índice de um cânone em formação.

Acontecimentos como este, em que alguns agentes institucionais escolhem quais peças do nosso repertório são primordiais para a exportação, possuem precedentes históricos e nos fazem interrogar os dilemas brasileiros com a internacionalização da música de concerto, em específico a contemporânea. A empresa de determinados compositores e intérpretes em eventos (festivais, bienais e semanas) internacionais ou a importação de experiências internacionais através de certos agentes pode ser elucidativa da construção de tais “repertório fundamentais”. Para tanto, este capítulo visa reconstruir, entre o fim da década de 1940 e a segunda metade da década de 1970, alguns marcos internacionais da música contemporânea brasileira e expor o acúmulo de esforços institucionais tanto para levar esta música para o exterior, quanto para arejar o cenário nacional com apresentações de compositores e intérpretes com estéticas relevantes para a atualidade.

Quando começamos a pensar em festivais de música contemporânea, em escala genérica, até que período devemos retroceder para entender sua gênese? Pergunta que, idealmente busca traçar uma origem, mas, em sentido pedestre, ajuda o historiador a trabalhar as suas escolhas e estabelecer um recorte. A musicologia dá maior relevância aos alemães de Darmstadt (1946) e Donaueschingen (1921), este último é considerado um dos mais antigos festivais de música contemporânea. Em 1946, do lado italiano, foi criado o Festival Internacional de Música Contemporânea no interior da celebrada Bienal de Veneza.

Essas balizas nos levam para a relação do Brasil com estes festivais. Em 31 de setembro de 1948, Hans Joachim Koellreutter, integrante da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC) e, à época, um “líder” para o grupo Música Viva, embarca no navio “Francesco Morosoni” junto a alguns de seus alunos para atividades na Bienal de Veneza (“Bienal 1948”), convidados pelo regente Hermann Scherchen. Nessa ocasião, o compositor teuto-brasileiro foi convidado para ministrar conferências sobre a – assim denominada – “música contemporânea brasileira” e organizar concertos e recitais para a divulgação da mesma. Três alunas de destaque o acompanharam: Eunice Katunda, Esther Scliar e Geni Marcondes. As três, pianistas e compositoras. O projeto de levar compositoras que também fossem intérpretes era devido à capacidade de elas sustentarem a execução dos repertórios brasileiros para o instrumento, uma vez que a intenção era divulgá-los nas cidades que visitavam. Koellreutter, por sua vez, se encarregou das peças para flauta.

Durante a viagem, a caravana brasileira se correspondia com um dos principais periódicos cariocas, o *Correio da Manhã*, e relatava como possível suas atividades no exterior através de Eurico Nogueira França, crítico musical titular do jornal, que os nomeou como “embaixada atonalista” em crítica de 28 de janeiro de 1949, dia no qual a embarcação “Morosoni” regressou. França relata extensivamente a trajetória do grupo nesta crítica, estão no rol as cidades de Karlsruhe, Milão, Basileia, Stuttgart e Roma. Vale ressaltar a ênfase dada à performance de Koellreutter, o qual proferiu conferências (“Música Contemporânea Brasileira” e “Folclore e música popular brasileira”) e interpretou, junto a Geni Marcondes, peças de Albert Roussel, Luiz Cosme, Cornélio Hauer, Radamés Gnattali, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri para piano e flauta⁹³. A crítica de França faz um movimento ziguezagueante, pois se de início, França “não pode aceitar sem reservas” um “atonalismo ortodoxo” que “soube insuflar” nos jovens o “credo atonalista”, citando o exemplo de Guerra-Peixe como um representante firme dessas convicções - em um momento em que o catálogo do compositor mostra a virada para o nacionalismo - mas com talento evidente⁹⁴. Ao final, o crítico passa a louvar as atuações radiofônicas de Koellreutter, assim como a ação institucional em prol da promoção do braço brasileiro SIMC no exterior⁹⁵. Nesta viagem, Eunice Katunda era a compositora mais desenvolvida no campo da música contemporânea e travou relação de aprendizado com os compositores Bruno Maderna e Luigi Nono⁹⁶.

Esta atividade internacional de compositores é um dos primeiros momentos, senão o primeiro, em que a música contemporânea nacional, através da escolha de um *corpus* eclético de compositores e intérpretes, é divulgada sistematicamente em festivais e eventos internacionais de mesmas preocupações estéticas. Estas escolhas (1) eram imbuídas de uma carga conceitual que as ligavam às experiências anteriores (grandes mestres -> modernos -> novíssimos⁹⁷) e apresentavam seus dilemas composicionais -

⁹³ FRANÇA, Eurico Nogueira. “Uma embaixada atonalista”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1949. p.13

⁹⁴FRANÇA, op. cit.. p.13

⁹⁵ FRANÇA, op. cit.,, p. 13.

⁹⁶ No final de 1949, o seu quinteto *Hommage a Schoenberg* é premiado pela vigésima-quarta edição do festival internacional da SIMC, da qual ela havia sido recentemente nomeada uma das integrantes pelo seu representante máximo no Brasil, Renato de Almeida. KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Editora Musa/Atravez, 2001. p. 24

⁹⁷ Desde 1946, quando Cláudio Santoro e Guerra-Peixe já estavam colhendo seus primeiros méritos como compositores, Koellreutter desenvolve uma filosofia da história para a música brasileira para colocar seus alunos na ponta da linha de progressão. O artigo “Geração dos Mestres” mostra uma progressiva emancipação da música brasileira de seus laços com o tonalismo europeu desde Nepomuceno, passando

tensão entre o folclore e as técnicas seriais - através das palestras e conferências de Koellreutter; (2) estavam em sintonia com seus objetivos pedagógicos, pois levou ao exterior nomes como a Sonia Born (cantora), Antonio Sergi (pianista), Miriam Sandbank (pianista), que estavam começando suas carreiras à época; (3) promovia a divisão brasileira da SIMC que havia sido fundada naquele ano. Cargas históricas, pedagógicas e institucionais que legitimam a escolha acima de qualquer partidário estético.

É preciso se voltar aos meandros da narrativa para entender a contundência do acontecimento. França inicia dizendo que Koellreutter havia “deflagrado”, “com tenacidade e coerência verdadeiramente germânicas”, um movimento que, ao lutar pelas “posições avançadas em arte”, estava inclinado a “uma espécie de vanguarda que não raro parece haver perdido o contato com a realidade humana, correndo o risco de deslizar pelo terreno da aridez experimental”⁹⁸ para, ao final, louvar o “labor considerável” de Koellreutter em divulgar “não apenas [compositores] do atonalismo, o que teria um aspecto puramente sectário, e sim da música expressiva dos nossos compositores contemporâneos”⁹⁹. Ziguezague à parte, o argumento tem direcionalidade: se você compõe ou interpreta música atonal, não vai ser executado ou ouvido para além de seus pares. Como mostramos na Introdução, o estudo de Frederico Barros revela que Guerra-Peixe declara constantemente a seus colegas que se tornou nacionalista para sua obra ser mais executada¹⁰⁰.

Com a interrupção do Música Viva no começo da década¹⁰¹, os anos 50 são um hiato para atividades musicais ditas “contemporânea” ou “de vanguarda” no Brasil. Eleazar de Carvalho junto com a pianista e compositora Jocy de Oliveira, encabeçam a virada no início dos anos 1960 ao protagonizarem a I Semana de Música de Vanguarda. Introdução a uma suposta “I Bienal” que nunca houve. Esta semana não guarda qualquer relação com as Bienais projetadas por Edino Krieger a partir de 1975, das quais falaremos

modernismo de Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri, para chegar nos seus “novíssimos”. KOELLREUTTER, Hans Joachim. “A Geração dos Mestres. **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1946. s.p.

⁹⁸ Cf. FRANÇA, Eurico Nogueira. “Uma embaixada atonalista”. Rio de Janeiro. **Correio da manhã**, 28 de janeiro de 1949. p.13

⁹⁹ FRANÇA, op. cit., p. 13

¹⁰⁰ Cf. BARROS, Frederico. “Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros”. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v.36, no. 1, pp. 215-234

¹⁰¹ Para se informar sobre a discussão estética e política que levou ao fim do Música Viva, ver: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. SP: Atravez, 2001; SILVA, Flávio. “Abrindo uma Carta Aberta”. In: SILVA, Flávio (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. 2001; AVILA, Danilo P. **Hans Joachim Koellreutter**: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1938-1951). Dissertação (Mestrado em História). Franca: UNESP/FCHS, 2016

mais adiante. Ela foi realizada entre 16 e 26 de setembro de 1961 no Teatro dos 7¹⁰², característico por abrigar jovens companhias e atores de teatro do extinto Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Eleazar de Carvalho era diretor-geral da Juventude Musical Brasileira, nossas *jeunesses musicales*¹⁰³, e consegue um amplo apoio de instituições e empresas. O patrocínio exclusivo é da Philips Brasileira. Mas, como mostra o programa, também “contribuíram para tornar possível a realização da I Semana de Música de Vanguarda”, em âmbito privado, o Instituto Brasil-Alemanha, a Mercedes-Benz do Brasil S. A., o Banco Nacional de Minas Gerais S. A., a Panair do Brasil, o Hotel Glória e a Willys Overland do Brasil S.A (montadora). Em âmbito público, a atividade conta com apoio do MEC e do Departamento de Turismo da Guanabara, além de ser inspirada nas recomendações do Conselho Internacional de Música (UNESCO) que à época tinha Luiz Heitor Côrrea de Azevedo como seu representante brasileiro¹⁰⁴.

O *Correio*, em primeira mão, anuncia a obra “Rimes para orquestra sinfônica e tape eletrônica” do belga Henri Pousser¹⁰⁵. Quatro dias depois, uma reportagem no segundo caderno do periódico alerta: “Eleazar mandou música de vanguarda ao Brasil”. Segundo a nota, o maestro brasileiro iria trazer o “trio máximo de compositores”¹⁰⁶ (Stockhausen, Cage e Berio) e noticia que Berio está preparando um concerto de música eletrônica ao ar livre na Praia Vermelha, na qual está, inclusive, previsto um “samba de vanguarda”¹⁰⁷. O evento se pretende um entrosamento entre a música e o teatro “de vanguarda”. Em 13 de setembro, outra nota anuncia que o primeiro concerto ficará a cargo da Orquestra de Câmara da Bahia, regida por Koellreutter, que irá interpretar “Música

¹⁰² Teatro dos 7 fora fundado em 1959 pelo diretor Gianni Rato e atrizes como Fernanda Montenegro, que foi parceira de Jocy de Oliveira no drama eletrônico composto junto com Luciano Berio, “Apague meu Spotlight”, executado na Semana. TEATRO dos Sete. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399332/teatro-dos-sete>>. Acesso em: 23 de nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁰³ Criada em Bruxelas no ano de 1945, as juventudes musicais são caracterizadas pela defesa do desenvolvimento profissional e pessoal através da música. Criada como um órgão internacional e multilateral, sua atuação é voltada para os jovens músicos e para as jovens plateias. Sua chegada no Brasil data do ano de 1953.

¹⁰⁴ Essas informações foram retiradas do programa da Semana. O folheto contém, fora a capa e contracapa, seis páginas. Duas delas com um texto de Eleazar de Carvalho, com um título de duas perguntas: “O que é a música de vanguarda? O que é a música eletrônica?”. Três propagandas das montadoras e bancos patrocinadores e um com a descrição das atividades. PROGRAMA. **I Semana de Música de Vanguarda**, Rio de Janeiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro dos Sete, 16 a 26 de setembro de 1961.

¹⁰⁵ NOTA. “I Semana de Música de Vanguarda: Henri Pousseur aceita o convite”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1961, p. 3

¹⁰⁶ NOTA. “Eleazar mandou música de vanguarda ao Brasil”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 09 de setembro de 1961. p. 5

¹⁰⁷ NOTA, op. cit., p. 5

Sinfônica” de Ernest Krenek, “Concerto para 9 solistas”¹⁰⁸ de Anton Webern e a primeira audição de “Concretion 1960” composta pelo próprio maestro. A segunda apresentação, um “jazz de vanguarda”¹⁰⁹. Como se vê, vanguarda tornou-se um adjetivo para a música que emprega novas técnicas de composição dos sons, experimentalismos, então, praticamente todo gênero pode ser “de vanguarda”.

O encerramento foi feito com a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) tendo como solista a pianista Yara Bernette no Municipal. Foram executadas as peças: *Allelujah II* para cinco grupos de instrumento, de Luciano Berio; *Rimes* para orquestra e tape, de Henri Pousser; *Concretion 1960* para orquestra de câmara, de Koellreutter; *Concerto no. 3* para piano e orquestra, de Prokofieff. Para a execução de *Allelujah II* a nota do *Correio* exibia vistosamente, em caixa alta, cinco regentes: Eleazar de Carvalho, Luciano Berio, Koellreutter, Diogo Pacheco e Alceu Bocchino¹¹⁰.

A única crítica feita pelo *Correio* é assinada por França e diz respeito ao dia que Koellreutter regeu a orquestra de câmara baiana. O crítico refaz o mesmo ziguezague de onze anos atrás: felicita o protagonismo do professor que fundou os Seminários da Bahia pela sua “autoridade inequívoca” de divulgador, mas não o reconhece como um regente profissional, nem vê interesse musical em sua peça orquestral. Devido ao silêncio constante, a vontade é de “povoá-las de algumas notas, ou estendê-lo às existentes”¹¹¹. Grosseiramente, para o crítico, é obra tediosa, não comunica.

De mais a mais, o primeiro festival é um sucesso louvável. Eleazar e Jocy passam a se arrogar a autoridade de um sismógrafo da vanguarda no Brasil. Desse modo, cinco anos à frente, Eleazar e Jocy pretendem “verificar se houve alguma modificação no meio musical brasileiro”¹¹². Essa investigação recebeu respaldo da Secretária de Educação através do então secretário Negrão de Lima¹¹³. Na segurança da primeira, a calma, o apoio dos compositores, do público e dos patrocinadores da II Semana aparentemente estava garantido. Em setembro, a Sala Cecília Meireles promovia, portanto, a II Semana de Música de Vanguarda com obras de Maderna, Cage, Stockhausen e Xenakis. O único

¹⁰⁸ Vulgata pela qual ficou conhecido o Concerto op. 24 de Anton Webern.

¹⁰⁹ NOTA. “I Semana de Música de Vanguarda: Koellreutter e a Orquestra de Câmara da Bahia”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1961.

¹¹⁰ NOTA. “Orquestra Sinfônica Brasileira no Theatro Municipal: I Semana de Música de Vanguarda”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1961.

¹¹¹ FRANÇA, Eurico Nogueira. “I Semana de Música de Vanguarda”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1961. p. 31

¹¹² NOTA. “Semana da Música mostrará avanço dos compositores”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1966. p. 13

¹¹³ NOTA, op. cit., p. 13

convidado brasileiro foi o compositor Cláudio Santoro. Segundo o pesquisador Flávio Silva, que não faz referência a fonte, um dos organizadores teria a dado a explicação da ausência de brasileiros por não estarem atualizados com as novas técnicas musicais usadas em todo o mundo¹¹⁴. Silva também aponta que Andrade Muricy atacou a decisão de Eleazar na crítica publicada em seu folhetim no *Jornal do Commercio* (10/08/1966), sem a transcrever¹¹⁵. O relato denuncia sua subjetividade, pois, esse é o mesmo ano no qual o Festival Música Nova de Santos completava sua terceira edição e o grupo da Bahia já possuía um contingente de compositores considerável. Ambos os núcleos congregavam um considerável número compositores com peças inéditas para estreia, para não falar de Edino Krieger e Marlos Nobre.

Se a caravana de Koellreutter (1949) foi um momento em que o Brasil foi representar a produção nacional no cenário internacional da música contemporânea, a segunda semana de Eleazar e Jocy trouxe o cenário até nós sem nos representar. De todos os convidados, Berio, Stockhausen, Cage e Xenakis, apenas este último pôde vir presencialmente. A reação à conjuntura foi geral, repleta de happenings, Gilberto Mendes relata para *A Tribuna* de Santos que durante a apresentação em São Paulo houve uma afronta feita por Duprat, Pignatari e Willy Corrêa ao maestro Eleazar e o compositor Xenakis durante a apresentação de sua “Strategie” para duas orquestras. Os três levantam, em meio à concorrência orquestral, e começam a cantar a “Juanita Banana” da ópera *Rigoletto*¹¹⁶; Edino Krieger, substituindo o crítico titular Renzo Massarani no *Jornal do Brasil*, narra um outro happening, menos conhecido, que aconteceu no Rio: o bis final “motivou um incidente pugilístico entre dois ardorosos antagonistas da plateia”¹¹⁷; Ademais, Edino Krieger, relata o ineditismo da empreitada e a vinda do percussionista Rich O’Donnel que avivou por aqui o interesse pela música contemporânea para percussão¹¹⁸.

A “verificação” de Eleazar se mostrou míope. Entre apoiadores e detratores da empreitada, o evento ficou com a pecha de “vira-lata”, ou seja, está com os olhos para o lado ultramarino e de costas para o Brasil. Sendo apresentada no Rio de Janeiro e em São

¹¹⁴ SILVA, Flávio. “As bienais e a música brasileira de concerto”. In: MARQUES, Clóvis. **Sala Cecília Meirelles: 40 anos de música**. Rio de Janeiro: Associação de amigos da Sala, 2006. pp. 95-96

¹¹⁵ SILVA, op. cit., p. 97

¹¹⁶ MENDES, Gilberto. “A música de vanguarda segundo Eleazar de Carvalho: descrição de uma luta I”. In: MENDES, Gilberto (org.). **Música, cinema do som**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 59-65

¹¹⁷ KRIEGER, Edino. “Reflexões sobre a II Semana de Música de Vanguarda”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1966, p. 2

¹¹⁸ KRIEGER, op. cit., p. 2

Paulo, o alcance e fôlego da segunda semana foi bem maior do que na primeira. Augusto de Campos, depois de polemizar durante a apresentação de uma conferência de Xenakis, a qual saiu em defesa dos três cantadores, escreve um longo artigo para o *Correio* relatando o acontecido em São Paulo. O balanço feito por Campos das duas apresentações é sintoma da vida musical das diferentes cidades: enquanto o pessoal do Rio de Janeiro não entendeu o espírito de ser “de vanguarda”, reagindo apenas com alguns assobios¹¹⁹ e uma briga anódina entre dois espectadores, São Paulo fez uma resistência organizada que, para muitos, “salvou a cara da vanguarda numa semana que começava com muito foguetório mas [realizado com] uma insuficiente brasa vanguardista”¹²⁰. Ou pelo menos essa era narrativa que o grupo gostaria de construir. Eleazar faz um gesto ao poeta, dizendo-lhe que irá incorporar sua crítica na ata da Semana e tomará providências para a próxima edição – que não acontece.

No final dos anos 60, começa-se a vislumbrar uma maior coerência através de festivais que tentavam abranger a América Latina, como o I Festival Interamericano de Música do Rio de Janeiro (1967) e o I Festival de Música das Américas (1967). Este último com obras de Jocy de Oliveira, Gilberto Mendes, Cláudio Santoro, Edino Krieger e Marlos Nobre¹²¹. No entanto, ambos os festivais não tiveram prolongamento para além da sua primeira edição.

Ainda em 1969, surge o Festival de Música da Guanabara com forte cunho interamericano. Projetado pelo compositor Edino Krieger, os festivais da Guanabara tiveram uma inspiração nos célebres festivais da canção. Para se igualar, lutaram contra uma das principais barreiras do Teatro Municipal, o paletó e a gravata. Em maio do mesmo ano, depois de um longo e custoso processo burocrático, o secretário Gama Filho permitiu trajes esporte nas galerias do teatro, mas não nas poltronas, camarotes, balcões e frisas¹²². Uma briga fundamental para se formar novas plateias, uma vez que o público de música de concerto era sempre o mesmo e os “festivais da canção” estavam em efervescência. A inspiração no modelo dos populares festivais é evidente, principalmente

¹¹⁹ O episódio dos assobios, como que em tom de vaias, é relatado por Eurico Nogueira França na sua crítica. Segundo ele, esses assobios foram acobertados por uma enorme constelação de aplausos insossos que só fizeram reforçar o ambiente ameno e cordial das salas de concertos. Resumindo, aplaudiu-se por protocolo. FRANÇA, Eurico Nogueira. “Vanguarda Musical”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1966. p. 13

¹²⁰ CAMPOS, Augusto de. “Juanita Banana no Municipal”. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, 30 de outubro de 1966. p. 6

¹²¹ SILVA, Flávio. “As bienais e a música brasileira de concerto”. In: MARQUES, Clóvis. **Sala Cecília Meirelles: 40 anos de música**. Rio de Janeiro: Associação de amigos da Sala, 2006. pp. 96-97

¹²² NOTA. “Municipal não abre mão do paletó”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 69. p. 16

pelo protagonismo de Edino Krieger, que teve uma de suas composições premiadas (“Fuga e Antifuga”) no II Festival Internacional da Canção Popular, com letra de Vinicius de Moraes.

José Siqueira, compositor e professor da Escola de Música da UFRJ, na coluna de Renzo Massarani no *Jornal do Brasil* (21/04/69), afirma que é “inadmissível e humilhante” para “homens realizados” como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone serem aceitos em pé de igualdade em um concurso de composição¹²³. A combinação é considerada um vitupério para o professor, mas é encarada com humildade pedagógica por Guarnieri, um dos últimos a submeter a sua obra, o qual felicita a oportunidade de poder figurar numa competição com alunos seus. Como declara à coluna de Massarani (19/05/1969): “participei com o intuito de prestigiar uma iniciativa inédita entre nós, sem preocupar-me, esportivamente, com os prêmios que são oferecidos”¹²⁴.

Outra quebra de protocolo se faz presente no Festival da Guanabara. O mesmo Eurico Nogueira França se coloca contra o fato de Penderecki ser convidado apenas como júri e não como compositor através de uma encomenda ou estreia nacional¹²⁵. O fato do compositor polonês vir ao Brasil para escutar uma turma de iniciantes misturados aos grandes nomes de nossa música em um concurso não parece concebível ou desejável ao crítico. A título de exemplo desse arejamento no meio musical sudestino, temos o comentário do compositor Almeida Prado, que rememora a vinda do grupo da Bahia: “Quando, por exemplo, a turma da Bahia surgiu no Festival da Guanabara, foi pra mim uma revelação extraordinária da mistura, que eu não sabia que poderia ser feita, das novas técnicas seriais com o folclore”¹²⁶. A música contemporânea brasileira encontra *Le Marteau sans maître*.

Esses três acontecimentos - a lembrar, “a caravana Koellreutter”, o festival de Eleazar e Jocy, e o festival Guanabara - estabelecem os critérios de novidades que foram introduzidos progressivamente. Há quem acredite que este último Festival não vingou

¹²³ *Apud.* LOVAGLIO, Vania. “Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. In: **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. São Paulo: ANPUH/SP/USP, 08 a 12 de setembro de 2008. p. 3

¹²⁴ MASSARANI, Renzo. “A música nas próximas semanas: Festival de Música da Guanabara”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), Rio de Janeiro, 19 de maio de 1969.

¹²⁵ LOVAGLIO, Vania. “Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. In: **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. São Paulo: ANPUH/SP/USP, 08 a 12 de setembro de 2008. p. 5

¹²⁶ Cf. GUBERNIKOFF, Carole (org.). **Encontros/Desencontros**. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE/UniRio, 1996. p. 60

pelo seu caráter interamericano¹²⁷, mas o relato de Edino Krieger indica para uma interrupção de ordem burocrática¹²⁸. O compositor catarinense, em texto sobre os 20 anos da Bienal de Música Contemporânea Brasileira, mostra como ela nasceu a partir do embrião dos Festivais da Guanabara. Estes festivais eram fortemente apoiados pelo Secretário de Educação do Estado, Gonzaga da Gama Filho, que havia se comprometido com a sustentabilidade do evento através da realização de três edições iniciais, ano a ano (1969-1971) para ganhar fôlego, e depois conseguir uma maior estabilidade para ser bienal e permanente. No entanto, uma interrupção burocrática frustrou seus planos, logo após a realização do segundo Festival (1970) foi surpreendido com a morte do secretário e o seu substituto suspendeu a continuidade do convênio¹²⁹. Cabe lembrar também que o Festival da Guanabara foi o primeiro a gravar dois LPs ao vivo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com os cinco finalistas da competição, contando com a ajuda da produção de Cravo Albin (diretor do Museu da Imagem e do Som) e do suporte técnico da Odeon.

Foi com o ímpeto de honrar o luto do secretário “Gaminha” que o compositor catarinense elaborou o projeto das Bienais e passou a procurar o MEC, a Rádio MEC, o Governo Estadual - sem sucesso. Isso é patente na entrevista de Marlos Nobre a Manoel da Aratanha, fundador da Kuarup Discos, no *Jornal do Brasil*, no qual diz enfaticamente: “Edino Krieger lembrou a sugestão do MIS ao ministro Passarinho, de se criar o Instituto Nacional de Música e a promoção de uma bienal de música contemporânea no Brasil”¹³⁰. A entrevista é realizada dias antes dele conduzir duas das principais orquestras da França: a Orquestra da Radio-televisão francesa e a Orquestra da Suisse-Romande. “A nossa música contemporânea, praticamente desconhecida das plateias brasileiras, já começa a atingir o público europeu”, celebra o produtor.

Três anos depois, em 1974, Edino Krieger foi surpreendido com um telefonema que conta em tom de anedota, era Myriam Dauelsberg, então diretora da Sala Cecília Meireles: “Encontrei seu projeto numa gaveta do MEC’ (...) Haveria alguma objeção em que a Sala Cecília Meireles assumisse as Bienais?”¹³¹. O compositor de pronto aceitou, pois o que interessava era começar o projeto quanto antes.

¹²⁷ Cf. NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008. pp. 283-295

¹²⁸ SONORA BRASIL. **Edino Krieger e as bienais de Música Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: SESC/Departamento Nacional, 2013. pp. 33

¹²⁹ SONORA BRASIL, op. cit., p. 353

¹³⁰ ARATANHA, Manoel de. Um impulso musical maior. *Jornal do Brasil*. 29 de outubro de 1971. p. 8

¹³¹ SONORA BRASIL. **Edino Krieger e as bienais de Música Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: SESC/Departamento Nacional, 2013. pp. 30

Acordo feito, entre 8 e 12 de outubro se realizava então a I Bienal com apoio do Plano de Ação Cultural (PAC) do MEC, Fundação de Teatros do Rio de Janeiro (FUNTERJ), do Departamento de Cultura do Governo Estadual, da Rádio MEC e da Sala Cecília Meirelles. Foram ouvidas obras de 35 compositores, de Camargo Guarnieri a Lindembergue Cardoso, passando por Jocy Oliveira¹³². A Bienal, em sua primeira edição, tem uma estrutura de arranjo entre os principais compositores do cenário brasileiro da música contemporânea. Não há um concurso de composição. E ao que parece surge em uma espécie de improviso protagonizado por Edino e Myriam, pois não havia concursos, e muitos dos convites, como o de Guerra-Peixe (*Concertino* para orquestra de cordas), eram para serem executadas obras criadas há 3 ou 4 anos atrás. Entretanto, a Bienal apresenta uma dinâmica centrada na música brasileira. O apoio de diversas instituições cariocas podem ser consideradas variáveis que garantem a perenidade do evento, o qual inclusive perdura até hoje sob a batuta da FUNARTE. Ainda assim, fica uma questão direcionada a um contexto mais amplo: porque as mesmas instituições que Edino procurou em 1971 fecharam as portas para o projeto da Bienal ao passo que, em 1974-5, com Myriam à frente, todas as mesmas portas se abriram?

Essa questão se desanuvia por dois pontos. Primeiro, é preciso destacar a participação decisiva de Myriam Dauelsberg na projeção da Sala dentro do Rio de Janeiro. Uma mudança foi no enfoque didático dos concertos e na “curadoria” temática da temporada com os Ciclos Bach e os Ciclos Beethoven. Mas, segundo e mais importante, o que deve ter aberto as portas para a Bienal é o fato de que a Sala passa a se filiar com a Fundação de Teatros do Rio de Janeiro da qual Myriam passa a ser também diretora por um curto período, sucedida por Adolpho Bloch. Para além dessa posição administrativa privilegiada, estavam em curso, nos anos 1970, algumas reformas administrativas que beneficiaram a música de concerto diretamente.

Dentro das políticas culturais do regime militar, os anos setenta são caracterizados por uma série de reformas administrativas que visam aprimorar a dinâmica das instituições e dos convênios firmados. Entre 1966 e 1972 reinavam os direcionamentos do Conselho Federal de Cultura, órgão de notáveis que tinha como objetivo selecionar a quem o Estado destinará os recursos separados. Intelectuais como José Cândido de

¹³² Essas informações foram extraídas do texto de Myriam Dauelsberg na contracapa dos três elepês da primeira bienal. LP. **I Bienal de Música Brasileira Contemporânea**. 3 discos. Gravação: Frank J. Acker e André Acker. SCM-1003

Andrade Muricy, crítico musical do *Jornal do Commercio*, eram conselheiros da ala de artes para deliberar, entre outras atribuições, sobre a música.

A inclinação dos CFCs era a favor da política de tombamento patrimonial e de uma concepção “previdenciária” do financiamento à cultura, isto é, um todo preservacionista. Em 1973, a criação do Plano de Ação Cultural (PAC) e do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) inauguram uma tensão entre a linha “patrimonial” e a linha “executiva”, ligada à realização de eventos, concertos, exposições, noções diametralmente opostas à de tombamento¹³³. A participação da linha executiva dentro dessa “construção institucional” se deu principalmente através de gestores que imputaram a ideia de *geradores*, sua maioria da música de concerto, como os pianistas Nelson Freire e Arthur Moreira Lima, e o violinista Cussy de Almeida, figuras próximas da Sala Cecília Meireles, de Jacques Klein e do casal Dauelsberg. Esse desenho institucional vai sendo enxugado em função das instituições que se seguem à construção da FUNARTE (1975) e tornam “prioritário o atendimento àqueles setores desassistidos da produção cultural”¹³⁴. Em conjunto a esse alinhamento do órgão, “os músicos eruditos profissionais, por seu lado, pressionavam em prol de uma entidade que lhes concedesse recursos e meios para que pudessem gravar e editar suas partituras”¹³⁵.

Arnaldo Estrella, casado com a violinista Mariuccia Iacovino – ambos formavam juntos o par de violinos do Quarteto Guanabara – era padraсто de Myriam. Exímio concertista, Estrella estreou concertos de Villa-Lobos à Santoro, passando por Guarnieri. Em turnês internacionais desde 1935, o pianista carioca se apresentava com frequência nos Estados Unidos e, no alto dos seus 63 anos, tendo fixado sua carreira na esfera câmerística, se torna diretor do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Rio de Janeiro em 1972. Padraсто e filha estão em posições burocráticas privilegiadas. Ao assumir a Sala Cecilia Meireles, em 1974, Myriam Dauelsberg encontra um cenário propício: Ney Braga era um ministro que queria favorecer a música, devido à mancha na censura deixada pelo MEC do tempo de Médici; o grupo executivo havia conseguido espaço no segundo escalão; os conselhos federais tinham um poder limitado e seu pai estava à frente do órgão que deliberava sobre as ações culturais a nível estadual. Dauelsberg encontra um cenário favorável para realizar os seus projetos e tornar a música

¹³³ MICELI, Sérgio “O processo de ‘construção institucional’ na área da cultura federal (anos 70)” In. _____ (org.). **Estado e cultura no Brasil: anos 70**. São Paulo: DIFEL, 1984. pp. 69-70

¹³⁴ MICELI, op. cit., p. 70

¹³⁵ MICELI, op. cit., p. 71

contemporânea (e antiga) mais conhecida e participativa do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro.

Isto é, não foi apenas a posição privilegiada de Myriam Dauelsberg dentro das instituições cariocas que fez o projeto andar, mas a pressão de todo um estrato da classe musical (compositores e intérpretes, principalmente) junto a um processo de construção institucional que os beneficiava. Um exemplo desta pressão está na mesa-redonda organizada por Ronaldo Miranda no JB em 5 de julho de 1975 - três meses antes da primeira Bienal - na qual trouxe para o debate Marlos Nobre, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, Ricardo Tacuchian e Aylton Escobar, quatro gerações distintas de compositores cariocas. Para o entrevistador, “depois de Villa-Lobos decaiu bastante o prestígio do compositor clássico junto às instituições oficiais”¹³⁶. Não há interesse do público; os acervos de partituras faltam as partes para orquestra; o xerox está desidratando as vendas de partitura; um dos mais executados, Marlos Nobre, ganhou 1\$600 cruzeiros de seus direitos autorais por todo o ano de 1974 (equivalente a três salários mínimos da época).

Juntando estas três variáveis podemos ter uma pista do cenário que propiciou a criação do mais longo festival de música contemporânea brasileira e o primeiro a ter capilaridade na burocracia além de se filiar, em sua segunda edição, à Divisão Cultural do Itamaraty para sua divulgação de suas gravações, partituras e catálogos no exterior. Clayton Vetromilla, em artigo sobre a criação do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, nos mostra como os compositores que estavam na mesa-redonda, além dos críticos Ronaldo Miranda e Luis Paulo Horta, conseguiram intervir na formação institucional do INM da Funarte e tomar a rédea que antes era dada pelo Conselho Federal de Cultura¹³⁷. A mesa-redonda exposta no JB referenda essa intervenção, pois, a certa altura, Edino Krieger afirma: “Se houvesse um Instituto Nacional de Música, com a obrigação de cuidar desse problema, ele catalisaria influências junto às empresas que pudessem colaborar nesse sentido”¹³⁸. Era preciso formalizar um modelo de política cultural que favorecesse uma economia mista. Marlos Nobre engrossa o coro na sua fala de fechamento, agora com tom de “vou dar nome aos bois”: “foi uma boa oportunidade para alertarmos o Ministro Nei Braga de que existe uma classe (...) que até agora não lhe teve

¹³⁶ MIRANDA, Ronaldo. “Entrevista/Mesa-Redonda: Compositor Erudito: um profissional silenciado pela necessidade de sobreviver”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 5 de julho de 1975. p. 4

¹³⁷ Cf. VETROMILLA, Clayton. “Política cultural nos anos 1970: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da FUNARTE”. **Anais do II Seminário de Políticas Culturais da Casa Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, 2010.

¹³⁸ VETROMILLA, op. cit., p. 4

acesso para expor suas reivindicações (...) trata-se de uma classe superativa”¹³⁹. Esse movimento favorecia Dauelsberg e Estrella, que conseguiam mostrar que era uma demanda da classe – e que havia uma classe organizada – um Instituto Nacional de Música e uma Bienal.

A pressão feita ao DAC através dos periódicos era constante, centrada na figura do citado ministro Ney Braga, pois meio civil e meio militar, ele era o encarregado de fazer a ligação entre a classe artística e a burocracia da cultura, setor bastante fragilizado à época devido às censuras nos teatros, cinemas e espetáculos de música popular¹⁴⁰. Para continuarmos na mesa-redonda, em determinado momento, Tacuchian lamenta o fato dos compositores serem procurados apenas por uma imposição oficial do Departamento de Assuntos Culturais do MEC que determinou a obrigatoriedade da execução de autores nacionais nas *tournées*¹⁴¹.

A segunda edição da Bienal, vista a partir desse acúmulo de ações institucionais para tornar perene um festival de música contemporânea no Brasil, guarda um sentimento de chegada e síntese do que há de melhor nos feitos dessa coalizão. Estão presentes nela todos os agentes aos quais estou atribuindo certo protagonismo desta internacionalização: Koellreutter (como compositor), Eleazar de Carvalho (como regente), Jocy de Oliveira (como compositora), Edino Krieger (como organizador). Ela é amplamente coberta pela crítica, paulistana e carioca¹⁴², e demonstra o alcance administrativo desse consórcio. Com a segunda bienal e depois de toda a estratégia institucional levada à cabo por Edino Krieger e cia., finalmente a música contemporânea brasileira conseguiu uma vitrine, pois, criou um *corpus* ou catálogo (como no linguajar de gravadora) de compositores que mescla diversas tendências e gerações dentro de uma diversidade, tensa, mas que não se opõe frontalmente. Esse corpus, fundamentalmente, possui um eixo em determinados grupos: de Brasília (Jorge Antunes, conjuntos camerísticos da UNB), de São Paulo (na capital: Gilberto Mendes, Willy Corrêa; em Campinas: Raul do Valle, Almeida Prado), do Rio de Janeiro (Aylton Escobar, Edino Krieger, Ricardo Tacuchian), de Salvador

¹³⁹ VETROMILLA, op. cit., p. 5

¹⁴⁰ Cf. MICELI, Sérgio. “O processo de ‘construção institucional’ na área da cultura federal (anos 70)” In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil: anos 70**. São Paulo: DIFEL, 1984, p. 53-83

¹⁴¹ MIRANDA, Ronaldo. “Entrevista/Mesa-Redonda: Compositor Erudito: um profissional silenciado pela necessidade de sobreviver”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 5 de julho de 1975. p. 6

¹⁴²Cf. NONATO, José Antônio. “A música também tem sua Bienal”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 17 de Outubro de 1977, p. 31.; COELHO, João Marcos. “Música erudita em 77: luta contra o marasmo”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 31 de dezembro de 1977, p. 45; MIRANDA, Ronaldo. “Bienal terá Concurso de Composição”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 27 de junho de 1977. p. 2; MIRANDA, Ronaldo. “O Panorama Eclético da II Bienal”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 18 de outubro de 1977, p. 2.;

(Lindembergue Cardoso, Ernst Widmer, Fernando Cerqueira), os veteranos (Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Hans Joachim Koellreutter). O desenho da Bienal espelha a organização administrativa e burocrática de seu Estado: um acordo entre as correntes mais representativas. Formar alianças e coalizões está na base da construção de políticas culturais, no entanto, no Brasil isso não é nada se não houver proximidade pessoal com o poder.

A Bienal tem a funcionalidade de uma vitrine, uma amostragem panorâmica da música brasileira de composição recente para o estrangeiro. O Ministério das Relações Exteriores, através do seu Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, não apenas divulgou os LPs das edições da Bienal de 1977 e 1979, mas elaborou catálogo dos principais compositores brasileiros vivos em versão trilingue (inglês, francês e alemão) entre 1975-1979¹⁴³. As implicações para a diplomacia cultural do Brasil são bastante relevantes, mas dariam uma tese à parte. Para confirmar o caráter de improvisado da primeira Bienal, a segunda avança e elabora um concurso com júri nacional para premiar os jovens compositores, ao mesmo tempo em que comissiona uma encomenda aos premiados e notáveis¹⁴⁴. Como registra o texto de Myriam Dauelsberg na contracapa dos elpês de 1977 da Bienal: “38 autores apresentados em 7 concertos, envolvendo a participação de 3 orquestras sinfônicas e 82 artistas brasileiros, um panorama das mais diversas correntes estéticas que vigoram na produção musical brasileira de hoje”¹⁴⁵. No balanço da bienal, houve denúncias de Ricardo Tacuchian¹⁴⁶ e

¹⁴³ Sob coordenação de Vasco Mariz, foram publicados pelo MRE os seguintes catálogos: Bruno Kiefer (1975), Willy Correia de Oliveira (1975), Lindembergue Cardoso (1976), Ernst Mahle (1976), Osvaldo Lacerda (1976), Mario Ficarelli (1976), Gilberto Mendes (1976), Emilio Terraza (1976), Sergio Vasconcellos Correa (1976), Brenno Blauth (1976), Almeida Prado (1976), L. C. Vinholes (1976), Carlos Almeida (1976), Jorge Antunes (1976), Kilza Setti (1976), Souza Lima (1976), Ernani Aguiar (1977), Heitor Alimonda (1977), Yves R. Schimdt (1977), Dinorá de Carvalho (1977), Claudio Santoro (1977), Najla Jabôr (1977), Lina Pires de Campos (1977), Luis Ellmerich (1977), Camargo Guarnieri (1977), Adelaide Pereira da Silva (1977), Ernst Widmer (1977), A. Theodoro Nogueira (1977), Henrique de Curitiba Morozowicz (1977), Ricardo Tacuchian (1977), Marlos Nobre (1977), Eduardo Escalante (1978), Francisco Mignone (1978), Mário Tavares (1979).

¹⁴⁴ MIRANDA, Ronaldo. “Bienal terá Concurso de Composição”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 27 de junho de 1977. p. 2

¹⁴⁵ LP. **II Bienal de Música Brasileira Contemporânea**. 3 discos. Gravação: Frank J. Acker e André Acker. SCM-1007.

¹⁴⁶ “Não existe música música erudita brasileira. Nem tradicional e muito menos a contemporânea. Para o compositor brasileiro, o que interessa é executar, editar e gravar. Nada disto é feito, a não ser para raros privilegiados, muitas vezes em detrimento dos reais valores da música brasileira. *O próprio Instituto Nacional de Música, que manipula grandes verbas fornecidas pelo Estado, fez restrições de verbas para a plena realização da 2ª. Bienal*”. TACUCHIAN *apud* MATÉRIA. Ecos da II Bienal. **Jornal do Brasil**, 26 de outubro de 1977, p. contracapa.

de Myriam Dauelsberg¹⁴⁷ a respeito de Marlos Nobre não querer liberar a verba solicitada. Por que, uma vez empossado do INM, abre mão de uma das suas duas principais pautas no início da década, que era a construção de uma Bienal?

Marlos Nobre havia sido nomeado, em 1976, para o Instituto Nacional de Música e empreendia grandes projetos de educação junto à estrutura da FUNARTE, fundada em 1975. Quando a FUNARTE iniciou suas atividades no início 1979, conforme consta em relatório da instituição, Marlos Nobre organizou o concurso Vitale, em parceria com a editora; realizou o Projeto Bandas de Música, para a popularização dos conjuntos pelos estados; os dois primeiros Campeonatos Nacional de Bandas (1976-1977); o segundo Concurso Nacional de Corais (1977); o Concurso “Jovens Recitalistas (1977); o Concurso Jovens Instrumentistas, em parceria com a Rede Globo (que apresentava os “Concertos para a Juventude” com apresentação de Karabtchevksy, 1977); a Rede Nacional de Música, para intensificar as atividades didáticas em todos os estados da federação (participaram: Klein, Guedes Barbosa, Caio Pagano, Roberto Szidon, Ney Salgado, Ivy Improta, Marisa Rezende, Peter Dauelsberg, Cussy de Almeida, Duo Odette e Gushiken, Duo Botelho e Proença, Quarteto e Quinteto da UNB, Quinteto Villa-Lobos, Sexteto do Rio, pianistas relacionados a coalizão); o programa Apoio as Orquestras (primeiro plano: Orquestra Sinfônica Nacional e Orquestra Sinfônica Brasileira, patrocinando para a última uma excursão aos Estados Unidos: demais beneficiadas: OSPA, OSR, Orquestra Villa-Lobos, Orquestra de Câmara do Brasil [RJ]; das 23 beneficiadas, 6 são cariocas); o projeto Espiral (formação para instrumentos de cordas, sopros, percussão, lutheria; o projeto Encomendas Corais¹⁴⁸.

Todos os projetos que estavam na alçada de Marlos Nobre se direcionam à educação, infraestrutura e o mapeamento (e *networking*) do meio musical. Para além da Bienal, o único gesto de encomendas é o projeto Encomendas Corais, para serem executados pelos alunos, isto é, para fins didáticos. Com uma bienal tão onerosa, podia-se educar musicalmente e dar instrumentos para muitos jovens no Brasil. A preocupação

¹⁴⁷ Carlos Dantas, um diletante travestido em crítico, costumava colocar notícia dos bastidores das instituições em sua coluna na Tribuna da Imprensa, e sobre esse episódio, afirma: “O Ricardo foi incisivo afirmando que o Instituto Nacional de Música, órgão da FUNARTE, fez restrições ao dinheiro para a Bienal. O Ricardo não chegou a dizer, mas toda a gente sabe que a organizadora da Bienal, Myriam Dauelsberg, diretora da Sala Cecília Meireles, teve de fazer medo ao diretor do Instituto, o compositor Marlos Nobre, a fim de conseguir um pouco de verba. Foi por medo de Myriam que o Marlos soltou o dinheiro que havia prometido e na hora H negou fogo. DANTAS, Carlos. “Carlos Dantas, ainda e sempre o agradável!”. **Tribuna de Imprensa** (Coluna Música e Discos), 27 de outubro de 1977. p. 11

¹⁴⁸ FUNARTE. **Relatório de Atividades 1976-1979**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1979

de Marlos Nobre, diferente da de Villa-Lobos, não era apenas com a “música vocal”. Estabelecia convênios com importantes empresas para que elas doassem instrumentos que fossem distribuídos pelas escolas e universidades. Talvez fosse esse o raciocínio, necessário e populista ao mesmo tempo. Qualquer conclusão para além desta, diante das fontes recolhidas, seria adentrar o campo da pura especulação. Interessante notar, dos Conselhos Federais de Cultura à FUNARTE, o Rio de Janeiro continua a centralizar verba do orçamento da Cultura destinado para a música de concerto.

Inclusive, neste momento, Cussy de Almeida surge como o nome da coalizão para substituir Marlos Nobre¹⁴⁹. Duas faculdades principais lhe são atribuídas, o violinista era tido como uma figura hábil nos negócios e na política. O crítico que dá o furo da intriga institucional, aposta que a troca será feita a substituição no início de 1978, e errou, pois, ela se deu apenas no início de 1979, ano da Bienal. Essa jogada demonstra a força institucional de Myriam Dauelsberg e Edino Krieger. É interessante perceber como os intérpretes mais hábeis com os tratos da política e dos negócios são os que melhor conseguem empreender suas carreiras: Arnaldo Estrella, Jacques Klein, Cussy de Almeida, Myriam Dauelsberg, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky, são alguns exemplos.

É no meio desse racha na coalizão, entre 1978 e 1979, que acontecem os preparativos para a III Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Como nem toda progressão é progresso, o projeto da terceira Bienal contempla 50 compositores¹⁵⁰, mas extingue os concursos, todos os intérpretes e compositores da coalizão são convidados, contempla-se todos os eixos e somam-se alguns jovens. Uma medida pouco republicana e nada transparente para um evento que deveria prezar pela ética institucional, uma vez criado pelo governo estadual e federal. A verba destinada, desta vez, era considerável: 1 milhão e 425 mil cruzeiros, um equivalente hoje a cerca de meio milhão de reais. A Bienal tomou uma inédita: só para o grupo da Bahia havia dois concertos protagonizados pelo Conjunto Música Nova da UFBA sob a batuta do ítalo-baiano Piero Bastianelli, extensamente comentados por Miranda em crítica¹⁵¹. Ao todo foram 7 concertos – ênfase,

¹⁴⁹ Dantas, na mesma coluna, comenta “o Cussy tem toda a chance de arrebatar o Instituto Nacional de Música das mãos de Marlos Nobre tão logo comece o ano de 1978. O Cussy é um tremendo político. Tanto é político que neste escasso mercado de trabalho para a música, ele, o Cussy, fatura sem cessar, tem concertos o ano inteiro com orquestra, em duo, em trio – todas as formações possíveis. DANTAS, op. cit., p.11

¹⁵⁰ MIRANDA, Ronaldo. A Bienal termina. E o que acontece até a próxima?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1979. p. 7

¹⁵¹ MIRANDA, Ronaldo. Com o grupo baiano, uma sólida contribuição à bienal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1979, p. 2

50 compositores em 7 concertos, uma superlotação. O evento foi criticado pelo excesso de programações, pois não priorizava ensaios consistentes. Às vezes, pela baixa quantidade de encontros, não eram suficientes para colocar a obra de pé – Eleazar, inclusive, parou um concerto no meio para retomar de determinado compasso, como em ensaio¹⁵². Outro aspecto o editorial do JB – saiu do caderno de cultura do periódico – caracteriza-o como um evento caro, mas importante para a atual música brasileira” com uma “existência ameaçada caso não consiga encontrar quem financie”¹⁵³. Recorre também a uma prática que remete ao início da institucionalização, empreendida por Koellreutter: separar os novos dos novíssimos¹⁵⁴

Quando anuncia “as boas novas” da terceira Bienal, o crítico Luís Paulo Horta deixa uma crítica: o público ainda está por ser conquistado. Nesta feita, faz uma reconstrução do caminho da música contemporânea. “A vanguarda continua sendo a vanguarda”, afirma como quem precisa demonstrar a legitimidade do campo, “mas seja por um antigo complexo de isolamento, seja porque a própria vanguarda amadurece e procura uma forma de realização, vai se ultrapassando a fase do ‘novo pelo novo’”. A Bienal não pode ser apenas uma “janela aberta para o novo”, mas para “o oxigênio musical”. “Ninguém pensaria hoje em compor um concerto em Mi Bemol, uma sonata ao estilo clássico, e assim, por falta de adversário, a vanguarda passa a ter a responsabilidade do terreno que ocupou”, finaliza o crítico. Ou seja, todos elementos estavam postos, faltava um, o público. Como uma profecia de Horta, o insuficiente se faz acontecimento. Se comparado com a última Bienal, o feito impressiona, uma nota no JB chega a mencionar que a Bienal “tem levado multidões à Sala Cecilia Meireles”¹⁵⁵. Horta, desconfiado inicialmente, se dobrou ao “índice animador de comparecimento às sessões”. Como resultado, pouco antes do início das atividades da terceira Bienal, o professor e escritor Eduardo Portella havia sido nomeado Ministro da Educação e Cultura e nomeou Myriam Dauelsberg como sua Chefe de Gabinete. Ao final do evento, houve uma “expressiva homenagem” ao ministro que foi alardeada nos jornais, uma vez que sem o apoio do MEC, nada teria acontecido – as verbas eram incertas até pouco tempo antes¹⁵⁶

¹⁵² HORTA, Luiz Paulo. À procura de um repertório contemporâneo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1979, p. 2.

¹⁵³ HORTA op. cit. p. 2

¹⁵⁴ HORTA, Luiz Paulo. As Boas Novas da 3ª. Bienal de Música. 12 de outubro de 1969, p. 7

¹⁵⁵ NOTA. “Sem problemas”. **Jornal do Brasil**, 19 de outubro de 1979. p. 3

¹⁵⁶ “A última sessão da Bienal de Música Contemporânea, na Sala Cecilia Meireles, incluiu uma expressiva homenagem ao ministro Eduardo Portella feita por compositores, intérpretes e outras figuras do meio artístico. Se não fosse o apoio dado a Bienal pelo MEC – traduzido em verba generosa – teria sido

Ao se subsumir tanto ao poder, a música contemporânea brasileira ainda tem a força do oratório cênico de Edino Krieger, que se fez valer das fontes oficiais, históricas e financeiras, para criticá-la? Essa pergunta é horizonte para se analisar as peças desse período. “O fato é que no momento, todos os recursos parecem válidos para que a música contemporânea abandone o seu gueto e comece a ser consumida (o que não é sinônimo de música de consumo)”¹⁵⁷, conclui Horta. Aqui podemos começar a nos perguntar, como que esboçando uma hipótese: quanto custa a institucionalização da música contemporânea? Melhor colocando, em nome da institucionalização, é possível dizer que se abriu mão do potencial de se contrapor uma estética a outra?

Em 1979, a alardeada “luta contra o marasmo” – título do balanço da temporada de 1977 feito por Miranda – foi vencida e a música contemporânea parecia se aproximar de romper a sua condição de gueto, o ano de 1979 configurou um marco de uma nova institucionalização alcançada pelos agentes da vida musical carioca e brasileira. Um consórcio no qual colaboraram críticos, radialistas, empresários, acadêmicos, intérpretes e compositores, as ações foram coordenadas, mas é preciso enfatizar que o acúmulo de ações institucionais era movido por um sentimento de desenvolvimento necessário: a criação de um festival perene com encomendas periódicas para intérpretes e compositores, com sustentabilidade financeira, e que tenha parâmetros claros de internacionalização e de divulgação interna. Convenceram muitos poderosos de que um evento desses era possível em solo nacional: ministros e secretários como Negrão de Lima, Gama Filho, Ney Braga, Eduardo Portella; empresários e diretores como, a Phillips, Cravo Albin e Myriam Dauelsberg. Podemos ter um índice da coerência dessa estratégia comum ao perceber que a primeira Semana de Vanguarda em 1961 vinha com um subtítulo: “(Introdução à I Bienal)”¹⁵⁸. Como contraponto e metro, é preciso levar em conta que as artes plásticas já tinham uma bienal, com pavilhão e popularidade, patrocinada por verbas públicas e privadas, desde 1951 em São Paulo; ao passo que a Sala Cecília Meireles veio 15 anos depois e a Bienal de Música Contemporânea apenas em 1975. Ao estourar a meta de três edições, comemorou-se a institucionalização na contracapa do LP: “Cumprida a etapa de sua implementação, ingressam no limiar de sua

improvável a realização desse acontecimento fundamental para a música brasileiro” NOTA. “Fundamental”. **Jornal do Brasil**, 20 de outubro de 1979, p. 3.

¹⁵⁷ HORTA, Luiz Paulo. À procura de um repertório contemporâneo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1979, p. 2.

¹⁵⁸ PROGRAMA. **I Semana de Música de Vanguarda**. Rio de Janeiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro dos Sete, 16 a 26 de setembro de 1961.

plenitude, que a somente a sua institucionalização irá, em definitivo, assegurar”¹⁵⁹. A implementação estava garantida, a institucionalização era uma realidade a ser mantida, portanto, a luta não cessa. Um dia após o fim da terceira Bienal, a crítica de Miranda segue: agora que conseguimos a Bienal, é preciso estruturar o dia-a-dia dos compositores¹⁶⁰. Indo diretamente a questão, “a Bienal termina. E o que acontece até a próxima?”¹⁶¹.

Institucionalização e ecletismo são lados diferentes da mesma moeda. Vale tudo para tirar a música contemporânea do gueto, acordos (estéticos e políticos), alianças, pressão por periódicos, práticas patrimoniais, etc. Essa razão se acentua no desenrolar das Bienais. Sem qualquer pretensão de descrever o acontecido, que participa de uma outra conjuntura, duas bienais à frente, em 1983, há uma entrevista feita por Vivian Wyler, crítica de literatura do *Jornal do Brasil* – sinal de escassez de críticos de música no periódico -, com Edino Krieger – então diretor do INM – e Aylton Escobar, dois organizadores do evento. O organizador das bienais enfatizou na primeira questão: “Há cada vez menos antagonismo entre as tendências de vanguarda e os elementos característicos da cultura musical brasileira (...) Deixou de ser crime o acorde perfeito”¹⁶². Escobar, chegou de um período em que “houve muito voo, as asas estão cansadas”¹⁶³ para afirmar que confia na tonalidade como um recurso dentre tantos outros. Mas não renuncia à brasilidade, em um momento em que o serialismo de Boulez é só mais uma técnica: “o conhecimento estético [independente de qual seja] só é progressista quando levanta os ombros à altura do colonizador”¹⁶⁴. Para se emparelhar com o colonizador, era preciso ofício e institucionalidade, e para se aproximar dessa condição, o preço é alto. Quando se casam estas duas estruturas – institucionalidade e ecletismo –, qual o lugar da crítica, estética e politicamente falando? Como diria a força da natureza no oratório cênico de Edino Krieger, “o totem desse povo não é ave”¹⁶⁵.

¹⁵⁹ DAUELSBERG, Myriam. Texto de contracapa. In: LP. **III Bienal de música contemporânea brasileira**. FUNARTE (3 45 404 031), 1981

¹⁶⁰ WYLER, Vivian. O que mudou na música de vanguarda brasileira. *Jornal do Brasil*, 11 de novembro de 1983, p. contracapa

¹⁶¹ MIRANDA, Ronaldo. A Bienal termina. E o que acontece até a próxima?. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1979. p. 7

¹⁶² KRIEGER *apud* WYLER, op. cit., idem

¹⁶³ ESCOBAR *apud* WYLER, op. cit., idem

¹⁶⁴ ESCOBAR *apud* WYLER, op. cit., idem

¹⁶⁵ CASTRO, Luiz Paiva de. **Rio de Janeiro**, oratório cênico (libreto). Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968

3.2 Perseguição política na música contemporânea brasileira: obstáculo da institucionalização

A origem desta coalizão pode ser traçada através da atuação de Edino Krieger à frente da Rádio do MEC (RMEC). Sua trajetória na instituição é iniciada em 1950, mas começou a ganhar destaque no fim da década na gestão Celso Brant (1956-1957). Um dos fatores que alavancou o compositor catarinense dentro da RMEC foi a direção do crítico de arte mineiro que acumulava as funções de diretor da RMEC e chefe de gabinete da gestão Clóvis Salgado no MEC. Um ministro afeito a música – sua esposa, Lia Salgado, era cantora lírica de renome na cidade do Rio de Janeiro – e um crítico que acumulava dois cargos estratégicos, este era o caminho para se formular políticas culturais para a música erudita no Rio de Janeiro: interesse pessoal do primeiro escalão. As motivações são de diferentes ordens, incluindo uma vontade de protagonismo geopolítico e concorrência cultural internacional. A gestão de Brant à frente dos dois órgãos foi marcada pela criação de corpos estáveis, um trio, um quarteto de cordas e uma orquestra de câmara. Contavam com um razoável time de regentes, destacam-se Mário Tavares e Alceo Bocchino (também pianista do trio).

A gestão Brant abre-alas para a nomeação de Mozart de Araújo em 1958 para o cargo de diretor da RMEC, que traz uma série de acadêmicos para a instituição: Andrade Muricy, Adhemar de Nóbrega, Helza Câmeu e Ayres de Andrade. Todos praticavam diária ou semanalmente a crítica musical. Edino Krieger é nomeado o seu número dois para os assuntos de música na função de assessor. Organizam, em conjunto, o programa *Música e Músicos do Brasil*, criado no ano da posse de Araújo, que perdura até hoje e divulgou os principais compositores brasileiros contemporâneos e da tradição com gravações ao vivo. Dois anos antes, um acontecimento abriria brecha para a articulação de uma nova sinfônica: a Rádio Nacional, instituição de economia mista, deixa o regime estatutário e ingressa na CLT. No entanto, por ordem de JK, os músicos podem escolher se querem o Serviço Público ou a nova modalidade empregatícia. Cerca de 40 músicos não queriam trocar, e ficaram à mingua. Esse dilema caiu no colo de Mozart Araújo, mas a ideia para sua resolução vem do seu assessor: “[Temos uns] quarenta [músicos] ao todo (...) ‘Olha, isso poderia ser uma oportunidade para se propor a formação de uma orquestra

sinfônica dentro da Rádio”¹⁶⁶. A ideia seria criar uma orquestra destinada exclusivamente à música contemporânea e à música brasileira”.

Clóvis Salgado se convence da ideia, e como um dos últimos atos, JK cria a Orquestra Sinfônica Nacional dirigida aos objetivos mencionados. Como a medida transformava um ônus do governo – trabalhadores concursados sem função determinada, em proveito da cultura – não foi difícil o convencimento. Foram contratados 68 músicos e foi aprovada uma dotação orçamentária de 20 milhões de cruzeiros¹⁶⁷. Clóvis Salgado foi extensivamente exaltado pela crítica musical¹⁶⁸. Um mês após a sua criação, com a eleição de Jânio Quadros, Mozart Araújo é substituído pelo escritor Murilo Miranda, mas Edino Krieger continua como assessor musical. Criada no apagar das luzes, a Orquestra Sinfônica Nacional pode ser vista como um presente para o Rio de Janeiro, que há pouco havia deixado de ser a capital política e administrativa e precisava justificar a alcunha de uma capital cultural cosmopolita. Formou-se um consórcio entre as principais orquestras do Rio de Janeiro, OSTM (Teatro Municipal), OSB, OSRN (Rádio Nacional), e se ergueu uma verdadeira seleção nacional. Para o júri são escolhidos Eleazar de Carvalho e Edino Krieger. Junto aos dois, um intérprete interessado no repertório nacional e um compositor de bom trânsito no meio carioca, Alceo Bocchino e Francisco Mignone, somado à representante do diretor Miranda, Marina Moura. As peças executadas nos testes foram compostas pelos dois primeiros¹⁶⁹.

Assim como a reestrea (ou estreia definitiva) da Sala Cecília Meireles houve a execução da Nona Sinfonia de Beethoven, com a OSB regida por Eleazar de Carvalho; Seis anos antes, em 1961, a OSN iniciou suas atividades também com a Nona Sinfonia de Beethoven na versão de Eleazar, o único regente de nível internacional que havia¹⁷⁰. Bocchino e Tavares haviam trilhado ótima carreira nacional. A sinfonia coral de Beethoven, embebida dos cantos da Revolução Francesa, anuncia um grande feito para a música sinfônica no Brasil que é preciso dimensionar.

Uma instituição com mais de uma década de tradição, a RMEC, apoiada por um conjunto de notáveis críticos e acadêmicos (Andrade Muricy, Helza Cameu, Adhemar da Nóbrega, Ayres de Andrade), protagoniza, encabeçado por Edino Krieger – quadro do

¹⁶⁶ D’OLIVEIRA, Raul Martinho de Sá. **A Orquestra Sinfônica Nacional e sua história: catálogo comentado das gravações realizadas pela Rádio MEC entre 1961 e 1963**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Centro de Letras e Artes, UERJ, 2013, p. 6

¹⁶⁷ MASSARANI *apud* D’OLIVEIRA, op. cit., p. 61

¹⁶⁸ FRANÇA *apud* D’OLIVEIRA, op. cit., p. 32

¹⁶⁹ D’OLIVEIRA, op. cit., p. 63

¹⁷⁰ D’OLIVEIRA, op. cit., p. 64

MEC desde 1950 – e Eleazar de Carvalho, a fundação da OSN a partir de um consórcio das principais orquestras que colocaram à disposição seus melhores instrumentistas. Entre os músicos estavam o violoncelista Peter Dauelsberg, o clarinetista Noel Devos, o clarinetista José Botelho, músicos que participaram das articulações dos festivais cariocas (Festival Internacional de Música da Guanabara, Bienal de Música Contemporânea Brasileira), e destaques da época como o percussionista Luciano Perrone, o contrabaixista Sandrino Santoro e a trompista Gèza Kiszely. Botelho, Devos e Santoro, paralelamente, ocupavam carreiras como docente na UNIRIO e na UFRJ. Essa é uma das origens da coalizão que tomará a rédea da Sala Cecília Meireles, do Museu da Imagem e do Som, dos Festivais da Guanabara, das Bienais de Música Contemporânea Brasileira. Por último, e não menos importante, neste momento Eurico Nogueira França e Renzo Massarani davam publicidade às atividades do grupo nos principais jornais do Rio, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*.

Como um gesto para os compositores “veteranos”, em 1962, a OSN gravou uma parcela dos veteranos, sob a regência dos próprios autores: José Siqueira, Guerra-Peixe, Hekel Tavares, Mignone, Santoro e Souza Lima. Guerra-Peixe atuava como violinista, compositor e regente. Devos afirmou, em entrevista, que certa vez, em um concerto no Palácio do Itamaraty, o regente ficou indisposto e não pode continuar; temendo o cancelamento do concerto, Guerra-Peixe pegou a batuta, subiu ao pódio e continuou como se nada tivesse acontecido¹⁷¹. Ainda no mesmo ano, Murilo Miranda consegue um Coral Sinfônico para a rádio, tendo cantoras como Esther Scliar – também compositora, premiada na Bienal de 1977. Quem vem para a regência do Coro é um maestro-compositor de Recife, Marlos Nobre. Marlos Nobre e Edino Krieger são dois dos principais compositores residentes no Rio de Janeiro neste ano de 1962-3. A obra de ambos começa atingir proporções internacionais e continua o legado dos veteranos, que ainda eram vivos. Beneficiavam-se do ambiente cultural do Rio de Janeiro, na cidade havia um time representativo dos melhores instrumentistas do país. A vontade de ambos era superar o subdesenvolvimento na área, proposta muitas vezes embrenhada em um sentimento nacionalista, à direita e à esquerda: nutria-se a missão de executar a música nacional e formar um repertório da música brasileira de todas as épocas, em especial a contemporânea. Ainda era um período que a OSB, a maior orquestra do país, não tinha uma temporada estabelecida e normalmente executava o cânone europeu.

¹⁷¹ D’OLIVEIRA, op. cit., p. 109

Se o clima com Murilo Miranda era de construção institucional na rádio e na orquestra, com o golpe de 1964 o caos se instaurou. Mudou-se, com forte corte ideológico, a direção da Rádio MEC – portanto, também da Sinfônica Nacional – em uma ocupação que poderia receber o nome de célebre, se não fosse fúnebre. Auxiliado pelas tropas militares, Eremildo Luiz Vianna, um catedrático de História Antiga e Medieval da UFRJ, invadiu a instituição e retirou a então diretora-geral da Rádio, Maria Yedda Linhares (“comunista fanática”), professora de Moderna e Contemporânea na mesma universidade, devido ao fato de ter se instalado ali um “foco de agitação” e ali “haveriam armas para se desencadear uma revolta”. Após o assalto, apresenta uma nomeação expedida em nome do Comando Revolucionário e da Secretária de Segurança Pública do Estado para que Eremildo Vianna fosse nomeado diretor daquela instituição. Quem nomeou Maria Yedda foi o ministro da educação Paulo Tarso por indicação de Darcy Ribeiro.

O golpe de Eremildo Vianna cobrou seu preço: retirou grande parcela das dotações orçamentárias de OSN, iniciando um desmantelamento; cassou os direitos políticos de compositores com atividade na orquestra como Cláudio Santoro – demitido do seu cargo na UNB – e José Siqueira, exonerado da UFRJ; retirou a música como ensino obrigatório da LDB¹⁷². A cristalização de uma seleção nacional da música sinfônica tentou ser interrompida pelo regime militar¹⁷³. Segundo relato de Sandrino Santoro, depois do acontecido, “ninguém tocava mais por prazer”, pois Eremildo Vianna andava armado nas dependências. “Na arte, você tem de estar tranquilo”, conclui o contrabaixista.

Se a origem da coalizão parecia um caminho harmonioso rumo a uma “seleção nacional”, o golpe de 1964 colocou uma série de obstáculos no caminho. Os anos de 1961-1963 são tidos por muitos dos contemporâneos, como os anos áureos da Orquestra Sinfônica Nacional. O regime que se instaura, coloca problemas para a reorganização da coalizão, mas não a impede. Com o raciocínio pragmático dos burocratas, seus agentes vão continuar a se imiscuir na burocracia. Se o regime militar propôs um desmonte da RMEC, na esfera da cidade-estado da Guanabara, Carlos Lacerda e Negrão de Lima conseguem canalizar um investimento maciço. Entre 1964-6, conseguem reverter, em

¹⁷² FERREIRA, Marieta de Moraes. Ditadura militar, universidade e ensino de história: da Universidade do Brasil à UFRJ. *Ciência Cultura*, São Paulo, v. 66, n. 4, dez./2014. p. 34

¹⁷³ Seguindo o historiador Marcos Napolitano, é importante sublinhar que a tese “não endossa a visão de que o regime político subsequente tenha sido uma ‘ditadura civil-militar’ ainda que tenha tido entre os seus sócios e beneficiários amplos setores sociais que vinham de fora da caserna, pois os militares sempre se mantiveram no centro do poder decisório”. NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

parte, a derrota da seleção: os acontecimentos do IV Centenário do Rio de Janeiro (a parceria com a Odeon); a transformação da OSB em Fundação (com dotação orçamentária fixa); a fundação da Sala Cecília Meireles, do Museu da Imagem e do Som. Ayres de Andrade e Henrique Morelenbaum, dois artífices da formação dessa coalizão de interesses pela música brasileira atual, compunham tanto a diretoria da Sala Cecília Meireles, quanto o Conselho do Museu da Imagem e do Som.

É procedimento padrão de um regime militar tolher os meios de expressão e de opinião da sociedade civil, às vezes no dia seguinte à tomada do poder. O regime militar no Brasil, após 1968, chegou ao paroxismo de censurar o jornalismo que noticia o próprio ato de censura. Censura da censura. As censuras e perseguições, portanto, não aceitam simplismos. Carregam algo de uma burocracia que submergiu em sua própria racionalidade, normalmente este aspecto é referenciado como o "subterrâneo do regime militar". Nessa modorra, a censura serve de justificativa para perseguição, incriminação ou taxação de qualquer meio que possa oferecer um risco mínimo à "segurança nacional" - entendido em um sentido mais amplo, já que todas as áreas da burocracia passam a ser "securitizadas". Tudo em defesa da "moral e dos bons costumes", com requintes de tecnocracia.

Segundo alguns trabalhos, como o de Carlos Fico, existe uma dimensão moral e uma dimensão política na censura do regime militar e às vezes é muito claro distingui-las¹⁷⁴. Na música de concerto é difícil distinguir uma dimensão que seja amoral a partir de informações puramente musicais, normalmente a acusação se apoia na dimensão vocal, teatral ou coreográfica para justificar a improcedência. Ironicamente, uma das únicas peças censuradas pelo regime militar, a Cantata dos Mortos de Ricardo Tacuchian, composta em 1965 e impedida de estrear em 1969, foi devido ao teor da letra de Vinicius de Moraes, um diplomata malquisto pelo regime militar. Provavelmente baseado nessa posição etérea, Vetromilla afirma que a música erudita é uma área desprovida de censura¹⁷⁵. Documentos encontrados por esta pesquisa no Arquivo Nacional (RJ) mostram o contrário. Tanto existiu a censura, como a perseguição e espionagem de compositores, intérpretes, musicólogos e diplomatas e fazia uma atuação sistemática de repressão à personagens importantes da política brasileira através de um diagnóstico de crescente avanço do comunismo na música "erudita" brasileira no final dos anos 1960.

¹⁷⁴ FICO, Carlos. "“Prezada Censura”": cartas ao regime militar". *Topoi*. Rio de Janeiro, dez/2002, p. 258

¹⁷⁵ VETROMILLA, Clayton. "Brasil, anos 1970: um estudo sobre o Instituto Nacional de Música da FUNARTE". *Resonancias*, vol. 21, no. 40, janeiro-junho 2017, pp. 111-128

Fico esclarece o paradigma da perseguição que se segue ao dizer que o mote era pensar a si mesmo em uma “guerra total, global e permanente (...) e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país”¹⁷⁶.

O ofício de número 033/69 protocolado no dia 25 de setembro de 1969 na secção brasiliense da Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Educação e Cultura (DSIEC/MEC), em caráter confidencial, é endereçado ao chefe da Agência Central do Serviço Nacional de Inteligência. Não há referência, mas o tom é de uma espionagem encomendada: "Apresento para estudo, nesta Agência, o Informe Especial sobre a *subversão da música**, especialmente no Distrito Federal"¹⁷⁷. É assinado pela representante da DSIEC, Anna Edy Hecker Abreu de Andrade.

A pesquisa não conseguiu entrevista com a funcionária do setor técnico, mas colheu algumas informações em periódicos do Rio de Janeiro e Brasília. Seu entorno familiar é formado por maioria de militares. É a “gentil filha do coronel” José Ricardo de Moraes da Veiga, casada em 1941 com o tenente Paulo de Andrade, este filho de um conhecido desembargador Andrade que residia no Rio de Janeiro à época¹⁷⁸. Família carioca, e tendo morado em Juiz de Fora, os Andrade tiveram de se deslocar a Brasília devido ao emprego da esposa. Educadora e psicóloga, Anna Hecker, durante a década de 60, ocupou o cargo de diretora do Departamento Extra-Escolar do MEC. Não era uma técnica qualquer da burocracia, ocupava cargos anexos ao segundo escalão. Entre 1964-1965, dirigiu uma campanha de alfabetização e de ensino aos “excepcionais” – como eram denominadas as pessoas com déficit de aprendizagem e com algum tipo deficiência – muito louvada e pouco subsidiada. Em 1965, Hecker vai ao *Correio* pedir que a imprensa dê visibilidade às ações que dirigia, pois, a verba enviada por dotação orçamentária pela Câmara dos Deputados sofreu um corte de mais da metade (de 3 milhões para 1 milhão de cruzeiros).

É complexo rastrear a posição ideológica de Anna Hecker. Um episódio ocorrido 28 dias após o golpe militar o comprova. “Consultor dirige a inquisição do MEC”, estampa a capa do *Correio* no dia 29 de abril. O então ministro Flávio Suplicy de Lacerda,

¹⁷⁶ FICO, Carlos, op. cit., p. 261

¹⁷⁷ ABREU, Anna Edy Hecker. Ofício (no. 033/69) da Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Educação e Cultura (DSIEC/MEC). **SIAN/Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1817831&v_aba=1> Acesso feito em 15 de setembro de 2018. p. 22

¹⁷⁸ As filiações familiares, tanto paterna quanto conjugal, foram descobertas devido a nota do casamento, que saiu no *Correio da Manhã* em 1941. NOTA. “Casamentos”, **Correio da Manhã**, 14 de maio de 1941, p. 11

protagonista do acordo MEC-Usaid, decretou uma “inquisição no MEC” para punir os técnicos considerados “subversivos”. Seu consultor-jurídico, Alvaro Campos, deveria submeter todo o quadro de funcionários a um questionário do MEC¹⁷⁹. “Conhece pessoas às quais deve ser imputada a prática de atos contra a administração pública e contra as instituições democráticas?”, era um dentre as muitas perguntas do questionário. Portanto, os funcionários do MEC não só deveriam apresentar um “atestado de ideologia”, mas também estava garantida a oportunidade da delação testemunhada. Um argumento servia de legitimação burocrático-institucional, era preciso caçar funcionários “incompatíveis com o Serviço Público”¹⁸⁰. O *Correio*, nesta época, era tradicionalmente um foco de oposição ao regime militar, e, ao escrutinar a trajetória do consultor-jurídico indicado como dirigente da repressão – ato que visa tirar o nome do Ministro da linha de fogo -, descobre que esse havia uma filiação com o método de Paulo Freire, exatamente o ponto nevrálgico da discussão “compatível ou incompatível”. Para a gestão de Lacerda, se acredita nos métodos de Freire, incompatível; se descredita, compatível. Há um revanchismo explícito com a gestão Jango, no qual os ministros Paulo Tarso e Julio Sambaqui¹⁸¹, incentivaram a institucionalização federal do método Paulo Freire, à época tentava-se codificar um método de ensino a partir das suas colocações sobre filosofia da educação. O periódico carioca revela, ao fim, uma citação inteira de um discurso de Álvaro Campos, no qual cita Anna Hecker: “Participamos do mesmo entusiasmo que os elementos de Brasília iam tendo pelo sistema Paulo Freire, da vibração dos ministros Julio Sambaqui e Paulo de Tarso, dos técnicos Antonio Carlos Dias Ferreira, Marcilio Veloso, Anna Edy Hecker Abreu de Andrade”¹⁸².

Filha de militar, casada com um militar, com um cargo de diretoria no MEC, que teve de se manter após um choque intenso de gestão protagonizado pelos militares, Hecker parece possuir a flutuação ideológica dos burocratas fisiológicos. Está disposta a servir quem ganhar e articular para ficar por cima. Executa bem as tarefas que lhe são dadas, contanto que a sua assinatura na educação de “excepcionais” seja mantida. Alguém que no pré-1964 vibrou com o sistema Paulo Freire e tentou trabalhar a sua implementação a nível institucional, cinco anos após a inquisição, continuou incólume no MEC e passou a protagonizar investigações contra o comunismo na música erudita. É

¹⁷⁹ MATÉRIA DE CAPA. “Consultor dirige a inquisição no MEC”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1964.

¹⁸⁰ MATÉRIA DE CAPA, op. cit., capa

¹⁸¹ MATÉRIA DE CAPA, op. cit., capa

¹⁸² MATÉRIA DE CAPA, op. cit., idem

uma lição de sobrevivência institucional. O caso de Anna Hecker mostra que na burocracia é possível nutrir fascínio, ao mesmo tempo, pelo método ensino colaborativo de Paulo Freire e pelo método de delação testemunhada do ministro Lacerda Suplicy. Reza-se nas duas igrejas sem implicar heresia.

Uma vez expostas as filiações da espiã, cabe esmiuçar, de modo isolado, este documento encontrado pela pesquisa. A narrativa tem um estilo paranoico¹⁸³, mas ela descreve um monitoramento dos compositores, intérpretes e críticos, justamente os quais participaram da construção institucional da burocracia da cultura. A pergunta que norteia este item, após a apresentação dos principais agentes institucionais da música no Rio de Janeiro, é: como os principais postos da burocracia da cultura eram ocupados por elementos monitorados ostensivamente pelo regime militar? Ao partir da primeira conclusão da espiã, acredito que é possível entender melhor os propósitos reais deste informe (ou espionagem), em parte despistados pela narrativa do início que tece uma filosofia da história para a música no Brasil recente em fios de paranoia comunista: “A música no Brasil sofre processo crescente e avassalante de tutela e liderança comunista”¹⁸⁴

A cronologia histórica da música comunista no Brasil defendida pela representante da DSIEC faz corar os historiadores mais heterodoxos da música moderna e contemporânea brasileira. Lugar-comum, o pensamento da burocracia militar é sistemático e não abre brecha para dúvidas, portanto a narrativa segue em pontos. *Ponto primeiro*. Mário de Andrade é o "primeiro líder da música no Brasil, comandado e orientado pela União Soviética com a finalidade de fazer a penetração do comunismo no Brasil por intermédio da arte"¹⁸⁵, mas ao falecer não deixou sucessor. Tendo ciência disso a matriz comunista elaborou o congresso de Praga, o qual exigiu o "chamamento do povo" através do folclore, instrumento fortuito na "atração das massas".

¹⁸³ Richard Hofstadter quem cunha o conceito para descrever a maneira como alguns políticos atuavam durante o período dos anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos. No ensaio “The Paranoid Style in American Politics” descreve um caso emblemático, no qual três donos de armamentos do Arizona, após a taxaço do Senador Thomas E. Dodd sobre as armas após a morte de John Kennedy, vão à Washington participar de uma comissão de comércio no Senado. Um deles, dá um argumento notadamente paranoico: “mais uma tentativa de algum poder subversivo para nos fazer parte de um único governo comunista global”. Historiador de formação, a obra do ensaísta tem como objetivo descrever e analisar os movimentos anti-intelectuais nos Estados Unidos. Se apoia largamente em conceitos freudianos (paranoia) e adornianos (pseudo-conservadorismo e semiformação) para tentar traçar o que seria um comportamento político e cultural baseado nos elementos de análise que nos oferecem esses conceitos que procuram diagnósticas patologias psíquicas e sociais. HOFSTADTER, Richard. **The Paranoid Style in American Politics**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

¹⁸⁴ ABREU op. cit, p. 2

¹⁸⁵ ABREU, op. cit., p. 2

Ponto segundo. A organização se solidifica nos anos 1950 e procura um novo substituto "teleguiado pelas esquerdas para o Brasil"¹⁸⁶. Permanecem irmanados: Heitor e Arminda Villa-Lobos, "irmãos Mignone", Lorenzo e Helena Fernandez; Camargo, Edoardo e Francesco Guarnieri; Magdalena Tagliaferro e Tomas Terán. Segundo o documento, essa é a primeira geração de músicos comunistas tutelados no Brasil

Ponto terceiro. Arnaldo Estrela "foi lançado como líder da Música no Brasil" por um "golpe da União Soviética" nos atuais pretendentes, pois é visto como um candidato "inferior" pela delatora. Em 1940, Arnaldo Estrela ganha o primeiro prêmio no *Columbia Concerts* (EUA) e, mesmo passados quase 20 anos, a autora do informe se vê na necessidade de especificar que foi um prêmio "imerecido" e tinha interesses espúrios, pois expropriava dinheiro dos países capitalistas para enviar às centrais comunistas, relatando inclusive a morte não-explicada do verdadeiro merecedor do prêmio, Adolfo Tabacow.

Ponto quarto. O documento supõe que, uma vez a segunda geração instaurada, ela tem maior capilaridade entre os Estados do Brasil e com as esquerdas internacionais. Desse modo, Arnaldo Estrela também se alia com Luís Carlos Prestes, um frequentador assíduo da residência de Estrela, e, por fim, começa a criar um vínculo interno à burocracia estatal da cultura com a gestão de Clóvis Salgado à frente do MEC durante o mandato de Juscelino Kubistchek. Mas qual a evidência empírica? Nesse ponto, a relatora é incisiva e não titubeia; afirma como quem não teme dizer a verdade: "foi nesse tempo que Camargo Guarnieri, dentro do MEC, promoveu edições de música e discos de compositores comunistas"¹⁸⁷. A origem da mácula comunista da segunda geração está justamente na gestão Brant-Salgado-Araújo, a primeira a articular a formação da coalizão. A atmosfera de certeza que havia no início do documento começa a se dissipar e proliferam mediações bastante inusitadas.

Não tem mais ponto até o final da narrativa, mas eu colocaria, como tentativa de editoração, o *Ponto Quinto* aqui, pois não é sem razão que os marcadores cessam, o *plot twist* é de dar vertigem. Nesse momento, a espiã diagnostica e acusa: com a mudança da capital para Brasília em 1960, "sentiram [a URSS] a necessidade de um mentor que, por sua inteligência, cultura"¹⁸⁸ e uma sólida rede de contatos, encaminhasse a "penetração já iniciada". "Foi encontrado o homem e se fez dele o Chefe da Casa Civil da Presidência

¹⁸⁶ ABREU, op. cit., p. 2

¹⁸⁷ ABREU, op. cit., p. 3

¹⁸⁸ ABREU, op. cit., p. 3-4

[no período JK] (...) Victor Nunes Leal"¹⁸⁹, completa o documento. Em 1969, Leal era ex-ministro do STF exonerado pelo regime militar com a promulgação do AI-5, tendo seu cargo extinto através do AI-6 e ex-chefe da Casa Civil durante a mesma gestão do Clóvis Salgado à frente do MEC.

Para a delatora, segue-se daí um "rápido crescendo" que interligou o ex-ministro à "prepostos estratégicos na Educação, na Política, na Justiça, no Legislativo, na Economia, etc"¹⁹⁰. Essa posição privilegiada de Victor Nunes Leal supostamente garante a ele um poder não-fiscalizado de apadrinhar funcionários em troca de interesses, infiltração de comunistas em cargos estratégicos e controlar os quadros de professores, políticos e instituições para defenderem seus interesses.

É através desse canal que os músicos comunistas ocuparam a UNB e nas instâncias de educação e cultura do DF. Hecker percebe como uma ocupação de cargo estratégica conceder a chefia do Departamento de Música da Secretaria da Educação para a pianista e pedagoga Neusa França, pois essa ação a torna informante e ajuda a controlar os professores de Música "em troca de empregos na Prefeitura"¹⁹¹. Todo esse esquema visa manipular a Fundação Cultural e o Teatro Municipal de Brasília, e para isso também empregou Oswaldo França, marido de Neusa. A espiã novamente faz questão de ressaltar que "por seus deméritos [como advogado] jamais alcançaria tal posição por seu próprio valor"¹⁹². O tom do documento é rançoso e vingativo, desdenha da formação de todos os monitorados e faz pouco de seus feitos. Assim como na descrição dos prêmios de Estrela, se baseia em uma opinião para atribuir valor objetivo a uma trajetória, a um prêmio ou a uma carreira. Uma desqualificação arbitrária.

Junto com Ciro dos Anjos e Darci Ribeiro, Leal auxilia na fundação da UNB e se torna o "mentor desejado" ao conseguir um "bem elevado posto de manobra no sistema educacional"¹⁹³. O Informe Especial descreve em seguida uma "hábil colocação de seus liderados", entre eles, Alceu Bocchino como diretor da OSN; Oriano de Almeida, na Rádio do MEC e Reginaldo de Carvalho, professor da UNB, empregado para facilitar uma situação irregular surgida em Brasília, pois "não possuem títulos, nem registro

¹⁸⁹ ABREU, op. cit., p. 4

¹⁹⁰ ABREU, op. cit., p. 5

¹⁹¹ Vale lembrar que são notórios os poderes de articulação, musical e política, dos saraus de Neusa França entre os grupos do Distrito Federal, do qual Victor Nunes Leal deveria ter frequentado, e o seu empenho pedagógico autêntico, além de exímia concertista.

¹⁹² ABREU, op. cit., p. 6

¹⁹³ ABREU, op. cit., p. 7

legal"¹⁹⁴. Sugere punição: ver processos, estabelecer sindicância, solicitar diplomas e escrutinar as licenças de "feição graciosa"¹⁹⁵.

Cláudio Santoro e Nathan Schwartzmann – o primeiro de notória filiação comunista – são os dois principais indicados de Victor Nunes Leal para atuarem na UNB. O primeiro chefe do departamento de música e da orquestra, o outro *spalla* da orquestra e professor. A propaganda dos concertos era "abundante (...) sempre atraindo numerosa assistência"¹⁹⁶. Com relação ao compositor, não se preocupou em detalhar sua trajetória, a sua ficha "é conhecida no SNI e Agências".

Mesmo após o golpe militar, a destituição de Santoro do Departamento de Música e o seu respectivo desmonte, o avanço do esforço "comunizante" continua pelas mãos de Victor Nunes Leal e Nathan Schwartzmann, agora com a ajuda do professor de Canto Coral Miguel Arquerons. Embora desfeita a orquestra da UNB, Nathan e outros continuam recebendo como professores e instrumentistas, situação que só acaba com a saída do próprio Arquerons por solicitação do Ministro Tarso Dutra que abriu inquérito em função de denúncias - tais como esta que estou a descrever - recebidas, consolidando a oficial dissolução da Orquestra, findando com a "corrupção" na UNB. Tendo atuado em tempos inquisitórios no MEC, Hecker aprendeu bem a lição e não teme delatar.

Entretanto, uma vez desmontada a orquestra e expurgados os líderes, "o mau exemplo remanesce operante", pois o Departamento segue com um corpo de professores sem currículo, são eles: Rinaldo Rossi, Emilio Terraza, Nicolau Kokron e Ersnt Shurmann. Os quatro vindos dos Seminários da Bahia. Cito o documento para finalizar a filosofia da história, na qual culmina sua terceira geração:

Sem programa de trabalho, dispendiosos para a UNB e deseducando jovens que tanto necessitam da Música para a suprema canalização de sua vocacionalidade e ainda em um ambiente de ideologia de esquerda, aquele elenco de professores, em derradeira instância, desorienta a mocidade no campo cultural, mas colabora com a eficiência na ação global comunizante¹⁹⁷.

O argumento de uma nova ordem global baseada no comunismo que fez filial no Brasil para perverter os jovens retorna. Firma-se, sob estes preceitos, a terceira geração de músicos através da "amplitude da ação" de Victor Nunes Leal. A espiã fornece um organograma das três gerações de músicos comunistas e um esquema desenhado ligando

¹⁹⁴ ABREU, op. cit., p. 7

¹⁹⁵ ABREU, op. cit., p. 7

¹⁹⁶ ABREU, op. cit., p. 7

¹⁹⁷ ABREU, op. cit., p. 7

todas as instâncias e instituições da cultura e educação de Brasília (junto às esquerdas do mundo) à Victor Nunes Leal. Muito afeito a correspondências diretas por flechas que pouco dizem sobre a realidade, a ideia deste tipo de exposição de pensamento é associar por indução, uma espécie de convencimento lógico bastante criativo, mas pouco factível.

Quais são os objetivos que podemos extrair da leitura desse documento? Decodificando seus interesses mais imediatos: perseguição política, ideológica e de inimigos institucionais, corte de gastos e isolamento político. Por detrás de toda essa mirabolante história da música comunista no Brasil, o que se pede de medida prática imediata? A prisão ou exílio de Victor Nunes Leal, o desmonte dos técnicos supostamente alinhados ideologicamente com a esquerda nas instituições da educação e a demissão dos quatro compositores que vieram dos Seminários da Bahia (Rossi, Terraza, Kokron e Shurmann), um polo importante do pensamento contemporâneo na música. Vale lembrar que este documento já registra uma prática de denúncias corrente, pois a Orquestra da UNB foi desmontada; os professores Cláudio Santoro, Damiano Cozzela e Rogério Duprat, demitidos, bem como Victor Nunes Leal já tinha sido aposentado compulsoriamente pelo regime militar¹⁹⁸. Guarda um cinismo explícito perceber que exatamente estes "sem currículo" sejam os compositores que obtiveram destaque notável e figuram nas historiografias da música moderna e contemporânea, outro motivo para esta pesquisa inferir que a espia deveria ter nutrido algum revés institucional com essas pessoas. Além disso, este documento é prova de como a experiência da música contemporânea nas universidades e orquestras é uma construção constantemente interrompida. Para além dos citados, é monitorada boa parcela da coalizão que procurei referir: Eurico Nogueira França, Alceo Bocchino, Mozart de Araújo, Radamés Gnattali, Eunice Catunda, Vasco Mariz (como quem tinha facilitado a entrada de Guarnieri no MEC e de grande prestígio no Departamento Cultural do Itamaraty), Heitor Alimonda, José Siqueira, Koellreutter, Edino Krieger, Ana Stela Schic, "Karabichewsky" e Artur Moreira Lima.

¹⁹⁸ A luta de Victor Nunes Leal contra o apadrinhamento, contra o clientelismo, contra o coronelismo não era vista com bons olhos pela ditadura. Seu estudo sobre o coronelismo de 1948, *Coronelismo, enxada e voto*, já era um clássico de muitas edições e sua atuação como ministro do STF era a de um defensor intransigente da representação política direta. Seu memorial de jurisprudência atesta o zelo para com os direitos individuais, a sua batalha jurídica entre 1964-1968 contra as arbitrariedades jurídicas do regime militar (ver Mandado de Segurança 18.973, no qual impetrou a ditadura de nomear juízes sem passar por concurso), sempre a invocar a regra constitucional segundo a qual "todo poder emana do povo", para organizar e zelar pela legítima representação política.

Isto é, escondido sob um véu de combate à corrupção nas instituições, eficácia da burocracia, corte de gastos, inviabiliza-se um projeto político-musical pensado para a UNB e sua orquestra, para a Rádio MEC, enfim, para a institucionalização da música contemporânea brasileira. As perseguições não estão desvinculadas de um cenário de austeridade fiscal tecnocrática que visa cortar qualquer tipo de gastos que não reverta lucro. Se, como dito no início, é difícil distinguir uma dimensão amoral de informações puramente musicais ou, inclusive, do ensino da música, a burocracia possui uma linguagem cifrada, que aliada ao estilo paranoico, trata de construir os propósitos próprios para a perseguição. Uma gramática política que herdamos e, como variações de um mesmo tema, é executada ainda hoje: combater com republicanismo farsesco o patrimonialismo de alguns, enquanto faz vigorar o seu próprio regime patrimonial; essa é a lógica do regime militar¹⁹⁹.

Os casos das orquestras da UNB e da OSN lançam luz sobre um problema real das instituições musicais, assim como é alarmante a “filosofia da história” para a música brasileira levantada acima a fim de respaldar esses arbítrios. Cabe lembrar novamente, os agentes que eram monitorados ou, eventualmente perseguidos pelo regime militar, eram igualmente beneficiados pela burocracia da cultura ao ocuparem postos importantes. Uma pista para desvendar esse paradoxo – os mesmos que eram monitorados, agiam em postos centrais da burocracia do Estado – está na discussão proposta pela internacionalista Suzeley Khalil Mathias em seu trabalho sobre a burocracia do regime militar. Para a pesquisadora, “a administração pública é um espaço de composição de interesses burocráticos, e não um *locus* dos militares”²⁰⁰, o que explica a composição de “infiltrados”, pois eles constituíam uma classe organizada, a se apoiar em instituições próprias (RMEC), para alçar o primeiro e segundo escalão do governo. No entanto, a mesma pesquisadora, também afirma que os militares exercem um poder formal através dos órgãos do Serviço Nacional de Inteligência que provoca um desnível e lhes dá privilégio na tomada de decisões dentro das políticas públicas²⁰¹. O estilo paranoico,

¹⁹⁹ É preciso considerar um conceito para denominarmos a experiência política depois do golpe de 1964. Seguindo a socióloga Maria José de Rezende, podemos afirmar que “mesmo não havendo qualquer traço de legitimidade democrática no regime militar, não se pode afirmar que este não se empenhava em encontrar meios de aceitabilidade para o seu projeto de sociedade” REZENDE, José Maria. **A ditadura militar no Brasil** : repressão e pretensão de legitimidade : 1964-1984 [livro eletrônico] / Maria José de Rezende. – Londrina : Eduel, 2013.

²⁰⁰ MATHIAS, Suzeley Khalil. **A militarização da burocracia**: a participação militar na administração federal das Comunicações e da Educação (1963-1990). São Paulo: Ed. UNESP, 2004. p. 53

²⁰¹ MATHIAS, op. cit., pp. 53-53

somado a um monitoramento constante, trazia um elemento favorável para os militares na luta institucional.

“Karabichewsky” possui um caso notável, pois as suas primeiras idas à países comunistas foram feitas sob os auspícios de um ex-ministro da Fazenda (1964-1967), Octávio Bulhões de Gouvêa, que passou a atuar como diretor administrativo da OSB em 1968. “Bulhões”, como era conhecido, chegou ao posto-maior do principal ministério através de uma carreira estritamente técnica, começou como funcionário do mesmo ministério em 1926. Passou por duas ditaduras e diversos governos como um quadro técnico da burocracia, sempre se distanciando da atividade política, o cargo que lhe garantiu o ministério foi a atuação como diretor da Superintendência da Moeda e do Crédito (instituição substituída pelo Banco Central) entre 1961 e 1962. Dentro da tradição do pensamento econômico brasileiro, Bulhões é classificado como um monetarista, um liberal, sempre aproximado de Eugênio Gudin – que havia ocupado a presidência da orquestra entre 1966 e 1967, durante a sua gestão e havia sido cantor na infância. Quando ministro, foi ele quem garantiu a referida dotação orçamentária da OSB, de 6 milhões de cruzeiros, que eram aplicados em renda fixa, e seu rendimento convertido em caixa para orquestra, que também dependia da soma desse valor a financiamentos e doações²⁰².

Vale lembrar: essa articulação também foi feita a partir de alguns nomes proeminentes da coalizão a partir do convencimento de figuras importantes do primeiro escalão que tinham gosto pessoal pela música sinfônica: à pedido da comissão de músicos da orquestra, Jacques Klein, exímio concertista e já uma figura de influência à época, se uniu a um de seus conterrâneos cearenses, Eleazar de Carvalho, para convencer um terceiro, Castelo Branco, que o levou até o industrial Israel Klabin, que se mostrou interessado em revitalizar a orquestra, e trouxe consigo Gudin, que chamou Bulhões. É esse liberal, fiel à percepção técnica da burocracia, quem patrocinou, no ano do documento de Anna Hecker, a ida de Karabchevsky a Cortina de Ferro para buscar instrumentistas de cordas checos que pudessem dar corpo internacional para a orquestra. “Uma das metas do doutor Bulhões era criar uma orquestra de dimensões internacionais. E, em pleno regime militar, evitou relacionar música à política”²⁰³. Mesmo com um ex-ministro à frente das negociações, o processo de contratar mão-de-obra barata da Cortina

²⁰² KARABTCHEVSKY, Isaac. **Que é ser Maestro?:** memórias profissionais de Isaac Karabchevsky. São Paulo: Record, 2003, p. 77

²⁰³ KARABTCHEVSKY, op. cit. p. 81

de Ferro esbarrava em determinações do MRE e do Ministério do Trabalho²⁰⁴. Finda a odisséia burocrática, a vinda dos músicos é um marco para a instituição que viajaria em 1974 à Europa e em 1977 aos Estados Unidos para divulgar Carlos Gomes, Villa-Lobos, Cláudio Santoro e Marlos Nobre.

Outro exemplo está na atuação institucional de Arnaldo Estrella, supostamente líder da segunda geração e notoriamente um representante da música no Partido Comunista Brasileiro, mas bem-vindo no mercado musical (gravou diversos LPs e participava das temporadas de concerto com frequência até o começo os anos 1970), assim como participou das instâncias oficiais, estaduais e federais, da cultura. Estrella também passa por uma certa flutuação ideológica entre os anos de 1963 e 1978, pois enquanto que nos três primeiros anos da década de 1960 viajou pela União Soviética e publicou um artigo sobre música brasileira na revista *Economia, Política, Cultura* de Moscou em 1963, seu posicionamento na entrevista no Museu da Imagem e do Som, quinze anos à frente, acusa que foi “seduzido” pelas ideias comunistas, “uma ingenuidade”. Gravada em 4 de maio de 1978, contava com França, Arminda Villa-Lobos e Morelenbaum, como entrevistadores, que o provocaram sobre o assunto da sua filiação ideológica. Estrella acredita que foi enganado, pois imaginava o Partido Comunista, o qual aderiu “em uma época aí”, como os “novos cristãos da catacumba, verdadeiros mártires”. Prometiam “pão e rosa para todos”²⁰⁵, “o homem é o capital mais importante”, ao mesmo tempo em que viajava o Brasil e se deparava com toda a miséria, principalmente em regiões como o Amazonas. Acreditava na promessa de uma sociedade mais justa, mais fraternal, e por isso aderiu a máxima de que as guerras são resultadas do imperialismo (um pensamento de extração leninista). Mas classifica seu apoio, sobretudo, como um apoio “não-militante”, “um auxílio financeiro”.

No interim entre 1963 e 1978, precisamente entre 1971 e 1975, Arnaldo Estrella se aproximou consideravelmente do então governador da Guanabara, Raimundo Padilha, um conservador *stricto sensu*, mas que cultivava grande gosto pela música e, segundo seu relato, não passava um dia sem ler. Tornou-se diretor do Departamento de Cultura do Estado e pôde realizar concertos memoráveis, mas confessa que, mesmo com a proximidade aludida e com muitas ideias, “não conseguiu fazer muito”. Conta uma

²⁰⁴ CORRÊA, Sergio Nepomuceno A. **Orquestra Sinfônica Brasileira: 1940-2000**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. p. 73

²⁰⁵ ESTRELA, Arnaldo. *Depoimento para Eurico Nogueira França, Arminda Villa-Lobos, Henrique Morelenbaum e outros. Museu da Imagem e do Som*. Série Depoimentos.

anedota na entrevista para exemplificar, de quando em 1972 apresentou ao assessor do governador – o qual acreditava que o governo não deveria se omitir no campo da cultura – as ideias que ele havia solicitado para reavivar as atividades musicais. Ao que o governador, após ter ciência do projeto, retrucou: “você me apresentou um projeto que é para uma cidade alemã em período de grande florescimento econômico”. Jocosidades à parte, Estrella não conseguiu a lista toda, mas organizou diversos espetáculos de orquestra e ópera de câmara – seu fascínio neste momento era a música de câmara – concursos, premiações, encomendas, mas seu objetivo máximo não foi alcançado, uma orquestra de câmara permanente para execução de peças instrumentais e óperas para pequenos conjuntos²⁰⁶. A saída de Estrella para se justificar do “engano” está na tese propagada de que o “comunismo seria a realização do cristianismo”. Figurado como líder da segunda geração no documento de 1969, Estrella aparenta ser bem conservador à essa altura e de nunca ter se engajado propriamente em uma luta política que extrapolasse seus objetivos musicais. Institucionalização e miragem, segundo o compositor Ricardo Tacuchian foi possível perceber “a FUNARTE [nesta época] como uma estratégia do governo da ditadura para cooptar a classe intelectual que estava quase unanimemente contra o governo militar”²⁰⁷, uma vez que quase não havia espaço de trabalho, e muitos – inclusive ele próprio – viram na instituição “uma forma de fortalecer a arte brasileira e subverter o *status quo* vigente”²⁰⁸. O comentário serve para o caso de Estrella, em chave estadual, isto é, como a institucionalização da cultura cooptava uma tradição de engajamento de décadas, fragmentando-a²⁰⁹.

Rodrigo Patto Sá Motta, em uma pesquisa ampla sobre os espíões do MEC, pôde constatar que, muitos dos seus entrevistados – perseguidos ou que sofreram um expurgo institucional - deixavam o lado ideológico da censura que sofriam em segundo plano: “razões pessoais foram mais importantes que os critérios ideológicos, pois oportunistas e

²⁰⁶ ESTRELA, Arnaldo. **Depoimento a Henrique Morelenbaum, Arminda Villa-Lobos e Eurico Nogueira França**. Rio de Janeiro: Fundação da Imagem e do Som, 1978. Coleção Depoimentos

²⁰⁷ TACUCHIAN *apud* SALLES, op. cit., p. 164

²⁰⁸ TACUCHIAN *apud* SALLES, P. op. cit. p. 164

²⁰⁹ Cabe lembrar Arnaldo Estrella era um dos signatários brasileiros do manifesto criado no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais de Praga, publicado na Revista *Fundamentos* em 1948. O documento é considerado como o principal estopim para a virada de Cláudio Santoro para o realismo socialista, movimento que tensionou os ânimos no interior do Música Viva. Além disso, a estética ganhou diversos adeptos e se procurou se adequar ao legado do modernismo na elaboração do material folclórico. Para relembrarmos, o manifesto se debatia com um cenário de avanço das vanguardas do lado da música erudita, tornando a linguagem musical cada vez mais complexa; enquanto, por outro lado, a música popular se tornava cada vez mais estandardizada. MANIFESTO. II Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. *Fundamentos*, São Paulo, v.1, n.2, pp.154-156, 1948.

delatores teriam se aproveitado da situação para fazer carreira com as vagas abertas²¹⁰». Devido à flutuação ideológica tanto dos espionados, como dos espionados, fica difícil cravar a afirmação de que as suspeitas e reações eram puramente ideológicas. Era comum, segundo Patto, uma assimetria entre as obsessões dos militares e as ações reais da esquerda, que tendiam a ver uma “ação comunista global” em coalizões de interesses nem sempre muito coerentes²¹¹. O que foi percebido pelo setor de *inteligência* do MEC como uma articulação global de profissionais em prol de interesses comunistas era uma coalizão pela produção nacional de música de concerto, em especial a contemporânea.

Como podemos ver, a luta institucional é encampada na burocracia e todas as armas estão sob a mesa. Perseguição, censura, corte de verbas, acusação de corrupção; apurar ausência de títulos, ausência de concurso, ausência de competência; acusar de perverter e deseducar a juventude, de formar conchavos, de aparelhar a burocracia, todas estas são ferramentas contra o inimigo interno. A institucionalização dificilmente ocorreria sem intempéries, mas ainda permanece a pergunta: por que justamente os agentes que trabalhavam para profissionalizar e institucionalizar a música de concerto eram os perseguidos pelo regime? A burocracia do regime militar, no âmbito da cultura, parece emperrar no compadrio e no comportamento revanchista. Vale ainda frisar: a música contemporânea suscita outras pedagogias, outros comportamentos do intérprete, foge ao esquema tradicional no ensino da composição – a julgar a espionagem de Anna Abreu, esses podem também ter sido alguns entraves.

No Brasil, o aparelho do Estado, da cultura especificamente, funciona mais ou menos como uma extensão do poder Executivo, de modo que a separação entre público e privado é tênue. Francisco Nicolau Tolentino, um funcionário da monarquia biografado por Antônio Cândido, define bem a nossa tradição no trato com a burocracia. Devido ao sucesso na resolução das dívidas (contador-chefe da Contadoria Geral) que o Brasil havia feito com o Uruguai durante a Guerra do Paraguai, Tolentino é nomeado Vice-presidente da Província do Rio de Janeiro. Essa ascensão o tornou o primeiro burocrata, advindo de funções exclusivamente técnico-contábeis, a ser nomeado para o segundo escalão da burocracia imperial. Com uma mentalidade técnica, negou processos onerosos ao Estado, tirou cargos por nomeação, instituiu metas para o oficialato, até conseguir inimigos – e

²¹⁰ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o Regime Militar**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2014. p. 179

²¹¹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o Regime Militar**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2014. p. 210

conseguiu muitos. Construiu-se a compreensão dentro da Câmara de que o vice-presidente havia ido “mais longe que os hábitos políticos comportavam”²¹². Houve, portanto, um “choque entre a mentalidade racional da burocracia e as acomodações por trás do jogo político”²¹³. No plenário da Câmara, foi considerado um “obscuro funcionário”, o qual com “petulância intolerável” queria realizar “o que estadistas poderosos não tinham conseguido”²¹⁴. Ainda, por cima, foi obrigado a se afastar do cargo “voluntariamente”. A impopularidade de Tolentino não foi construída pela má-qualidade de seus projetos, mas por quem ele era naquela sociedade de favores.

No fundo, a burocracia da cultura que beneficiou a institucionalização da música contemporânea foi construída a despeito das principais políticas do regime militar e como um modelo de contenção da censura e perseguição ocorridas no final da década de 1960. Não está fora de razão Tacuchian, ao perceber que a FUNARTE era uma estratégia de cooptação de uma classe organizada, mas dizer apenas isso ficaríamos no superficial, é preciso adentrar o funcionamento da burocracia para ver quais são suas engrenagens. Vejo o documento de Anna Edy Hecker como um sintoma da burocracia no regime militar, mas também é apenas a ponta do iceberg: ainda não estão em domínio público os documentos do DSIEC do MEC, que seguem ainda em regime confidencial.

O estereótipo que melhor se encaixa na narrativa da espia no documento é a do pseudo-conservador, uma figura política teorizada por Adorno, baseado nas pesquisas quantitativas que geraram o livro coletivo *Personalidade Autoritária*, e que o ensaísta Hofstadter utilizou em dois de seus mais famosos ensaios dos anos 1950-1960 nos EUA (“The Pseudo-conservative Revolt”, 1955). Para Adorno, “o pseudo-conservador é alguém que, em nome dos nobres valores e instituições americanos e defendendo estes de perigos mais ou menos fictícios, consciente ou inconscientemente, miram a sua abolição”²¹⁵. O conceito é uma importante ferramenta para definir direita macarthista que surgia naquele momento, com forte teor anticomunista, levando o espectro para o polo do extremo conservador, pois, segundo Hofstadter, abriu-se um abismo entre os interesses consensuais que levou parcela da população a interpretar o legado de Roosevelt como tendo criado espaço para o comunismo, e, portanto, ele também o era (“Red Roosevelt”). O caso de Hecker faz lembrar o conceito, em nome das tradições e da moral imaculada

²¹² CANDIDO, Antônio. **Um Funcionário da Monarquia**: ensaio sobre o segundo escalão. São Paulo: Ouro sobre azul, 2002.

²¹³ CANDIDO, Antônio, op. cit., p. 89

²¹⁴ CANDIDO op. cit. p. 68

²¹⁵ ADORNO, T, et. al.. **Authoritarian Personality**. New York: Norton, 1983. p. 253

de jovens musicistas, se desmonta uma orquestra, um departamento de música, manipula o mais alto escalão do judiciário, cria um clima revanchista no MEC e aparelha todas as instituições do Distrito Federal; ou pelo menos é um elemento na luta por esses objetivos. Por fim, vale frisar, a existência de um campo possível para se criar uma hierarquia fictícia da música comunista brasileira é mais um elemento a atestar a hipótese desta pesquisa de que há um acúmulo de ações institucionais e uma coalizão de interesses em jogo na formação da música contemporânea brasileira. A música contemporânea tem que transformar o insuficiente em acontecimento, e ainda assim provar que esse acontecimento não é fruto de trabalho coletivo espúrio ou possui filiação ideológica contrária ao governo instituído, em uma burocracia que prioriza o compadrio, o favor e os laços de amizade – única chance de ter um projeto aprovado.

4. A gravação da música de concerto no Rio de Janeiro: o caso Frank Acker

As salas de concerto no século XX se tornaram cada vez mais portentosas, com acústicas progressivamente mais isoladas, luzes e ar-condicionado que não emitam qualquer chiado, e, sobretudo, mais garbosas. O luxo é um elemento real das principais salas de concerto com orquestras de nível internacional. Às vezes mais, às vezes menos, podemos inclusive lançar mão de políticas de inclusão socioeconômica, gênero, raça, etc, mas negar o fato de que há um *status* é desconhecer a história destas salas nos séculos XIX e XX. Tudo parece inspirar uma certa mania de grandeza que, ao que me parece, também acomete os historiadores emusicólogos. Ao se debruçar sobre a música de concerto se direcionam às grandes trajetórias, as obras do repertório nacional, estadunidense ou europeu; se debruçam sobre os melhores concertos de determinada temporada, alguma grande celebração que moveu uma região metropolitana. São desimportantes os afinadores, os iluminadores, os chefes de sessão de arquivo das orquestras, os administradores de uma fundação ou uma repartição, os engenheiros e técnicos de som.

A música contemporânea brasileira possui um panteão de histórias de intérpretes, de compositores, de maestros, de peças. É razoável, apesar de restrito, o número de trabalhos acadêmicos sobre o assunto, principalmente na área da musicologia. No entanto, são raros os trabalhos que enfocam as figuras menores. É importante para esta pesquisa lançar luz sobre figuras como a de Anna Edy Hecker de Abreu, uma espiã que revela uma leitura particularíssima da música brasileira moderna e contemporânea, talvez corrente dentro da burocracia militarizada da cultura. Assim como nenhum trabalho de música de concerto sobre esse período havia focado uma funcionária do MEC, não conheço nenhuma produção nacional que enfoque um engenheiro de som, objeto desse capítulo.

A institucionalização que levou até a Bienal foi empreendida por um conjunto de interesses e agentes. No entanto, na parte de gravação, foi levada a cabo, de modo mais significativo por uma única pessoa: Frank Justo Acker. Havia outros técnicos de som no Rio de Janeiro, mas nenhum tão empenhado como Acker na construção de um acervo sonoro para a música contemporânea brasileira. Nos deparamos com a trajetória do engenheiro de som ao longo da pesquisa, ao fazer um levantamento dos discos do período, em especial os da Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Era ele quem gravava todos os Festivais que aconteciam no Rio de Janeiro: Ciclos Bach-Handel (1975-1976), Festival Villa-Lobos, Projeto Pixinguinha, Bienal de Música Contemporânea Brasileira e as séries de Música Brasileira na Sala Cecília Meireles, entre outros. Durante a pesquisa de campo no Rio de Janeiro, Frank se mostrou uma personagem emblemática da música contemporânea brasileira do Rio de Janeiro, sendo conhecido dos compositores, intérpretes e foi o técnico oficial de instituições como o MEC, o Museu Villa-Lobos, a RMEC, a FUNARTE, além de sempre colaborar com o Plano de Ação Cultural e o Departamento de Ações Culturais do governo federal. Isto é, trabalhou para as principais instituições que foram protagonistas na institucionalização da música contemporânea brasileira. A sua história, uma figura menor, não está escrita em nenhum lugar. Mas, como poderemos ver, Acker é pivô da construção institucional. Sem ele, possivelmente o trabalho do historiador seria muito mais difícil. É preciso, portanto, jogar luz sobre a vida desse ilustre desconhecido, uma vez que era figura conhecida de todo o cenário. Esse capítulo teve o auxílio de Clara Acker, sua filha, e de Anna Maria Brito Acker, sua esposa.

Frank Justo Acker (1921-1999) nasceu em Porto Alegre no dia 26 de agosto de 1921. Foi o filho primogênito do casal Maria Georgina Bopp Acker e Augusto Emílio Acker. O pai imigrou da Alsácia para o Brasil, enquanto a mãe fazia parte de uma família

alemã que já estava no Brasil há duas gerações. Maria Georgina pertencia à mesma família de Raul Bopp, um dos ícones do modernismo literário, autor de “Cobra Norato”.

Frank decidiu se tornar comerciante desde muito cedo e logo estabeleceu vínculos com a política estudantil e partidária. Em fins dos anos 1940, por volta dos seus 27 anos, vai ao Rio de Janeiro para um encontro da União Nacional dos Estudantes (UNE). Desde então, nutria a vontade de ir à então capital para fazer sua vida.

Nesse encontro, conheceu a sua futura esposa, a mineira Anna Britto da Rocha. Por certo tempo se corresponderam por cartas, até combinarem de virem ao Rio para levarem uma vida à dois. Ao longo dos anos 1950, já residente no Rio de Janeiro, trabalhou por muito tempo como representante do laboratório Dalto de Oliveira (POA/RS) na então capital federal, vendendo produtos farmacêuticos. Devido à profissão de comerciante, começou a cursar Ciências Contábeis e Atuariais ainda em Porto Alegre, mas com a mudança teve de transferir o curso e conseguiu terminá-lo na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A vocação para engenheiro de som começou a ser construída com a sua chegada ao Rio de Janeiro, onde começou a fazer diversos cursos para a gravação mecânica dos sons, desde os mais introdutórios até os mais específicos, foi contemplado com o título “Microphone Specialist” da *Acustick Kino Gerate* de Viena, fez o curso de “Audio Consultant Coordination” (EUA) ministrado no Rio de Janeiro e se tornou membro da Audio Engineering Society, uma sociedade internacional destinada a congregar trabalhadores da área.

Acker era um apanhador de sons no período em que poucos se interessavam pela profissão. Nele morava uma necessidade de sempre estar atualizado: fazer os cursos mais avançados, comprar os melhores aparelhos, procurar os músicos que mais lhe provocavam, sobretudo os nacionais. O mercado nacional de tecnologias para o ramo era escasso e muito caro, pois dependia, em maior parte de peças e produtos importados. Inspirado pela sua militância política no Partido Comunista, ele tinha uma ética ao mesmo tempo dura e solidária: cobrava apenas de quem podia pagar e incentivava os músicos que estavam começando por meio de gravações gratuitas ou com valor simbólico. O memorialista sonoro tinha sérias restrições para gravar um concerto em que não houvesse uma obra de compositor nacional. Fato que demonstra um grande engajamento do “apanhador” pela música clássica e popular brasileira.

Considerado por muitos à época como o melhor técnico de som do Brasil, Frank era frequentemente procurado por compositores, intérpretes e grandes instituições

culturais, mas, em certos momentos, também chegou a procurá-los. Para dar um exemplo no âmbito da música popular, é possível mencionar o, hoje raro, disco *Trilhas* (1977) de Oswaldo Montenegro, pois, segundo a biografia de Montenegro a ideia do projeto começou quando Acker veio procurá-lo²¹⁶. O disco foi gravado na Salle Louis Jouvet da Aliança Francesa, na Tijuca, em setembro de 1977, durante o show apresentado por Montenegro e sua banda.

A história da gravação é contada por Montenegro e exemplifica o método de Frank, pois o compositor, tendo aceitado o convite do técnico para gravar pouco tempo antes do show, ficou desconcertado. Sem saber muito como proceder frente a uma gravação fora do estúdio, os músicos agiram como se não estivessem sendo gravados e executaram o show livremente, sem interrupções. Na altura dos seus 20 anos, pego de surpresa e prensado de modo independente, o cantor não reconhece o disco como um lançamento comercial, mas uma experimentação artística. Os discos foram vendidos nos shows que realizavam àquela época. Acker possuía um método eficaz e fez sucesso rápido no meio musical carioca, uma vez que possuía as melhores tecnologias.

Os primeiros trabalhos de Frank na gravação de espetáculos, com certa relevância e divulgação, começaram a partir da segunda metade dos anos 1960, mais especificamente com a criação da Sala Cecília Meireles (1966), seu principal espaço de gravação no Rio de Janeiro. De 1966 a 1970, Frank gravou todas as apresentações musicais da Sala Cecília Meireles para compor um arquivo para a instituição – que não o levou para frente. Foi ele quem sonorizou muitos dos espetáculos internacionais de grandes personagens internacionais da música instrumental no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como Ravi Shankar (1972, 1975, 1978), Duke Ellington (1971), Errol Garner (1970), Bill Evans (1973), Swingle Singers (1971), Ella Fitzgerald (1971), Sarah Vaughn (1970, 1972, 1975, 1977), Play Bach Trio (1970 e 1975), entre outros.

No ano de 1970, a coluna de Renzo Massarani no *Jornal do Brasil* (13/02/1970) anuncia o lançamento de um disco do VI Festival de Curitiba com gravação de um álbum contendo as principais apresentações do Festival. A gravação seria dirigida por Frank Acker. Gravado no Teatro Guaíra, o elepê conta com a “Sonatina” de Ernst Mahle, o “Quinteto no. 2 para sopros” de Ernst Widmer e o Noneto do bahiano Jamari de Oliveira. Participaram como intérpretes, dentre os mais destacados, o fagotista Noel Devos – amigo de Frank –, o clarinetista José Botelho, o pianista Jacques Klein e o maestro Piero

²¹⁶ MONTENEGRO, Oswaldo. **O melhor de Oswaldo Montenegro**: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002. p. 22

Bastianelli²¹⁷. Para o crítico, esse registro do festival coloca o evento de Curitiba ao lado dos grandes festivais, nacionais e internacionais, tendo como principal exemplo os dois primeiros Festivais da Guanabara, organizados por Edino Krieger.

Frank não apenas sonorizou atrações internacionais no Teatro Municipal, mas também propôs gravações ao vivo no espaço. Um exemplo é o disco *Villa-Lobos na Música Sinfônica* (lançado em 1974), o qual possui uma peça pouco executada do repertório do “índio de casaca”, o bailado “Imperador Jones” para orquestra (lançado em 1966). O disco é gravado através de uma parceria entre o Plano de Ações Culturais, o Museu Villa-Lobos e o Ministério da Educação e Cultura. O disco foi gravado pela Tapeçar Gravações S.A, gravadora fundada pelo espanhol Manolo Camerro, criada no início dos anos 1970 e fechou suas portas no ano de 1980, durou, portanto, exatamente uma década.

Como tinha apreço por registrar as execuções no calor da hora, não constando nenhuma gravação de estúdio em seu acervo²¹⁸, Acker passou a ser procurado como um memorialista dos sons, principalmente pelos festivais de música no Rio de Janeiro. Durante os anos 1970 e 1980, era o principal contratado para a função na FUNARTE, no Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC, no Museu Villa-Lobos e na Sala Cecília Meireles. Vale mencionar que Frank gravou as cinco primeiras Bienais de Música Contemporânea Brasileira (1975, 1977, 1979, 1981, 1983), os dois primeiros Ciclos Bach-Handel (1976, 1977), a série Música de Câmara no Brasil e Panorama do Piano Brasileiro, todos estes eventos realizados na Sala.

O Festival Villa-Lobos (FVL) é outro evento que contou com os trabalhos de Frank, uma vez que ele trabalhou para o Museu Villa-Lobos desde 1966, ano de ingresso na Sala Cecília Meireles. Como exemplo, podemos citar dois discos comerciais resultados do Festival: *Violoncelo* (1976), com obras Villa-Lobos, Marlos Nobre, Edino Krieger e Burle Marx; *Edino Krieger e Lorenzo Fernandez* (1977), com quartetos compostos pelos dois compositores homenageados; *III Concurso Internacional de Violão – FVL* (1984), com obras para violão de Villa-Lobos. Os dois primeiros discos são gravados pela Tapeçar, o último é gravado de forma independente. É interessante perceber, pelo levantamento destes discos, que Marlos Nobre e Edino Krieger participam

²¹⁷ MASSARANI, Renzo. “VI Festival de Curitiba”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1970. p. 8

²¹⁸ Sua filha menciona que a única vez que tentou fazer um estúdio foi em sua casa, com algumas caixas de ovos forrando uma edícula anexa.

também como compositores nestes festivais de fora da Bienal, a qual estão organizando. Seria possível dizer que a posição dos dois na burocracia oficial favorecia as encomendas? Se pensarmos que a figura à frente do Museu Villa-Lobos era a Mindinha Villa-Lobos, viúva do compositor, é possível traçar uma aproximação entre os dois, pois ambos eram conselheiros do MIS.

Um caso, que não pertence exatamente ao recorte desta pesquisa, mas esclarece a postura do gravador, é emblemático: projetos com o “Projeto Pixinguinha” apenas sobreviveram ao tempo devido ao trabalho do técnico de som memorialista. Ele gravou a maioria das edições do projeto e, posteriormente, nos anos 1990 entregou para a FUNARTE, em forma de doação, todas as fitas-rolô. As da instituição já haviam sido perdidas pela falta de zelo e a alternância de dirigentes na burocracia, efemérides da vida cultural carioca que Frank conhecia bem e por isso as guardou. São 120 fitas-rolô, registrando de 1977 à 1989, 4 mil canções divididas em 240 shows. Foi o próprio Frank quem deu a orientação e a possibilidade efetiva à Herminio Bello de Carvalho, para que este ordenasse o registro para a posteridade dos shows.

Outro projeto virtuoso da FUNARTE que Frank acompanhou como gravador e técnico de som foi o PRO-MEMUS, dirigido pelo compositor Edino Krieger. De 1978 a 1988, fez a gravação dos discos *O piano brasileiro de Carlos Gomes (1981)*, *Padre José Mauricio: Matinas de Finados (1980)*, *Maria Josephina e Francisco Mignone – dois pianos (1984)*, *Homenagem a Esther Scliar (1984)*, *Camargo Guarnieri – Sonata para violoncelo e piano (1988)*, *Leopoldo Miguez – Sonata op. 14 para violino e piano (1988)*, entre outros.

Frank fez a gravação de grandes intérpretes do Rio de Janeiro, alguns se tornaram disco, outros ficaram para o seu acervo como gravações não-comercializadas. Gravaram com Frank as pianistas Maria Teresa Madeira e Sônia Maria Vieira, a flautista Odette Ernst Dias e o violonista Turíbio Santos. Gravações que geraram LPs como o *Sarau Brasileiro (1979)* de Ernst Dias e Elza Gushiken, *Recital (1976)* de Noel Devos e *Solo Brasileiro (1995)* de Maria Teresa. O projeto *Recital* se estendeu também ao pianista Arnaldo Rebello (1976), no qual Frank Acker não era só o gravador, mas o produtor. Gravou para os pianistas Roberto Szidon, Maria Lucia Godoy; o violinista Jerzy Milewski; o duo dos irmãos Norton e Henrique Morozwicz (“Henrique de Curitiba”), do qual o último era particularmente próximo de Acker. Gravou, inclusive, muitos conjuntos de câmara que atuavam no Rio, como o Sexteto do Rio, o Quinteto Villa-Lobos, o

Conjunto Ars Barroca, a Camerata Carioca. Normalmente em apresentações na Sala Cecília Meireles ou na Sala FUNARTE.

O trabalho de Frank não se limitava apenas ao registro erudito, ele gostava muito do terreno da música popular, como atesta o zelo pelo Projeto Pixinguinha. Em 1979, o técnico teve a possibilidade de gravar um show inédito de Dorival Caymmi em Salvador, *Caymmi em concerto*, organizado por Hermínio Bello de Carvalho, no qual havia arranjos do compositor baiano para orquestra e solista. Além disso, gravou grandes nomes da música popular como Tom Jobim, Cartola, Grande Otelo, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Roberto Carlos. A sua gravação do “rei”, por exemplo, se deu na Sala Cecília Meireles quando ele estava em turnê com a narração de “Pedro e o Lobo op. 67” de Prokofiev.

Frank Acker não era músico de formação, esporadicamente fazia uso da gaita para se expressar. Mas, dada a sua formação com o pai pianista, Frank tinha ouvido absoluto e isso reverbera nas suas gravações, tidas como de alta qualidade para época, principalmente na captação do piano, instrumento de difícil apreensão mecânica, e que soava “achatado” na maioria das gravações nacionais da época. Outra qualidade noticiada pelos que trabalharam com ele, era o apreço pela vivacidade do ao vivo, e, para captar o frenesi da plateia, nos aplausos ou vaias. pois ele posicionava um microfone no centro da plateia a fim de registrar as suas animosidades. Não é preciso ninguém que diga isso para ter ciência, basta ouvir qualquer gravação dos discos de festivais, como a Bienal de Música Contemporânea Brasileira: os aplausos explodem como um *cluster* ao final das peças. Até então estou chamando-o de memorialista, pois Frank Acker se preocupava em registrar a música brasileira produzida no seu entorno – independente se iam comercializar aquela gravação em LP ou não. As gravações possuem um potencial artístico expressivo. O tratamento da música ao vivo traz uma vivacidade incrível para a peça, seja uma orquestra ou um solo. Frank Acker era bem próximo de alguns compositores que transitavam no Rio de Janeiro, como Guerra-Peixe, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Henrique de Curitiba. Guerra-Peixe, na sua peça “Prelúdios Tropicais no. 7” (1982), lançada pela Editora Irmãos Vitale S/A, faz uma honrosa dedicatória ao técnico e à pianista Cibeli Cardoso Raynaud.

Paralelamente à sua carreira de técnico, Acker militou desde cedo no movimento estudantil e em células políticas de esquerda. Seus primeiros registros de militância vêm da metade dos anos 1950. Abrigou em sua casa, na Praça Cruz Vermelha, o cineasta Nelson Pereira dos Santos durante a gravação de seu primeiro grande filme *Rio 40 graus* (1956). Nelson tinha a ideia de gravar um filme sobre o povo, do povo e para o povo, o

que desagradava largamente, não só os poderosos do cinema, mas o próprio núcleo dirigente do Partido, que era de verve conciliadora. Frank, além de abrigar o laureado diretor, também o ajudava a encontrar financiadores para o filme e promovia na sua casa, tornada uma célula, reuniões com Zé Ketí e outros produtores do filme.

Em 1961, Frank Acker não apenas ajuda Nelson a angariar fundos para o filme *Mandacaru Vermelho*, como é o diretor de produção do filme. A narrativa sobre um vaqueiro que se apaixona pela filha de um latifundiário se apropria da forma da literatura de cordel para transformá-la em cinema foi premiada como Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro e Melhor Composição musical no Troféu Jornal Diário Carioca do mesmo ano. Com direção de arte da renomada Lygia Pape e com atuação do próprio Nelson, o filme foi censurado em 14 de novembro de 1961 e liberado quase um ano depois em outubro de 1962.

Em junho de 1962, assina um protesto de intelectuais contra o que ficou conhecido no ano como o “Massacre do Maranhão”, no qual a polícia do Estado matou oito camponeses em Pirapemas. Segundo o manifesto, o governador Newton Belo “pôs a polícia a serviço dos fazendeiros e latifundiários”²¹⁹. Aproveitam igualmente para denunciar a agressão de jornalistas e deputados opositores do governador em São Luís. Assinam o manifesto: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, entre outros.

Ainda em 1962, no mês de setembro, Frank Acker assina o manifesto “Intelectuais do Brasil defendem Cuba”²²⁰, no qual protestam contra a ação militar dos Estados Unidos na ilha que “na calada da noite, duas embarcações fortemente equipadas, armadas, protegidas pela escuridão e num ataque surpresa, surgiram em frente ao litoral de Havana, e dispararam sessenta tiros de canhão contra um hotel, um teatro e diversas residências”. O manifesto atenta para a covardia do ato e para o ataque à soberania cubana representada pelo ataque. Assinam generais, líderes sindicais, deputados, escritores, artistas e jornalistas, entre eles, Josué de Castro (deputado), Lygia Pape (artista), Di Cavalcanti (artista), Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho (cineasta e jornalista) Leon Hirzsmann (cineasta), entre outros.

²¹⁹ MANIFESTO. “Intelectuais protestam contra Massacre no Maranhão”. *O Semanário*, Rio de Janeiro, 1962. p. 11.

²²⁰ MANIFESTO. “Intelectuais do Brasil defendem Cuba”. *O Semanário*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1962. p. 7.

Em meados de 1963, Frank é nomeado o primeiro tesoureiro do Instituto Cultural Brasil-Cuba na gestão de Oscar Niemeyer, provavelmente devido ao seu conhecimento na área contábil e atuarial. A chapa contava com a participação de Jorge Amado e Di Cavalcanti como vices e Ferreira Gullar como diretor de divulgação. A articulação contava também com a participação do embaixador Álvaro Dias. Segundo relatos, Frank trabalhou avidamente no intercâmbio cultural entre Brasil e Cuba. Seu principal meio de divulgação era a Rádio Brasil-Cuba pertencente ao Instituto, na qual tinha um programa para a divulgação de gêneros musicais cubanos.

Durante o regime militar, sua atuação é pouco registrada, mas se sabe que continuou filiado ao Partido Comunista Brasileiro até a sua ilegalidade. Nunca ocupou cargos de chefia, mas ajudava na gerência administrativa do partido fazendo contatos. Durante as décadas de 1970 e 1980, trabalhou como o grande representante brasileiro do Conselho Mundial da Paz. Em ato histórico, durante seu mandato impediu que dejetos nucleares fossem atirados na Baía de Guanabara. Em 1984, ainda como presidente do Conselho no Brasil, conseguiu impedir a importação do isocianato de metila, produto utilizado na síntese de pesticidas, pois, trata-se de um carbeto que é venenoso e havia matado mais de 2,500 pessoas em Bhopal na Índia. Todas essas medidas foram tomadas por ele com o argumento de que se tratavam de medidas em prol da soberania nacional, contra os interesses do mercado internacional²²¹.

O posicionamento ideológico de Frank Acker pertence ao espectro nacional-desenvolvimentista, muito cara à esquerda e ao Partido Comunista da época. Pela sua atuação política, Frank está fichado no documento informativo, de número 034/036 do ano de 1976, da sucursal carioca do Serviço Nacional de Inteligência, encontrado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, e intitulado “Ligações de elementos da imprensa falada, escrita e televisada com soviéticos”²²². O documento descreve Frank como um “comunista notório” e que teria gravado fitas em larga escala para uma suposta organização de nome SOBOLEV, a qual esta pesquisa não conseguiu encontrar a origem.

Vale mencionar que o seu acervo de gravações, comerciais e não-comerciais, está em um apartamento em Santa Teresa, sob a guarda da filha. O acervo legado é um retrato sonoro da música de concerto brasileira nos anos 1970, pois Frank gravava sempre ao

²²¹ UPI. “Methyl isocyanate imports temporarily banned in Brazil”. **United Press International Archives**, Washington, 18 de dezembro de 1984. Disponível em: <https://www.upi.com/Archives/1984/12/18/Methyl-isocyanate-imports-temporarily-banned-in-Brazil/2730472194000/>. Acesso em 20 de novembro de 2018.

²²² SNI. Ofício no. 034/036/1976: “Ligações de elementos da imprensa falada, escrita e televisada com soviéticos”. Brasília/DF, 15 de março de 1976. p. 8

vivo e fez um trabalho de memorialista notável, tendo muitas gravações de alta relevância que não chegaram a serem comercializadas. Neste sentido, este trabalho é um passo rumo a um horizonte

Uma vez narrada a história de Acker, é preciso dimensionar a sua importância no contexto da gravação da música de concerto. No marco-zero da nossa pesquisa, o IV centenário do Rio, temos um cenário sintomático. A cidade, e todas suas corporações artísticas, estavam empenhadas na comemoração. Na música, um estrato ficou faltando. “Por que no ano do IV Centenário – justamente quando a música está tomando um relevo desusado na vida da Cidade [grafada com C maiúsculo] – as gravadoras não participam?”²²³. A Odeon lança o projeto, em parceria com o MEC, e grava cinco LPs com os 400 anos de música do Rio de Janeiro. Uma colaboração salta aos olhos, Mauricio Quadrio, diretor da gravadora, quem ideou e realizou o projeto, que contou com a ajuda do então diretor da RMEC, “Prof. Eremildo Vianna”. O expediente lacerdista e a moral patriótica do regime militar estão de mãos dadas na diretoria artística do projeto, que conta também com a colaboração da Academia Brasileira de Letras. Chama a atenção dada ao “máximo compositor das Américas”, Villa-Lobos, com o lançamento de oito LPs, uma reunião de suas obras de porte monumental: quatro discos com as nove *Bachianas*, dois com a peça *Descobrimento do Brasil* e dois com a sua obra pianística, *Guia Prático*, *Amazonas* e *Rudepoema*. Enquanto as peças sinfônicas são gravações com o próprio Villa-Lobos como intérprete, as peças para piano são executadas pelo jovem virtuose, Roberto Szidon, que havia sido recentemente descoberto no Sul do país.

Para além da exaltação do cânone nacional mais recente – em 1965, Villa-Lobos já havia falecido há 6 anos (– há o seguinte lacerdismo na parceria entre Mauricio Quadrio e Vianna: utilizar as mídias para exaltar a moral da família e da pátria contra os temas subversivos. A diretoria artística da coletânea porta ares de quem quer acender a moral patriótica através das exaltações dos grandes acontecimentos do Rio de Janeiro. A monarquia estava em alta na curadoria, pois foram gravados quatro LPs, *Música na Corte* (de D. João VI, de D. Pedro I, D. Pedro II) e *A Ópera no Antigo Teatro São João*. Francisco Manuel da Silva, autor do hino brasileiro, é um dos destaques da coletânea. Completa a coletânea um LP sobre o período oitocentista, *Rio de Janeiro – O Vice-Reinado*, na qual figuravam os compositores Padre José Mauricio, Marcos Portugal e Joaquim Manuel

²²³ MASSARANI, Renzo. Novos discos Odeon. **Jornal do Brasil**, 6 de outubro de ‘1963, p. 2.

entre compositores anônimos²²⁴. Renzo Massarani, como lhe era de hábito, gostava de antecipar informações internas da vida musical e, neste caso, afirma que seria gravado um LP da Antologia da Música Romântica, nos próximos anos, como forma de continuar a gravação da música do Rio de Janeiro, que se estenderia até o “antirromântico” Marlos Nobre²²⁵, o que não aconteceu. A Antologia, também coordenada por Mauricio Quadrio, abarca peças para piano e orquestra de Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Arthur Napoleão com interpretação da OSN, regida por Alceo Bocchino. O volume II é dedicado inteiramente à Nazareth, executado por Roberto Szidon, e inicia com a música que dá nome a gravadora, *Odeon*. Marlos Nobre não participa como compositor, mas é assistente de produção de Quadrio. Olhando para este cenário de ode à uma cidade fictícia, é possível imaginar por que o oratório cênico de Krieger, *Rio de Janeiro*, “não interessou” aos regentes, diretores e produtores.

Gravações como esta do IV Centenário tiveram baixa tiragem e serviram como um registro documental, mesmo as de Villa-Lobos, um dos mais celebrados compositores da época. E assim são a maioria das gravações de música de concerto deste período, fruto de um investimento misto entre a iniciativa de alguma gravadora, de um lado, e, de outro, a RMEC, a OSN, o MEC, o Itamaraty. No fundo a indústria fonográfica da música de concerto no Brasil depende de uma economia mista, financiamentos público e privado, e é levada a cabo por alguns produtores, governantes e diretores das gravadoras interessadas na preservação do repertório. É preciso lembrar um dos pontos de partida desta pesquisa para se pensar a cultura na década de 1960: há uma separação entre as artes lucrativas e as artes que o Estado deve subsidiar²²⁶. Essa é principal antinomia; portanto, uma produção de grande custo, carece de um amplo subsídio, e possui um mercado restrito.

Um dos casos conhecidos onde esse modelo começa a aparecer é no caso da gravadora Festa, inaugurada pelo jornalista Irineu Garcia, a ideia era valorizar uma

²²⁴ MASSARANI, Renzo. Rio, 400 anos de música. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1963, p. 1

²²⁵ MASSARANI, Renzo, op. cit. p. 1

²²⁶ Esse não é apenas um entendimento desta pesquisa, mas também de um ex-diretor da FUNARTE (1981-1982), Márcio Brockmann, após deixar a direção da FUNARTE. Para ele, a agência de fomento teria surgido a partir de uma atuação clientelística, isto é, de maneira passiva, esperando as demandas da classe artística em geral, que normalmente tem uma demanda principal: dinheiro. Esse “clientelismo pluralista” se associa a um caráter assistencial, pois há um entendimento que a agência deve “apoiar atividades que, por várias razões, encontram grandes dificuldades de sobreviver no mercado da “indústria cultural” (rádio, disco, TV, etc). “É o caso, por exemplo, do teatro, da ópera, da dança, do circo, da música de concerto, de algumas manifestações das artes plásticas, e do chamado “folclore” em geral”. MACHADO, Márcio Brockman. “Notas sobre política cultural no Brasil”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984, p. 10.

produção de “menor apelo mercadológico, mas de grande relevância artística”²²⁷. A especialidade da gravadora estava no registro de poesia e música erudita. Como uma gravadora de um só produtor, a primeira ideia que vem à mente é a de um magnata interessado na alta cultura literária e musical que resolveu dispender alguns trocados da sua enorme fortuna em favor destes desinteressados gostos da vida moderna. Garcia “não saberia de onde ia vir o seu próximo uísque”, conta Ruy Castro. Seu principal capital eram as boas relações, com o MEC do Clóvis Salgado, com o Itamaraty de Negrão de Lima, os escritores Otto Lara Resende, Rubem Braga, prensava nos estúdios de Mauricio Quadrio e distribuía seus discos pela Companhia Brasileira do Disco, uma espécie de ramificação nacional da Philips. Na contracapa do disco das *Valsas de esquina* (1958), temos uma foto de Irineu Garcia, com a mão sobre o ombro do compositor - com ar de quem conta algum segredo, denuncia alguma trama – que olha para baixo e para Garcia ao mesmo tempo em que aperta os lábios assentindo. Essa é a figura de Garcia, um conversador que tem por seu maior patrimônio seu carisma²²⁸.

Além de Villa-Lobos, a Festa gravou boa parte dos “veteranos”: Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Claudio Santoro, que regem suas próprias obras na gravação²²⁹. Irineu era pobre e, mesmo assim, queria fazer as produções às próprias custas. Entre 1956 e 1965, gravou 103 LPs²³⁰. Assim como a OSN queria formar uma seleção orquestral nacional, Garcia também era um técnico que queria os melhores em campo, não só os compositores, mas também os intérpretes: OSB, Associação de Canto Coral, Edoardo de Guarnieri, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky, Arnaldo Estrella, Oscar Borgeth, Iberê Gomes Grosso. Em 1967, era impossível para Garcia continuar os trabalhos de maneira harmoniosa, suas posições entraram em rota de colisão com as políticas praticadas pela ditadura, mas o feto até então era memorável. Garcia tinha consciência de que a sua empreitada era inédita²³¹.

²²⁷ VICENTE, Eduardo, op. cit. p. pp. 113

²²⁸ DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão. **Literatura e música: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)**. 2018. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. p. 21

²²⁹ VICENTE, Eduardo; SERGL, Marcos Júlio. Mercado fonográfico e produção nacional erudita. In: VICENTE et. al. **Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. pp. 114

²³⁰ RUY CASTRO <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ruycastro/2018/02/o-homem-que-fez-a-festa.shtml>

²³¹ Em 1964, Garcia publica um catálogo geral, no qual a introdução diz: “A projeção conferida à música erudita, no plano de gravações levado a efeito por FESTA, excedeu as previsões mais otimistas que se pudessem fazer sobre a iniciativa cultural de uma empresa privada. Realmente, num país onde a gravação de discos, exceção feita da música popular, quando não se constitui a suspeita de um risco é a própria incerteza de insucesso financeiro, o lançamento de mais de 20 discos de música erudita brasileira representa

Para mostrar como as trajetórias de Irineu Garcia e Edino Krieger não estavam desconectadas e os diagnósticos aproximados, pois este último, em 1956, na *Tribuna da Imprensa* clama por um subsídio governamental para o disco em um momento que a produção para a música erudita havia minguado totalmente, seu relato é índice do descaso da iniciativa privada com os compositores que não se chamam Villa-Lobos²³². Neste período, Edino Krieger articulou com Santoro, o MRE, a RMEC e o MEC (gestão Brant), o lançamento de doze LPs de uma seleção do cenário de música contemporânea brasileira. O compositor manauara era diretor musical da rádio neste momento e foi nomeado coordenador da série, que foi feita para aproveitar os acetatos guardados em alguma repartição do MRE e seriam jogados fora²³³. Foram escolhidos: Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone, Souza Lima, Vieira Brandão, Radamés Gnattali, Luciano Gallet, Frutuoso Vianna, Brasílio Itiberê, Alceu Bocchino, Guerra-Peixe, Siqueira e Nepomuceno. Todos compositores oficiais neste momento, que tinham bom trânsito nas instituições do Rio de Janeiro. Além do que, as peças Guarnieri, Santoro e Villa-Lobos ocupavam algo de 60% do tempo dos LPs. O primeiro, para completar, era assessor musical do Clóvis Salgado – não esqueçamos que aqui ficou marcada a segunda geração de músicos comunistas.

O selo Festa percebe um espaço para essas produções no âmbito oficial e em alguns setores da indústria fonográfica, como é o caso da Odeon, e coloca esses lados para conversar. Não seria desbaratado dizer que a empreitada de Garcia foi quem ensinou o método aplicado por Quadrio para lançar a coletânea de LPs em 1965 como comemoração do Centenário – a economia mista para a gravação de LPs para a música erudita já tinha precedentes e ele conhecia, uma vez que Quadrio era quem prensava os discos de Garcia.

algo de excepcional. Note-se bem que não se trata de enfrentar o mercado com discos de obras consagradas do repertório tradicional – Bach, Mozart, Beethoven, Tchaikovsky – (o que seria jogar com cartas marcadas), mas sim de um esforço de proporcionar à música artística do Brasil o lugar de honra que ela merece no quadro dos nossos valores culturais” *apud* ORLANDI, op. cit., p. 140

²³² “Ora, não poderíamos esperar que as empresas comerciais do disco se interessassem pela gravação da música brasileira somente porque as obras de Mignone, Guarnieri, Santoro, Luiz Cosme ou Guerra-Peixe encerrem um valor musical genuíno. As empresas comerciais não se interessam por valores artístico, senão por valores representados em cifras monetárias” KRIEGER, Edino. Gravações de música brasileira. **Tribuna de Imprensa**, Rio de Janeiro: 24 de julho de 1951. p. 13

²³³ Santoro conta a articulação: “A ideia dos discos surgiu de uma proposta da anterior diretora da Divisão Cultural do Itamarati, D. Margarida Guedes Nogueira, para que se aproveitassem alguns acetatos de qua a Divisão dispunha, para se gravar uma série de música brasileira, em forma de programas radiofônicos (...) Tracei então um plano ampliando o número de discos para 10 e prevendo uma verba de 100 mil cruzeiros, a ser considerada pela Rádio Ministério da Educação” KRIEGER, Edino. Cláudio Santoro (10 long plays) e a difusão da música brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1957.

Num cenário como esse, é de imaginar que poucos são os casos em que a música contemporânea brasileira consegue ascender a um sucesso de vendagem. E realmente o são, mas eles existem. A trajetória de Roberto Szidon, um intérprete fonográfico, por assim dizer, é um exemplo notável. Nascido em 21 de setembro de 1941, Roberto Szidon foi reconhecido como um prodígio de berço. Conta-se que, aos quatro anos de idade, sentou-se ao piano de seu irmão e tocou uma valsa de Chopin. Não se lembra exatamente do opus, mas foi uma execução límpida – as notas certas, no tempo certo. Como toda narrativa de prodígios tem um quê de misticismo, Szidon alegou não saber como aquilo se deu. Apenas sabe que lê partituras por algum conhecimento inato, o qual “nasceu sabendo”. Com 9 anos, realizou seu primeiro recital no Theatro São Pedro, na rua Riachuelo, paralela à rua do seu apartamento. O repertório não é conhecido, mas foi inegável seu sucesso. Não demorou mais dois anos para, em 1952, viajar para os Estados Unidos com o objetivo de encontrar o pianista chileno Claudio Arrau, outro prodígio. Tendo estudado com a pianista húngaro-britânica Ilona Kabos em Nova Iorque e com o monumental Arthur Rubinstein, na Espanha.

Explorou novas peças que o intrigavam, continuou fazendo recitais e concertos. Aos 20 anos, em 1961, subiu um Everest brasileiro, o *Rudepoema* de Villa-Lobos. O feito que marca essa independência é a gravação do *Rudepoema* para a gravadora Odeon, na série “Monumentos da música clássica brasileira”. Seu nome foi às páginas de jornais do Rio de Janeiro pelo feito, ganhou inclusive apreciação crítica de dois dos grandes acadêmicos e críticos de música da época, Renzo Massarani e Andrade Muricy. Em coluna para o *Jornal do Brasil*, Massarani afirmou que o *Rudepoema* não é música para virtuose, é música para “pianista-músico”. Incrédulo pelo fato de que a gravação foi feita por um “mocinho”, o crítico disparou um alarme à gravadora: “A obra ousadíssima, o mocinho, a perfeita gravação, deveriam aconselhar a Odeon e Mauricio Quadrio a pedir, para *Rudepoema*, a consagração de um Grand Prix du Disque”²³⁴. Empenhado a interpretar e divulgar a obra para piano de Villa-Lobos, no ano seguinte Roberto Szidon grava os dois Guias Práticos e a peça Amazonas, com coordenação do dono da gravadora e Milton Miranda, que havia se tornado Diretor Artístico da Odeon no ano anterior. Andrade Muricy, na contracapa do disco com o segundo Guia Prático, elogia a “limpidez e a pureza da atmosfera sonora”, colocando o “jovem pianista” como o “intérprete

²³⁴ MASSARANI, Renzo. “Rudepoema”. *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 3 de julho de 1964. MASSARANI, Renzo. “O pianista Roberto Szidon”. *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 6 de março de 1964

perfeito, graças aos seus amplos recursos técnicos e a extraordinária transparência de sua execução; sobretudo à sua rara inteligência musical, já espetacularmente afirmada na gravação do complexo Rudepoema”²³⁵. Essas gravações participam de uma “ressureição” de Villa-Lobos feita pela Odeon, no mesmo ano a gravadora havia lançado outros oito LPs.

Nem tão coincidentemente, estes discos saem em meia euforia da celebração IV Centenário do Rio de Janeiro – mais uma variável para o marco-zero – e são premiados no festival organizado pelo governo do Estado, no qual a Odeon participou também como organizadora. Impera o compadrio, mas a excelência era merecida: tamanho era o vigor do “mocinho” nesta época que chegou a tocar no dia 28 de novembro acompanhando a Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) como solista, ocasião da estreia do Pequeno Oratório de Santa Clara de Mignone, com ele regendo; e, dois dias depois, solar com a Orquestra Sinfônica do Municipal regida por Isaac Karabtchewsky. Participa solo da execução de Nazareth na mencionada Antologia da Música Romântica Brasileira (1967), também fruto do convênio travado no IV Centenário entre a Odeon, o MEC e o MRE, em convênio com o Governo do Rio Grande do Sul, em 1968, o convidam para executar a obra encomendada, o *Concerto no. 4* para piano e orquestra de Guarnieri. A essa altura, Szidon já era reconhecido por todos como um virtuose. Em 1969, gravou o seu Début pela *Deutsche Grammophon* (DG) com três sonatas do século XX de compositores do Leste. Sonata no. 2 de Rachmaninov, Sonata no. 4 de Scriábin, Sonata no. 6 de Prokofieff. O repertório é anunciado na contracapa como um programa “extremamente virtuoso” e a sua trajetória quando criança é narrada em tom celebrativo – o garoto prodígio que deixou de ser médico e foi contra as ordens dos pais para se tornar pianista. Após essa estreia no selo internacional, a sua carreira musical e fonográfica tomou proporções mundiais. Na década de 1970, ficou conhecido como um pianista de grande virtuosidade e o primeiro artista brasileiro a gravar pela DG. Neste momento, sua carreira de espetáculos esteve a serviço da sua carreira fonográfica, gravava em Munique para depois sair em turnê pela Europa e Estados Unidos. Entre 1969 e 1981, gravou, em média, dois LPs por ano. Em alguns anos, gravou três. Em 1974, portanto com cinco anos de carreira na DG, já havia gravado seu décimo-sexto LP, um número inédito para o selo internacional. O número de

²³⁵ MURICY, Andrade. “Contracapa”. LP. **2.o Guia Prático e Amazonas**. 3 CBX-402. Odeon/Angel, 1965.

gravações é infundável, mas podemos mencionar como um marco deste ano a sua gravação das dezenove Rapsódias Húngaras de Franz Liszt em um box de três LPs²³⁶.

“Fisicamente, é um jovem que aparenta 22 anos (tem 31), gordinho, tipo baby-face, de fala mansa e cordial, com pinta de estudante, de filhinho de mamãe. Mas quando se senta ao piano, a transformação que se opera - nele e no ouvinte - é quase sobrenatural”. Esse era Szidon no ano de 1975, retratado pelo cronista Carlos Heitor Cony. Depois da carreira no estrelato do mercado fonográfico internacional, “*saudading in Brazil*”, em 1978 o pianista gaúcho se volta para sua terra natal, iniciou o ciclo de gravações brasileiras com a obra para piano de Marlos Nobre, *Roberto Szidon Interpreta Marlos Nobre*. Na capa do disco está sentado ao piano, com atenção exclusiva à partitura, como lhe era de costume, enquanto o compositor está próximo a borda do piano com uma mão no piano, outra na cintura, olhando-o severamente. É a primeira vez que compositor e intérprete brasileiros estampam um LP da gravadora alemã. No mesmo ano, gravou o LP *Radamés Gnattali – obras para piano*, que repete a mesma capa em miniatura, pois foi retratado com os olhos atados à partitura ao lado de Radamés, com uma mão na borda e olhar sisudo. Na imagem central, é retratado em plano americano, com as mãos nas teclas, sem partitura à frente e um sorriso em direção a quem olha para o disco. Há uma tensão entre as capas dos LPs que transitam entre duas posturas completamente diversas: a do olhar concentrado na partitura e a de quem joga sorrisos para a plateia. A primeira é a que melhor representa o estilo interpretativo de Szidon. Vale lembrar: dois discos de alta tiragem, vendidos no mundo inteiro e não circunscritos ao programa de divulgação de uma rede de embaixadas e órgãos federais de assistência à cultura.

É preciso constatar, e destacar, a excepcionalidade de uma ascensão meteórica de um determinado intérprete que, no auge da carreira, com maior autonomia de escolher o repertório a ser tocado, pôde impulsionar consigo um conjunto de obras da música contemporânea brasileira. Tal era o apelo do pianista neste período pela música contemporânea de seu país que, neste mesmo ano gravou pelo Elektra a primeira das peças da série *Cartas Celestes* de Almeida Prado. Na contracapa do disco, que contém

²³⁶ A concorrência entre as gravadoras era agressiva. No mesmo ano, a Hungaraton gravou as mesmas Rapsódias com cinco pianistas diferentes da Húngria – Gabor Gabos, Erika Lux, Gabriella Torma, Erzebet Tusa e Komel Zemleni. Para o crítico do New York Times, os cinco pianistas húngaros não eram páreos para o gigantismo de Roberto Szidon. Donal Henahan, famoso crítico de música à época, acreditava que a sua interpretação não enfatizou tanto os elementos “gypsy” presente nas rapsódias. E com isso, alcançou um “estilo internacional objetivo”, portanto, a gravação de Szidon “ganha antes de entrar na competição” HENAHAN, Donal. “Recordings; Lizst? There are dozens of him”. *New York Times* (Recording/Radio). New York, January 13, 1974.

também as peças *Momentos* e *VIII Variações*, o compositor mostra seus objetivos de retratar o céu brasileiro na Primavera, para retratar esta estação do ano “utilizou os recursos mais extravagantes possíveis e inusitados”²³⁷. Almeida Prado entende que o piano “é uma máquina que fabrica as mais variadas cores para os meteoros”, e Szidon “ultrapassa seus dedos. Ele transfigura o piano. Ele faz do som um outro elemento extra-terreno. É mágico e transcendental”. Transfiguração e Szidon parecem palavras correlatas.

Neste período a realidade das gravações realizadas pelas políticas culturais do regime era outra. No final do próximo ano, 1979, é iniciado o projeto da PROMEMUS com coordenação de Krieger. A proposta era editar partituras de antigos e contemporâneos, assim como atuar no setor de LPs e produzir a gravação das peças editadas através dos equipamentos do MEC. Partia-se de um “binômio” de “documentação-divulgação” e se formou a partir de um convênio parecido com o da Odeon, desta vez com a Continental Discos, responsável pelos custos e distribuição dos discos do projeto. O raciocínio de Krieger segue o mesmo de 20 anos atrás, pois a FUNARTE, junto com a RMEC, deveria cumprir o papel da iniciativa privada²³⁸. Os custos realmente são grandes: horas de estúdio para uma orquestra, cachê dos intérpretes, direitos autorais da peça, logística de instrumentos, técnicos, tecnologias, tudo isso fora dos custos da temporada das principais orquestras (OSB, OSTM e OSN)²³⁹. Clayton Vetromilla reúne as críticas de Jota J. de Moraes para narrar a recepção ao projeto. Os seis primeiros volumes, lançados pelo INM ainda sem o selo PROMEMUS, são regravações do ano de 1965. Crítico bem informado, Moraes mata a charada: “[as gravadoras] só se dão ao luxo de pensar em brasileiros quando existe a garantia de que a tiragem é patrocinada por algum intérprete, empresa particular ou entidade oficial”²⁴⁰

Na fundação da PROMEMUS, junto com Edino Krieger, está o INM de Cussy de Almeida e o Centro de Documentação FUNARTE, e três anos depois sai o primeiro rebento, quinze discos produzidos no decorrer de um ano e meio²⁴¹. Três gravações entre

²³⁷ LP. **Cartas Celestes**. Selo Elektra, 1978

²³⁸ “Se trata de um investimento de natureza exclusivamente cultural, sem a preocupação de lucro e com margem pequena de retorno” KRIEGER *apud* VETROMILLA, Clayton. “Pro-Memus: a lógica e o papel da FUNARTE no campo da música erudita brasileira”. FUNARTE. **Políticas para as artes: prática e reflexão**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

²³⁹ Nos anos 70, os custos para estúdio eram proibitivos mesmo em polos fonográficos como Londres. Ver mais em: ZAK, Albin. Getting sounds the art of sound engineering. **The Cambridge Companion to Recorded Music**. UK: Cambridge Press, 2016. pp. 206

²⁴⁰ J. Jota de Moraes *apud* VETROMILLA, op. cit., p. 47

²⁴¹ VETROMILLA, op. cit., p. 49

1979-1980 e outras doze regravações entre 1958 e 1972 feitas para o programa *Música e Músicos do Brasil* da RMEC. Enquanto as últimas foram feitas em estúdio e são divulgadas pela Continental, uma major; as primeiras são gravadas ao vivo por Frank Acker. *O piano 'brazileiro' de Carlos Gomes*, pelo pianista Fernando Lopes, à época um dos mais celebrados alunos de Arnaldo Estrela, gravado na Sala Cecília Meireles na ressaca do Natal de 1979 e as *Matinas de Finados* do Padre José Mauricio, executadas pela Associação de Canto Coral em 18 de junho de 1980 no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ. Pelo seu modelo de financiamento inteiramente dirigido pela FUNARTE, com um convênio convincente oferecido a uma grande gravadora para fazer uma quantidade de cópias irrisória, a música nova gravada pelo projeto já nasce embolorada, com cheiro de arquivo. Mil cópias, foi o que a Continental produziu. Uma curadoria artística bastante restrita e que, diferente das Bienais, não espelhava o panorama. Não havia como contemplar a todos em termos econômicos, pois no fundo o projeto teve baixo custo, mais regravou do que lançou e o que lançou, metade o fez a partir do método de Frank Acker e que são as únicas a nos lembrar alguma vivacidade. As gravações, portanto, espelhavam apenas o núcleo duro da coalizão.

Na economia do espetáculo e da gravação, a meta é buscar novas tecnologias que tornem possível racionalizar o custo de produção. Frank Acker, além de ter registrado boa parte das peças e estreias da música contemporânea nacional, mas, ao gravar ao vivo, racionalizava um custo grande que o permitia cobrar pouco de quem não tinha, assim como registrar feitos das temporadas das principais orquestras apenas comparecendo com o seu material. Não era preciso destacar os músicos do seu cotidiano de temporada, uma vez que as gravações eram ao vivo e aproveitava-se da acústica impar que havia nascido no Rio de Janeiro, a Sala Cecília Meireles. A vivacidade e a expressividade das suas gravações são reconhecidas como equivalentes a uma gravação de estúdio. Por prezar o registro “ao vivo”, Frank tende a neutralizar três fetiches que envolvem o engenheiro de som: o fetiche da tecnologia (fidelidade não é um objetivo único e inexorável, é preciso encontrar uma assinatura), o fetiche do som de estúdio (altamente renderizado e sem nenhum ruído) e o fetiche do trabalho do engenheiro (que pode manipular tudo sem ninguém ver o que se passa).

Dentro desse casuísmo da gravação da música de concerto, de sempre querer dar conta de um panorama mais complexo que a sua capacidade de percepção (ou cooptação), perdeu-se muitos concertos célebres do cotidiano. Portanto, em um mercado tão restrito e tão dependente de oficialização da burocracia, a figura de Acker é fundamental. Ele

registrou praticamente todos os concertos importantes de música contemporânea brasileira da Sala Cecília Meireles nos anos 1970, muitos não comercializados.

Para se ter noção do acervo que Acker gravou, e ainda não foi comercializado, nem documentado, basta analisarmos a sua gravação da estreia de *Aurora* para piano e orquestra, de Almeida Prado. Quem sola nesta ocasião é o próprio compositor, acompanhado pela OSTM e seu Coro sob a regência de Eleazar de Carvalho. É a estreia da temporada de concertos da FUNTERJ de 1976, abrigada na Sala Cecília Meireles, devido a reforma do TMRJ. Essa estreia acontece em meio ao concerto “Um encontro com os quatro períodos da música brasileira” – um índice de construção de um cânone performativo – no qual figuravam juntos o “barroco mineiro” do setecentos, representada pela obra *Tercis* de João José Américo Lobo de Mesquita, recentemente descoberta no Museu de Mariana e editada por Olivier Toni, que também executava o baixo contínuo. Em seguida, o auge do romantismo republicano, a *Sinfonia em sol menor* de Nepomuceno. Na segunda parte do programa, Almeida Prado e o apoteótico *Choros no. 10* de Villa-Lobos. Eleazar de Carvalho, em vídeo registrado pelo Arquivo Nacional, demonstra o apelo em construir uma linha histórica para a música brasileira que desemboque na música contemporânea²⁴².

As vozes dos engenheiros de som estão sempre presentes nas gravações, mas historicamente são silenciadas; de certa forma, elas cumprem um papel importante ao influenciar a maneira como percebemos o som²⁴³. Não é capricho técnico, as escolhas do engenheiro encerram uma interpretação: a escolha de posição dos microfones para uma orquestra, padrões de espacialização, volume, controle de ruídos, intensidade, dinâmica, como distribuir os instrumentos entre os canais etc. Um dos intérpretes que inauguram a possibilidade de uma carreira fonográfica, Leopold Stokowski, em 1929, quando viu um engenheiro balanceando os microfones, e os posicionando, percebeu imediatamente a importância de uma engenharia sonora. “Ele é o regente, e não eu”, argumentou na ocasião, completando que não poderia assinar aquela apresentação uma vez que não era

²⁴² “A música brasileira, a partir do período barroco, com Lobo de Mesquita; saltando para o período romântico da nossa criação musical, com Alberto Nepomuceno. Depois com Villa-Lobos, chefe da música moderna. E finalmente, como um dos exemplos de hoje, Almeida Prado, estarão reunidos para representar os quatro períodos da música brasileira. Ela tem muito a dizer, assim como a nossa musicologia. Em muitas culturas, a arte da música representa papel importantíssimo. E agora chegou a vez do Brasil, de trazer a frente seus compositores e percorrer o velho mundo, o novo mundo, levando o exemplo da nossa cultura, a música brasileira, as plateias europeias e estadunidenses. Villa-Lobos é um dos compositores mais conhecidos do Brasil e agora, com a música contemporânea, o Brasil está ganhando terreno também, levando a música jovem para as plateias europeias e estadunidenses.”. VIDEO. **Eleazar de Carvalho apresentando a programação da OSTM**. Arquivo Nacional, 1976.

²⁴³ ZAK, Albin. op. cit., 207

ele quem estava controlando as dinâmicas e intensidades²⁴⁴. Esse movimento se agiganta a partir do início dos anos 1950 – exato período em que Frank Acker começa a fazer os cursos – pois, no pós-segunda guerra houve toda uma tradição de engenheiros que aprenderam a colocar os microfones de acordo com as necessidades musicais e começaram a formar cursos técnicos, certificados, normas, padrões, estudos acústicos. Frank Acker especializou-se na gravação de áreas de difícil captação.

Dito isso, é preciso comentar algumas escolhas de Frank Acker na gravação do concerto de estreia da FUNTERJ. A gravação do coro necessita reverberação, na peça *Tercis*, o microfone está mais próximo do barítono, narrador, que se destaca em intensidade das solistas femininas, uma maneira de distribuir as espacialidades na gravação; um microfone dedicado exclusivamente a percussão, um microfone no regente (capta o barulho de seus movimentos e de seus solfejos entre os dentes). Todo o concerto é gravado em dois canais e tem microfones posicionados na plateia. Na sinfonia de Nepomuceno, com temas ondulantes, parece ter um microfone na lapela de Eleazar, é possível ouvir seu solfejo entre os dentes para indicar quando a melodia ondula; a batuta, por vezes, toca o stand de madeira e os bramidos interrompidos (“rram!”) irrompem nas viradas rítmicas.

No caso da peça *Aurora*, gravação e composição parecem ter servido um ao outro. A maneira como Acker posiciona os microfones no piano expande a sua textura e explora todas as suas áreas (tampa, teclado, cordas) e a “organização propositadamente caótica” da peça se corroboram. Em muitas passagens o piano é explorado como uma percussão do meio para o final da peça: as duas mãos abertas exploram aglomerados de notas em ritmo frenético. A peça é programática, visa descrever uma aurora de fato. O tema não é novo na obra do compositor, já havia sido explorado na sua *Cartas Celestes* (“Pórticos de Aurora”), mas desta vez há um ímpeto descritivo maior. A peça é um crescendo contínuo que percorre as diferentes gradações do intervalo mi-fá, como que fosse uma expectativa de que Sol chegasse, ao mesmo tempo em que se prorrogava a chegada de Sol; ao final da peça, a tonalidade caminha de Sol bemol para Sol natural em um tutti de *clusters* da orquestra – se faz a aurora. A metáfora da aurora está presente na escolha da tonalidade e dialoga com a sinfonia anterior, em Sol menor, e está presente no trabalho com o colorido, do piano e da orquestra. É possível fazer uma analogia com a ascensão em espiral, algo que evita sua subida, vacila, mas ao final conclui. Como em *Cartas*

²⁴⁴ ZAK, Albin, op. cit., 208

Celestes, sua exploração espectral de uma região harmônica tão próxima e a organização caótica de algumas passagens, junto a um pulso que é sempre regular, nos lembra formas de organizações musical para contato transcendental. Religião em música não se trata de trabalhar contraponto e variações em temas sacros, mas mostrar que todas manifestações humanas – ruídos, aglomerados harmônicos e sons espectrais, inclusos – são passíveis de possuir algo místico.

O tutti das percussões, junto com o piano e a celesta, que se desenvolve até o final é potencializado e mostra o maior pico de intensidade de todo o concerto. Mesmo com as percussões no máximo volume, é possível ouvir os teclados desenvolvendo uma outra linha no segundo plano – as duas linhas são separadas pelos dois canais. A proximidade intervalar é explorada, no piano, principalmente pelo trinado grave – morada do efeito “espiral” – uma assinatura do compositor em ambas as peças. A peça é dividida em seis partes. Nas cordas um *glissando* com surdina é presença constante e costuram um caminho em direção ao fortíssimo dos metais. A percussão e os metais ao final, progredindo paralelamente ao piano, fazem lembrar um ritual, é como se para o Sol nascer precisasse uma ode. “Uma energia que explode, sem agredir”, define Edino Krieger na crítica a respeito do concerto gravado. Ao final, o Choros 10 mostra toda a agressividade do coral em uma interpretação de velocidade: a realização de Eleazar da obra-prima de Villa-Lobos parece ter chegado a um nível de excelência, igualmente reconhecido pela crítica de Edino Krieger. Uma explosão coral ao final que agride pela intensidade.

Para além da ótima execução de Eleazar, da Orquestra e do Coro, Edino Krieger e Miranda, revezam e cobrem a estreia da obra de Prado, enquanto o último faz uma entrevista anterior com o compositor, o primeiro cobre o pré e pós-apresentação, e destaca: este concerto é excepcional em tudo. Pela primeira vez, a temporada oficial carioca “se inaugurou com a participação exclusiva de autores e intérpretes nacionais”²⁴⁵, com uma ressalva para os “encontros” da OSN, realizados na temporada passada (1975). Consagra a “obra madura” de Almeida Prado, “o que antes era procura, catalisação de influências, aferimento de meios, experimentalismo, tem nessa obra um sentido de encontro definitivo de si mesmo”²⁴⁶. A execução do autor, não virtuosística, mas com uma integração perfeita com o espírito da obra, também marca o rol de excepcionalidades. Não é sem razão que a peça foi premiada pelo prêmio APCA do ano.

²⁴⁵ KRIEGER, Edino. “Uma noite de muitas auroras”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1976. p. 2

²⁴⁶ KRIEGER, op. cit., p. 2

Como se soubesse da gravação de Frank Acker, mas não a quisesse denunciar, Edino Krieger anuncia um reclame ao final da crítica, como lhe era de costume: ““Execuções como essas deveriam ser fixadas imediatamente em gravações”²⁴⁷, pois apenas desse modo, milhares de pessoas teriam “o privilégio de partilhar de um acontecimento raro como esse despontar luminoso da temporada carioca”²⁴⁸. Uma vez colocada a necessidade, se põe a resolver: “um entendimento nesse sentido entre a FUNTERJ e o futuro Instituto Nacional de Música poderá completar essa promissora aurora que por um instante premiou a música brasileira”²⁴⁹. A gravação de Frank Acker nos possibilita perceber o conteúdo de verdade dessa “promissora aurora” da música contemporânea na *Aurora* de Almeida Prado.

5. A *Aurora* de Almeida Prado: acontecimento e problema

Na *Aurora*, nem tudo é ascensão. Seu movimento espiralar, espécie de cronologia não-linear, relativiza sua natureza primeira. Como escreve o compositor na partitura, “uma progressiva espiral”²⁵⁰. Quem não se atentar ao movimento tenso, intrincado, da expressão, não capta o seu sentido. Acreditando haver um substrato social, não só na gravação, mas também na performance de 1976 e na própria concepção dessa peça, vale a pena avaliá-la por análises, partituras e registros.

Na partitura, o compositor sugere a separação ímpar da orquestra. Primeiro, forma dois grupos de câmara, um deles como solista, à direita do piano que se encontra colocado um pouco mais à esquerda do que o costume nos concertos. Na frente do grupo solista, formado por flauta, oboé, clarinete em Si Bemol, trompa em Fá e fagote, uma celesta. O segundo grupo é formado por flauta, oboé, clarinete em Si Bemol e fagote, e se encontra ao fundo junto com as percussões e metais. No meio, um grupo de cordas. Nos metais, trompete em Dó, trompa em Fá, trombone, três de cada. A percussão, dividida em seis

²⁴⁷ KRIEGER, op. cit., p. 2

²⁴⁸ KRIEGER, op. cit., p. 2

²⁴⁹ KRIEGER, op. cit., p. 2

²⁵⁰ No caso, estamos apenas enfatizando esse ponto da narração, mas para orientação do leitor, segue a transcrição completa do escrito introdutório à partitura: “AURORA é um canto à cruz, ao calor, à vida, ao movimento. Vindo da mais espessa escuridão da noite, até alcançar a inebriante êxtase solar, tudo é ascensão, *uma progressiva espiral* até as mais altas moradas da claridade”. ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Aurora para piano e orquestra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. Banco de partituras de músicas brasileiras, 2019.

seções, contém xilofone, vibrafone, bloco chinês, frusta, tam-tam, prato suspenso, tímpanos, tom-tom, sinos tubulares e bombo.

A peça começa com um trinado feito na oitava mais grave do piano com a mão direita. A mão esquerda, depois de alguns compassos, começa a costurar uma melodia passeando por cima da outra mão, explorando as doze notas da escala até, mais à frente, encontrar novamente o intervalo de mi-fá uma oitava acima. Esse movimento de mão esquerda é repetido nos compassos 9-11 e 12-14²⁵¹. Desde o reencontro com o intervalo uma oitava acima, entram os baixos glissando o intervalo de mi-fá, também no espectro mais grave. O intervalo é a estrutura e o motivo condutor de toda a peça, reaparecendo em diversos timbres e texturas. Quando a mão direita interrompe o trinado e a mão esquerda deixa a espiral que vagueia e volta ao intervalo, surgem fagote e trompa solista com o mesmo intervalo. Repetem o mesmo movimento do piano: passeiam pelas alturas da série, com repetições esparsas, até voltar ao intervalo no registro grave (compasso 16). Quatro compassos à frente, os violoncelos se somam aos contrabaixos, ambos entram no mesmo registro e intervalo. A nota sol natural aparece um crescente do clarinete pela primeira vez (compasso 40). A flauta acompanha o clarinete, ambos do grupo solista, e juntos esboçam os primeiros agudos daí em diante. O segundo grupo e os metais permanecem a espreita, esperam seu momento. A percussão aparece na figura do xilofone reproduzindo o mesmo intervalo de mi-fá no registro grave (compasso 60). Concomitante, as cordas – todas explorando a região do mi-fá/ré#-fá# – começam a percorrer oitavas mais agudas, formando um cluster ressonante. Está formado o cenário de desenvolvimento que se dará entre os compassos 60 e 100, um crescendo que, por mais que desenhe uma melodia, a fragmenta, e está sempre à procura do intervalo fundamental. Alguns comentários sobre esse desenvolvimento são importantes, pois, enquanto as cordas e o grupo solista estão num contínuo, percussões e piano comentam a cena com ataques rápidos com figuras rítmicas as mais variadas, burilando a caixa ressonante formada pelo primeiro grupo. As cordas, em determinado momento, glissam não mais em arcos de intervalos curtos, mas em escala angular, subindo e descendo em saltos intervalares maiores (compasso 70). Esse contínuo nas cordas se desenvolve até o cume do primeiro clímax, criado por essa sobreposição de timbres ressonantes, perseguindo a tensão que há no intervalo fundamental (compasso 90), quando os grupos que compõem o cenário. Explodem em um movimento “crescente, tumultuado, luminoso,

²⁵¹ Os compassos mencionados na análise seguem a edição publicada pela Academia Brasileira de Música em 2019. ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Aurora para piano e orquestra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. Banco de partituras de músicas brasileiras, 2019.

fulgurante”, conforme indica a expressão da percussão e cordas, competindo com o burilado dos solistas e o “contínuo, sonoro” do piano. De dentro dessa explosão tão intensa quanto breve, a fermata no compasso de número 100 indica o fim de uma seção. A próxima inicia nas trompas em *background* (ou com sordina) viçando o intervalo fundamental, em pianíssimo, criando uma atmosfera onírica. Suspende o tempo, interrompe o clímax. Em resumo, toda a primeira seção é dúvida até que estoura o tumulto, sobrando, ao fim, apenas seu rastro.

Surge em meio a calmaria pós-clímax, um solo de piano – “luminoso!”, conforme indicação de expressão – percorrendo, com virtuosidade, todas as regiões do piano com clusters e uma variação rítmica que lembra um desenvolvimento aleatório. As alturas do cluster são indicadas apenas na primeira nota do compasso e pede-se uma repetição *staccato* até o final da barra, em uma dinâmica cada vez mais veloz e com subdivisões rítmicas cada vez mais complexas (101-150). Essa crescente de clusters explode em um segundo ápice, no qual o piano irrompe oscilando abruptamente das regiões mais graves às mais agudas, mas sem os agregados harmônicos (compasso 157), percorrendo em poucos compassos toda tessitura da peça. Após segundo clímax, o piano começa um segundo momento do solo, “transparente, como cristais coloridos”, no qual diferentes figuras seriais são repetidas freneticamente até encontrar a celesta. Chamam a orquestra.

Piano e celesta fazem da série um ostinato (compasso 180) e abrem caminho para a entrada das cordas, início da terceira sessão, que se dá em cânone. De novo, começa-se a construir um cenário em que joga toda a paleta orquestra, desta vez com a inclusão dos metais e do grupo de câmara não solista, que até agora não havia participado. O grupo ao fundo quebra com a letargia friccionada do piano, celesta e cordas com um solo da sua flauta ao fundo (compasso 208), o qual desenha uma melodia anunciando a modulação para um outro intervalo fundamental, o fá-sol, na região aguda do instrumento (ré#, fá#, fá#, sol#, sol#, sol, sol#, sol). O piano acompanha a flauta em textura e altura, o clarinete, de mesmo grupo, a contrapõe (compassos 213-216). O trio de clarinete e flauta não-solistas são acompanhados por uma fricção cada vez mais cacofônica dos violoncelos e contrabaixos que tem seus grupos fracionados (8 figuras diferentes para os violoncelos, 4 para os contrabaixos). Interrompidos pelo legato em fá# do oboé, flauta e clarinete silenciam, enquanto piano e cordas concorrem (compasso 235). Quando um tutti parece, finalmente, se desenhar, os dois grupos de câmara o obstaculizam e disputam o protagonismo pela liderança enquanto a resto da orquestra silencia (compasso 251-260). O emprego do trêmulo nas regiões mais agudas é a tônica desta seção e marca o seu desenvolvimento e apoteose, que desemboca com as cordas glissando clusters e os grupos tremulando notas próximas ao mesmo tempo (compassos 278-283). Todo o contínuo

trabalhado em glissandos e tremolos em ambos os grupos culminam em um fortíssimo de todos os metais junto a um fortíssimo do xilofone, vibrafone e piano (compasso 289). Os fortíssimos, terceiro clímax, fecham a seção e dão lugar a um piano que desenha, solo, uma fantasia lenta, calma, mas ritmada, com um movimento pendular entre pequenos intervalos (ré#-fá#-mi) na mão esquerda enquanto a direita desenha propriamente o núcleo das variações. (mi-fá-ré#-lá-fá#-mi) (compassos 312-332). Abruptamente ao final da fantasia, o piano modula depois de uma fermata para um movimento “intenso, solar, fulgurante”, fortíssimo, em uma divisão rítmica improvável ($5/4 + 5/16$), assim lidera e encaminha o *finale*. Ele repete, em velocidade vigorosa, os compassos, que se alteram no seu desenvolvimento, mas funcionam como um longo ostinato variado. A essa repetição, são somados todos os grupos da orquestra, na seguinte ordem: caixa e tam-tam (compasso 326), contrabaixos (327-330), tímpano em *andante* (criando uma defasagem em relação ao *allegro* da orquestra, compasso 334) e com o resto das cordas e a maior parte da percussão (tam-tam, caixa, bloco chinês, viola, violino, violoncelo), com destaque para o tom-tom que entra em um *moderato*, um intermediário entre o tímpano e a orquestra. Por sua vez, o xilofone entra na textura orquestral se destacando com ainda mais velocidade, criando uma quarta camada. Toda a concorrência orquestral, polirrítmica, cria uma atmosfera de iminência, algo vai acontecer, e os silêncios dos metais e dos grupos de sopro, se tornam ensurdecidos até que irrompem em sucessão: grupo solista, segundo grupo e metais (compassos 359-361). O tutti, esperado à essa altura, irrompe e dura apenas um compasso, rapidamente cedendo lugar à figura de transição do piano – a mesma que anuncia o primeiro solo – a qual hesita por alguns segundos até que volta o tutti em um estampido forte e seco de todos os instrumentos, na sua maioria explorando o intervalo mi-fá no seu registro mais agudo.

Existem algumas conclusões que emergem da descrição do desenvolvimento da peça. Saltos intervalares curtos marcam a sua estrutura, entregando uma espécie de minimalismo que procura explorar a tensão que existe em um intervalo (mi-fá) em diferentes timbres e ressonâncias. Enquanto isso, escalas que saltam por todo o espectro do piano em um longo compasso, marcam as rupturas. Sequências que chegam a 54 notas sem a divisão do compasso. A primeira, anuncia o solo e o fim do primeiro clímax.

Podemos resumir a peça em quatro partes: a primeira, uma ascensão textural, como se a ascensão do sol se desse pela gradação do mais grave ao mais agudo (compassos 1-100). A segunda, o solo em clusters do piano que desemboca em melodia aguda pontilhada (“cristais coloridos”), gostaria de metaforizar os feixes (compasso 100-180); A terceira, protagonizada pela parceria entre flauta e clarinete do fundo com piano e cordas, entrega uma tensão que relativiza a própria ascensão apresentada. A ideia de

espiral se faz presente no multiverso de clímaxes; na medida em que se justapõe, se questionam, relativizam a ascensão apresentada no primeiro movimento (180-310).

No quarto e último, depois de longa fantasia letárgica, um *rush* orquestral é construído como se precisasse de força e ruptura para um dos acontecimentos mais cotidianos e óbvios que é o nascer do sol, o primeiro feixe de luz. Como se, sempre que ele se pusesse, alguém o interrompesse, então é preciso de fato desobstruir, irromper. E quando o faz, é sempre breve, seco, um estampido (compassos 310-368). Chama a atenção nisso tudo o misto de caos e ordem que se instaura. Há uma estrutura que prevalece e garante a progressão nessa espiral, justamente as medidas intervalares entre mi-fá, ré#-fá#, fá-sol. A partir dessa estrutura, crescem ressonâncias, ritmos aparentemente aleatórios, glissandos e tremolos que percorrem todo o espaço textural de seus instrumentos. Vejam bem, a estrutura não é mais uma série, como mandava a cartilha, mas o próprio intervalo em si.

Há um acúmulo histórico – social e artístico – presente nesta peça descrita. Não apenas na peça, mas no gesto criativo de representar o movimento inicial do sol a partir de um intervalo fundamental que percorre todo o espectro da orquestra. É comum em certas tradições musicais do Ocidente, como o barroco, utilizar-se de um intervalo para uma determinada representação de prazer, de dor, de alegria, mas aqui um intervalo dá sentido a uma figura natural, distorcendo o seu sentido linear, mensurável e previsível. Colidem com a estrutura intervalar unificadora e a direcionalidade aleatória e multiversa da peça que se pretendem metáfora do nascer do sol.

Uma aurora que não encerra qualquer promessa ou expectativa. O capítulo começou dizendo que, na Aurora, nem tudo é ascensão. Com tal afirmação, contradigo diretamente as palavras do compositor. “Vindo da mais espessa escuridão da noite, até alcançar a inebriante êxtase solar, tudo é ascensão, uma progressiva espiral até as mais altas moradas da claridade”²⁵², encontramos enunciado na epígrafe. Almeida Prado também escreveu uma análise (“uranografia”) das suas *Cartas Celestes* na sua tese de doutorado, em 1985. No escrito, crepúsculo e aurora estão sedimentados em suas bases tradicionais:

em cada um de nós, repousa muito forte o simbolismo do crepúsculo, com sua carga depressiva e melancólica, o mistério da noite, com sua presença enigmática, sem os contornos nítidos das certezas do dia, e o amanhecer, com sua carga renovadora de esperança, de recuperação [...] ²⁵³.

²⁵² ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Aurora para piano e orquestra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. Banco de partituras de músicas brasileiras, 2019.

²⁵³ PRADO, Almeida. **Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. 1985. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP]. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284332>>. Acesso em: 14 jul. 2018. p. 395

É preciso, portanto, colocar, a peça contra as intenções do compositor e aberta ao contexto. Dentro de uma profusão tensa entre segundas e terças menores, maiores e aumentadas, emerge uma concisão pelo emprego de intervalos repetidos em tremolos, glissandos e clusters, acompanhando a expansão rítmica, tímbrica e espectral. Neste último aspecto, piano, percussões e metais se destacam e criam a tensão, trazem elementos caóticos para dentro dessa ordem intervalar primeira. Há também a oposição entre o misticismo religioso trabalhado na peça e o uso racional e organizado das ressonâncias para corresponder os afetos que imaginava na *Aurora*. Mesmo o irracional é calculado. Esse modo, ao mesmo tempo, racional e místico é derivado da “tentativa de organizar a matéria sonora através de um novo posicionamento: nem tonal, nem atonal (...) um sistema baseado na organização das ressonâncias”²⁵⁴. Esse sistema seria um desenvolvimento necessário legado pelas obras de Chopin, Liszt, Albeniz, Villa-Lobos, Messiaen, Stockhausen. A hipótese que desenhamos, portanto, gostaria de se distanciar dos escritos de Almeida Prado na partitura, que conduzem uma interpretação simplista da aurora como símbolo de esperança e ressurreição, para contrapô-la ao material musical herdado (e declaradamente mobilizado). Nesse movimento, nossa aposta é de que as contradições da música (e da sociedade) apareçam na medida em que contrastadas com o material progressivo.

No concerto de 1976, já relatado quando abordamos a gravação, a *Aurora* está ensanduichada entre a *Sinfonia em Sol Menor* de Alberto Nepomuceno e os Choros no. 10 de Villa-Lobos. É, portanto, a estrela da noite. Como vimos, a aproximação entre os compositores não é fortuita, encerra uma leitura da linha de desenvolvimento da música nacional. Neste rol, para lembrarmos a fala de Eleazar quando do concerto, Nepomuceno representa a época “romântica” e Villa-Lobos a “modernista”, ambos pontos-chaves para se chegar à “música contemporânea”. Os rótulos dizem pouco, mas a aproximação da *Aurora* com a “aurora” destes compositores pode abrir caminhos para a compreensão da peça objeto desta pesquisa.

No fim do XIX, Nepomuceno compunha sua *Alvorada na serra*, peça composta em 1892 quando estava em Berlim, dois anos antes de assumir a posição de professor de órgão no Instituto Nacional de Música. A alvorada de Nepomuceno, análoga à de Almeida

²⁵⁴ PRADO, Almeida. **Cartas celestes**: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. 1985. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284332>>. Acesso em: 14 jul. 2018. p. 395

Prado, também surge quando se estrutura um Instituto Nacional de Música. A tônica de representar os primeiros feixes de luz como uma alvorada ressonante remonta aos cantos medievais, ao barroco brasileiro, ou à Carlos Gomes, mas na obra de Nepomuceno tem uma feição singular que nos interessa mais diretamente. A *Alvorada* começa com um pedal dramático feito pelas trompas, enquanto oboé e flauta dialogam, movimento o qual desemboca num característico nacional, a melodia do *Sapo Cururu*. Feita como tema, os instrumentos sobrepõem-se na variação da canção popular até a triunfal explosão dos metais.

Estreada no Brasil apenas em 1897, em um concerto organizado pelo próprio Instituto no qual lecionava, a *Alvorada* é acompanhada de um texto, assim como o que Almeida Prado escreve na partitura de *Aurora*²⁵⁵. A nota encerra um momento clássico do romantismo: com os pés em Berlim e o coração no Brasil, para Nepomuceno nesta terra tudo é maravilhas (“o zumbir dos insetos”, inclusive). Um ideal pátrio republicano soa nos silvos de pássaros mimetizados pelos ataques rápidos das madeiras e o resplandecer dos metais, metáfora instrumental solar. O primeiro rompante desencadeia um solo de harpa que desenha uma paisagem sonora que procura descrever uma natureza bucólica junto ao diálogo entre as cordas e as madeiras. A atmosfera desenhada, algo letárgica, compõe as hesitações do “murmúrio noturno, misterioso” que antecede a alvorada. Nela, sim, tudo é ascensão. Recorre à mesma oposição que Almeida Prado entre o obscuro (noite) e o esclarecimento (luz do sol), projetando afetos e valores na natureza, uma entidade moldável. A forma como as peças terminam importa. Nos últimos compassos, retoma-se o diálogo entre as madeiras do início, nostálgico, e, junto com as cordas, vão como que sumindo, desaparecendo, até não se fazerem mais perceber. A suíte *Alvorada na Serra* é o primeiro movimento da *Série Brasileira* de Nepomuceno, que possui quatro movimentos e finaliza com o famoso Batuque.

A *Alvorada na floresta tropical*, de Heitor Villa-Lobos, em contraposição, termina com *grand finale* em fortíssimo polirrítmico nos metais e percussões. A peça é um crescendo, no qual o primeiro tema é apresentado pelo trompete solo, como se representasse a introdução gradual das luzes. Do solo em diante, o crescendo se dá em

²⁵⁵ Essa nota segue como apêndice à apresentação da peça no programa de estreia das suas principais obras no Instituto Nacional de Música: “Como eu te amo, nesta hora, minha terra! Nesta hora em que sucede ao murmúrio nocturno, mysterioso da floresta, o zumbir dos insectos e a vibração da luz que seintilla expelindo as trevas! Nesta hora rósea do despontar do sol; saudada pelos pássaros que entoam a alvorada; hymno de alegria!... E minh’alma ajoelha-se, Senhor! E agradece-te a grandeza desta Pátria que é minha!”. NOTA. “Theatros e música” **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1897.

termos de densidade, rapidez e volume, bem como complexidade rítmica. Composta em 1953, exatos 60 anos depois de *Nepomuceno*, ela é a personificação do exotismo amazônico, mistério e promessa, divididos na formulação anterior, aparecem imbricados. Apesar de diferente, a maneira como Villa-Lobos finaliza ecoa o mesmo significado de *Nepomuceno*: com a esperança recolocada, as expectativas renovadas, o mistério do percurso some. Repõe a promessa de felicidade amazônica. A peça de Villa-Lobos também é acompanhada de uma narrativa sentimental que procura tanto descrever o processo de composição quanto desenvolver seu simbolismo inato²⁵⁶. Segundo ele, estão presentes indiretamente (“psicologicamente”) “as florestas, rios, as cascatas, os pássaros, os peixes e bicos ferozes, os silvícolas, os caboclos e as lendas marajoaras” e se fazem perceber por uma atmosfera de diferentes motivos melódicos (como o do trompete) que “representam o tema da invocação, o da surpresa da miragem, o rastejar e galope dos monstros lendários do Amazonas”²⁵⁷. Feita por encomenda da Orquestra de Louisville, a peça aparece como uma paisagem amazônica imaginada destinada ao público norte-americano. Imaginada, pois, é bem conhecida a discussão segundo a qual Villa-Lobos não teria ido à Amazônia, tendo a conhecido na sua juventude através dos fonogramas gravados por Roquette Pinto na sua seleção do repertório nacional²⁵⁸.

Cabe reconhecer que, se *Nepomuceno* espelhou um sentimento de Brasil que pautou a construção da nossa identidade, ainda em momento incipiente – durante a primeira República; Villa-Lobos levou essa identidade adiante, adicionando um quê exótico e místico, para o mundo a fora, nos anos JK. Ambas as alvoradas, de *Nepomuceno* e Villa-Lobos, contêm uma relação de heteronomia com a sociedade que a gerou; isto é, não se desvencilham das repúblicas das quais são frutos. Essa relação se evidencia na maneira como as peças se compatibilizam com uma expectativa de nação cristalizada, seja por meio dos seus códigos sonoros, seja por meio da programática que as descreve. Outras correlações devem ser consideradas na interpretação dessas peças. Ambas são aberturas, uma para uma série, a outra uma abertura solta – nomeada *ouverture* –, as quais

²⁵⁶ Conforme relatado n’*O Roteiro de Villa-Lobos*, a peça gostaria de descrever “as florestas, rios, as cascatas, os pássaros, os peixes e bichos ferozes, os silvícolas, os caboclos e as lendas marajoaras, tudo influi psicologicamente na confecção dessa obra. Seus principais motivos melódicos representam o tema da invocação, o da surpresa da miragem, o rastejar e galope dos monstros lendários do Amazonas, o da sedução, da volúpia, da sensualidade da índia sacerdotisa, o canto heroico dos guerreiros indígenas e o do precipício” GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009. p. 123-4

²⁵⁷ GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009. p. 123-4

²⁵⁸ WAIZBORT, Leopoldo. **O fonograma** *Novos Estudos*, São Paulo, n. 99, p. 27-46, 2014. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002014000200002> > pp. 27-46

também derivam de períodos de reformas institucionais e formam a imagem solar de um Brasil-promessa. A música, nestes momentos, acompanhou as expectativas da sociedade; os músicos idem. Nepomuceno cantou a República e colaborou como quadro profissional, Villa-Lobos corroborou com o trabalhismo varguista e cantou todo esse progresso nacional desenvolvimentista até sua morte, que antecede o regime militar.

Todas essas correlações nos fazem imaginar que há uma contraposição fundamental entre *alvorada* e *aurora*. Pois, enquanto a alvorada ressoa as expectativas grandes de uma nação promissora nas suas respectivas repúblicas, a aurora se isola em uma narrativa astro-mística. Enquanto as alvoradas afirmam a sociedade que a geraram, a aurora parece que a nega. Negando, pode encerrar uma verdade sobre a sociedade que a produziu. A linha de continuidade que se estabeleceu aqui entre as suítes nos mostra que a aproximação entre os compositores no concerto de inauguração da FUNTERJ não é fortuita, há substrato e intenção de se criar uma formação musical nacional a partir de uma linha evolutiva entre estes compositores. Um esforço, ao mesmo tempo, musical e institucional, que só é evidenciado com clareza a partir das condições de autonomia a qual chegou seu epígono negativo, Almeida Prado, com a peça *Aurora*. Essa condição é alcançada devido a situação ímpar em que chegara a Sala Cecília Meireles naquele terceiro quarto dos anos 1970. Trata-se, portanto, de uma autonomia negociada, para construir essa ideia de formação, em três âmbitos: na sala de concerto, na trajetória do compositor e na composição da peça.

A ideia de formação ou sistema se refere à uma linha da tradição crítica brasileira, de um sistema de obras, instituições, público e crítica que se correspondam para formar uma tradição. De Silvio Romero à José Miguel Wisnik, nega-se que haja um consenso como esse na música erudita. Duas décadas antes da alvorada de Nepomuceno (1876), Romero cravava: “neste país, ao contrário, os fenômenos mentais seguem outra marcha; o espírito público não está ainda criado e muito menos o espírito científico”²⁵⁹. Fazia tal afirmação para mostrar, entre outras coisas, que na nossa música não haveria qualquer continuidade, como há na música alemã, entre Gluck, Haydn, Mozart e Beethoven. Wisnik, um século depois, analisando a música popular dos anos 1970, no último ano desta década, destacou a continuidade do diagnóstico de Romero, em outra chave: “no

²⁵⁹ “Na história do desenvolvimento espiritual no Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas ideias, a ausência de uma genética. Por outros termos; entre nós um autor não procede de outro; um sistema não é uma consequência de algum que o precede” ROMERO, Silvio. **A filosofia no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1969. p. 35

Brasil, a música erudita nunca chegou a formar um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade”²⁶⁰. Diz isso para mostrar que, em contrapartida e de maneira mais espontânea, formou-se um outro sistema de extração popular, o qual envereda do samba *Pelo Telefone* até a Tropicália. Colocar o concerto da FUNTERJ, bem como os acontecimentos, musicais e institucionais que ele desencadeia, contra a afirmação de Wisnik, a qual recupera um sentimento romeriano, pode nos ajudar a pensar a formação de um sistema pela música contemporânea brasileira através da construção da autonomia dessas três áreas mencionadas (sala de concerto, compositor e peça).

Antes de adentrarmos no problema, é preciso ter mais um contraste em vista. Nos periódicos da época de Nepomuceno e Villa-Lobos, o Rio de Janeiro era pauta de todos os cadernos, principalmente os de política e economia. Os bairros da cidade maravilhosa e as cidades próximas eram conhecidas de toda a nação. O Rio de Janeiro em que Almeida Prado apresenta sua *Aurora* se destaca nos cadernos de cultura e criminalidade. A política foi para Brasília e a economia para São Paulo. Exageros à parte, a distinção acima nos orienta para pensar que a aurora em espiral de Almeida Prado, compositor destacado por uma conduta transcendental neste período, conseguiu construir uma redoma em relação a esse Rio que vivenciava. A bem da verdade, não se conhecia o Rio pelos jornais televisionados ou impressos. O ensaísta Silviano Santiago chega a delimitar que, neste período, devido à censura, a realidade se mostra mais no jornalismo literário do que nos tabloides propriamente. Boa parte da literatura carioca bem-vendida passou a ter uma função para-jornalística²⁶¹, denunciando a marginalidade de grandes metrópoles como o Rio de Janeiro.

Marginalidade que, num primeiro momento, parece não entrar nas salas de concerto por barreiras várias, mas que a circunda, sem a qual não conseguimos entender a Sala Cecília Meireles, símbolo maior da música na segunda metade da década de 1970. Situada no coração da Lapa, o bairro mais boêmio do Rio que se degradava lentamente, a sala de concertos criada na gestão Lacerda reina solar em 1976. Como vimos, é um período de ascensão das políticas públicas para a música de concerto, da FUNARTE, da FUNTERJ, o início das Bienais, dos Ciclos Bach-Beethoven-Brahms. E, devido a

²⁶⁰ WISNIK, José Miguel. “O minuto e o Milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez”. In **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 177

²⁶¹ SANTIAGO, “Repressão e censura no campo das artes nos anos 1970. In: **Vale quanto pesa**. São Paulo: Paz e Terra. 1982, p. 55

reforma do Teatro Municipal da cidade, que se estenderá até 1978-1979, a Sala reina sozinha, se ocupando da maior fatia da vida orquestral e lírica da cidade. Abriga na sua temporada, ao mesmo tempo, a Orquestra do Teatro Municipal, a Orquestra Sinfônica Nacional e a Orquestra Sinfônica Brasileira. Seus cadernos de programação começam a ficar vultuosos, com diversas propagandas coloridas, fotos de alta resolução dos intérpretes e compositores. Essa sacralização não se restringe ao meio da música de concertos. O contista João Antônio, talvez quem melhor descreveu esses quadriláteros lapianos durante o período, principalmente através da narração das malandragens que ali ocorriam, nos dá o tom da importância da Sala e o contexto que ela está envolta em 1976 em um conto-reportagem chamado *A Lapa marcada para morrer*, de 1975: “tirante a *honorabilidade repintada* da Sala Cecília Meireles (...) bem poucos eram os interiores lapianos por onde não transitavam, direta e indiretamente, os interesses da prostituição”²⁶². A ascensão da Sala Cecília Meireles é diametralmente oposta à progressiva decadência do centro (Lapa e Cinelândia). A sacralização deste prédio criado para a interpretação de concertos contrastava com o entorno, salvo seu anexo escolástico, a Escola de Música da UFRJ, que possuía um bom desenho arquitetônico embora malconservada. Em 1975, um ano antes que a aurora de Almeida Prado ressoasse na SCM, a cidade do Rio de Janeiro se integrava ao resto do que conhecemos hoje como o Estado do Rio de Janeiro e perderia muito do orçamento e das regalias que lhe foram legadas quando deixou o status de capital. A ascensão da música contemporânea concorre com a decadência do Rio de Janeiro como capital cultural do Brasil na segunda metade do século XX. O Rio, solução e modelo, do presidente bossa-nova dava lugar ao Rio como problema. Nascia então um paradigma de ingovernabilidade em parâmetros urbanísticos, econômicos e de segurança pública.

Como se sabe, o contraste nunca foi bem visto pelo alto escalão do regime militar. O governo de Faria Lima, que assumiu o governo do Estado em 1975 e capitaneou a transição do Estado da Guanabara para o Estado do Rio de Janeiro, tal como o conhecemos hoje, a mando do Presidente Geisel, foi um dos que procurou acabar com as contradições que viviam a Lapa ao liderar um projeto urbanístico para o centro do Rio de Janeiro com ambições haussmanianas. Em uma reportagem divulgada pela própria Agência Nacional, *Lapa, Rio de Janeiro* (1975), podemos ver quais eram as ambições do governo para o bairro. A vídeo-reportagem já tem *parti-pris*, a Lapa “com seus velhos

²⁶² ANTÔNIO, João, “Lapa acordada para morrer (1975)”. In: LUSTOSA, Isabel. **Lapa do Desterro e do Desvairio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 152, grifo nosso

casarios, sua boêmia e seus cabarés estavam condenada a desaparecer pelo avanço do progresso”²⁶³ e promete que se fará uma nova Lapa até o fim deste ano na qual o carioca terá “uma área de lazer a sua disposição”. Para a reportagem, a “Montmartre improvisada nos trópicos” começou a decair nos anos 1940. Não diz o porquê, mas se sabe que o bairro deixou de ter importância para boa parte do entretenimento carioca que se deslocou para a zona sul. Toda essa promessa boêmia deu lugar a “pistas largas, de tráfego fácil, reflexo de um Rio de Janeiro que se moderniza”. Os encontros com a Mem de Sá e a Av. República do Paraguai, que ficam em frente a Sala, foram alargados, relegando os espaços de transeuntes ao meio fio e às calçadas. O meio da Lapa, próximo aos aquedutos, está tomado por um canteiro de obras. Essa reforma urbanística era acompanhada de outros grandes projetos como o Metrô do Rio de Janeiro, criado naquele ano, que ligou o interior das cidades aos bairros centrais por via subterrânea e elevados. Dois anos antes já havia sido realizada a criação da Ponte Rio-Niterói, outro ponto de interligação com o interior do Estado. Era o Rio das empreiteiras que o ex-presidente da Petrobrás, e então governador, queria mostrar. É preciso, no entanto, lembrar que essa não foi uma exclusividade do Bairro da Lapa. Lembremos da Cidade Nova, um dos grandes berços do samba carioca, também teve de ser extinguido para dar lugar à Av. Presidente Vargas²⁶⁴. Ou seja, a urbanização carioca não pode ser desvincilhada do apagamento de suas tradições populares, tão vinculadas aos bairros e suas culturas. Bem como o “progresso” prometido a urbanização não incluía os marginalizados que continuavam a se aglomerar nas escadarias da Escola de Música e do Automóvel Clube, construções que agora estavam a dez pistas de distância em relação à Sala, na tradicional rua do Passeio. A narrativa da Agência Nacional quer abolir as diferenças, enquanto a de João Antônio as faz viver e mostra como a Sala Cecília Meireles encontra-se isolada na Lapa que, para empregar jargão bossa-novista, já não há. Fracassou socialmente aos olhos do contista. A Lapa na qual “Heitor Villa-Lobos fez suas primeiras composições (...) nos teclados dos velhos e encrocados pianos das hospedarias francesas” da qual brotou uma “carioquice luso- africana”²⁶⁵ que “mimoseou grandes malandros” ou aquela a qual Mário de Andrade disse gostar tanto quanto uma tocata de Bach. Para Antônio, essa Lapa antiga, morria pelos

²⁶³ REPORTAGEM. Agência Nacional cobre as obras de reurbanização da Lapa, Rio de Janeiro, em 1975. **Brasil Hoje** n° 102 B (1975). Arquivo Nacional. Fundo Agência Nacional. Acesso em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cDWWXhiwI8U&t=1s>>

²⁶⁴ CARVALHO, Bruno. **Cidade Porosa**: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro / Bruno Carvalho ; tradução Daniel Estill. — 1a ed. — Rio de Janeiro : Objetiva, 2019

²⁶⁵ ANTÔNIO, João. “Lapa acordada para morrer (1975)”. In: LUSTOSA, Isabel. **Lapa do Desterro e do Desvairio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 139

mesmos motivos que a Agência Nacional acreditava que a estava revivendo: “Essa espécie de Montmartre dos pobres, tantas vezes ameaçada de desaparecer – tanto pelos boatos, quanto pelos planos oficiais – foi demolida definitivamente, em 1974, para a avenida Norte-Sul passar”²⁶⁶. Finalizada no final de 1975, o concerto objeto desta pesquisa nasce na Lapa que “morreu” para João Antônio.

No entanto, quem melhor entrega a imagem da Sala no ano de 1976 é a video-reportagem. Do outro lado do canteiro de obras está o prédio pintado em marrom ocre; suas janelas frontais e laterais adornadas em contorno branco. Três portas, uma maior central, e duas médias laterais, as três contendo duas portas que se abrem para o hall da Sala, formando uma fachada gloriosa. O alargamento da Mem de Sá contribuiu para a formação de um estacionamento rápido onde táxis e motoristas deixavam seus passageiros à porta e iam buscar um lugar nas ruas paralelas para estacionar. Poucos eram os frequentadores dos concertos que ficavam pela redondeza ao final dele, tarde da noite. Muitos desciam até o Flamengo para irem à bares como o Lamas ou mais adentro ainda para desfrutar dos requintes que ofereciam as noites da zona sul carioca, um dos quadriláteros mais badalados na era do disco. “A Sala”, como ficou conhecida na época por ser a única do Brasil com esse status, parecia ser a fachada para a qual todos os carros que passavam por aquelas largas pistas confluíam. A *honorabilidade repintada* descrita por Antônio, sinônimo de pureza em um meio supostamente pútrido, se intensifica quando lembramos que o prédio está defronte à Igreja Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro. O último nome, que se refere à uma localidade, do Desterro, se deu, pois, a igreja ficava de frente ao que hoje conhecemos como o Morro de Santa Tereza, também se refere a uma condição de isolamento. Desterrada, no meio da Lapa em 1975, era a Sala, não a Igreja.

É dentro dessa Lapa disputada que a Sala Cecília Meireles alcança sua hegemonia. No início de 1976, o mesmo Faria Lima colocou o magnata das comunicações Adolpho Bloch na direção da FUNTERJ, o qual, segundo levantamento das fontes desta pesquisa, estava em consonância com a gestão de Myriam a frente da Sala Cecília Meireles. A Fundação obteve, como orçamento inicial, a quantia de um milhão e duzentos mil cruzeiros para administrar todos os Teatros do Rio de Janeiro, capital e interior. Criada em 1975, apenas conseguiu montar seu quadro, suas funções e competências ao final daquele ano. Até o final de 1975, não tinha casa e não tinha projeto, inclusive. O único

²⁶⁶ ANTÔNIO, João. “Lapa acordada para morrer (1975)”. In: LUSTOSA, Isabel. **Lapa do Desterro e do Desvairio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 139

projeto, ideia fixa de Adolpho Bloch e Faria Lima, era o fechamento do Municipal por duas temporadas – que se estendeu por três ao final – para uma reforma monumental. Indicados para a Comissão de Programação Cultural estavam, inicialmente, os regentes Henrique Morelenbaum e Isaac Karabtchevsky, o que mostra o prestígio do setor da música erudita. A primeira Bienal, por exemplo, foi realizada neste ano e já com apoio da FUNTERJ. Em um balanço de fim de temporada, Edino Krieger, como crítico, acusa a Fundação de ter colocado o municipal em um “estado de indefinição institucional e administrativa” com um “esvaziamento progressivo motivado também pela necessidade de recuperação física”²⁶⁷. Não houve qualquer atividade operística no Municipal naquele ano. Embora no Municipal, imperasse o vazio, “A Sala Cecília Meireles foi sem dúvida o grande centro da vida musical da cidade da temporada de 75”²⁶⁸.

A tal *honorabilidade repintada* só se avoluma com as reformas e o desenvolvimento da Sala. Em 1976, ela atinge uma apoteose, a qual o concerto de inauguração da FUNTERJ, na qual *Aurora* é interpretada, é seu acontecimento maior. Com uma indefinição por parte do Municipal, que necessitaria de um orçamento dez vezes maior do que havia como dotação inicial na FUNTERJ (dez milhões) para começar as obras, e cem vezes maior (cem milhões) para terminá-la²⁶⁹, a Sala é a primeira a entregar a programação das orquestras em fevereiro, acolhendo a Sinfônica Brasileira, do Municipal e Nacional. Um mês depois, com um convênio aprovado com a Caixa para a reforma do Municipal e uma Comissão Artística eleita na qual figuram os maestros Morelenbaum e Mário Tavares, Edino Krieger faz as pazes com a Fundação: “O caminho encontrado”, é o título da sua crítica em 22 de março de 1976²⁷⁰. Louva as escolhas da Fundação e anuncia a sua temporada, a qual começa em abril com o concerto de inauguração da FUNTERJ, dia 2 de abril.

A preparação e a divulgação do concerto tiveram uma divulgação incomum, principalmente se tratando de um compositor de música contemporânea como Almeida Prado. O caderno B do Jornal do Brasil do dia de inauguração da temporada destacava em caixa alta, sob um fundo que emulava uma partitura antiga, “É tempo de música!”. No conteúdo da matéria, que ocupava a integral da página principal do caderno cultural,

²⁶⁷ KRIEGER, Edino. “Muita criação e muitos problemas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de dezembro 1975. p. 4

²⁶⁸ KRIEGER, Edino. “Muita criação e muitos problemas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de dezembro 1975. p. 4

²⁶⁹ NOTA. “Obra no Municipal começa pelo telhado com verba federal de Cr\$ 10 milhões”. **Jornal do Brasil**, 28 de fevereiro de 1976, p. 1

²⁷⁰ KRIEGER, Edino. “O caminho encontrado”. **Jornal do Brasil**, 22 de março de 1976. p. 2

uma entrevista com o compositor feita pelo crítico Ronaldo Miranda à esquerda e, à direita, um prognóstico do que considerava um dos epígonos da temporada da Sala que, naquele ano, faria 280 concertos, um número também inédito: “A temporada oficial da *grande música* começa hoje”²⁷¹. A entrevista, *Almeida Prado descreve à noite o amanhecer*, é narrada pelo crítico, oscilando entre uma conversa coloquial e um resumo da trajetória que o levou até aquela apresentação, bem como uma breve descrição musical e imagética da peça *Aurora* com palavras do compositor. A imagem que acompanha o escrito mostra o regente Eleazar de Carvalho vestindo uma camisa de listras verticais com as mangas arregaçadas e aberta nos botões das extremidades, debruçado sob a partitura, pondo a mão na massa. Ao seu lado, com feição de um estudante curioso, está Almeida Prado, de barba feita e camisa estampada fechada até o pescoço, alonga o pescoço para lançar um olhar interessado na partitura que empunha o maestro. Na narrativa da entrevista podemos ver como Almeida Prado, naquele momento, era apresentado como um resultado da institucionalização que foi levada à cabo desde os primeiros Festivais da Guanabara. Ao mencionar o caráter místico e transcendental de *Aurora*, Miranda enfatizou como esse elemento está presente desde os *Pequenos Funerais Cantantes*, que lhe garantiu a vitória no primeiro Festival da Guanabara, o qual o garantiu uma gorda bolsa para estudar com Nádya Boulanger e Olivier Messiaen na França, “de quem assimilou a linguagem transparente e luminosa”. Desde que voltou ao Brasil dos seus ensinamentos, 1974, Almeida Prado é presença constante nos epígonos do balanço da crítica feita aos finais da temporada. Seu quarteto *Livro Sonoro* ganhou relevância naquele ano, enquanto o oratório *Thérèse, L’Amour de Dieu*, tomou a temporada de 1975, ano em que foi interpretado pela Sinfônica Brasileira com Isaac Karabtshevsky. Um adendo não menos importante, a *Aurora* chega ao Brasil após ter sido interpretada em uma versão reduzida, para dois pianos, no Festival de Outono de Varsóvia, um dos mais destacados festivais. Isto é, o apontamento de *Aurora* como a grande atração da noite não é fortuito, é uma construção institucional que remonta aos festivais criados por Edino Krieger em 1969. Dado o marco institucional e artístico, o concerto da sexta foi oferecido apenas para convidados oficiais e críticos, o publicou só pode ver a aurora no sábado.

Na noite do dia 2, aportavam carros na fachada da Sala com os críticos Eurico Nogueira França, Ronaldo Miranda e Carlos Dantas; os maestros Mário Tavares, Henrique Morelenbaum, Roberto Duarte, Vicente Fitipaldi, Júlio Medaglia; os

²⁷¹ MIRANDA, Ronaldo. “É tempo de música: Almeida Prado descreve à noite o amanhecer”. **Jornal do Brasil**, 2 de abril de 1976. capa

compositores Hans Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Guerra-Peixe, Marlos Nobre; entre outras personalidades do meio musical como Myriam Dauelsberg, Arminda Villa-Lobos, Jacques Klein, Ivy Improta, Maria Abreu. Se destacarmos apenas Edino Krieger (Jornal do Brasil/Bienal), Mário Tavares (FUNTERJ), Henrique Morelenbaum (FUNTERJ) e Myriam Dauelsberg (SCM), temos quatro das personalidades que eram diretamente influentes na programação de música contemporânea e brasileira, as quais formavam o que procurei vagamente delimitar, anteriormente, como coalizão. A agência nacional fez extensa cobertura do dia no seu cinejornal, “Brasil Hoje”, de no. 147. Quem conduz a narrativa é o próprio Eleazar, desta vez de fraque e batuta empunhada, esmerando-a como se joia fosse. A narrativa, já mencionada anteriormente, quando da análise da gravação, merece destaque e ganha outra relevância com o contexto apresentado:

A música brasileira, a partir do período barroco, com Lobo de Mesquita; saltando para o período romântico da nossa criação musical, com Alberto Nepomuceno. Depois com Villa-Lobos, chefe da música moderna. E finalmente, como um dos exemplos de hoje, Almeida Prado, estarão reunidos para representar os quatro períodos da música brasileira. Ela tem muito a dizer, assim como a nossa musicologia. Em muitas culturas, a arte da música representa papel importantíssimo. E agora chegou a vez do Brasil, de trazer a frente seus compositores e percorrer o velho mundo, o novo mundo, levando o exemplo da nossa cultura, a música brasileira, as plateias europeias e estadunidenses. *Villa-Lobos é um dos compositores mais conhecidos do Brasil e agora, com a música contemporânea, o Brasil está ganhando terreno também, levando a música jovem para as plateias europeias e estadunidenses.*²⁷²

A construção feita por Eleazar procura imprimir uma formação ao construir uma tradição musical que se corresponde como em uma linha evolutiva. O gesto de Eleazar contradiz diretamente o diagnóstico à queima-roupa feito por Wisnik. Afirma, portanto, um sistema de autores, obras e público que se correspondem e referendam, naquele momento, respaldo institucional a ponto de figurarem na inauguração oficial da temporada sem serem acompanhados de Mahler ou Beethoven. Como evidencia o grifo, podemos ver que também na abordagem do concerto feita pela Agência Nacional também a música contemporânea está em destaque. Essa tensão entre a ausência ou presença de

²⁷² VIDEOREPORTAGEM. Agência Nacional cobre o concerto de inauguração da FUNTERJ. **Brasil Hoje** nº 102 B (1975). Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, Fundo Agência Nacional. Acesso em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cDWWXhiwI8U&t=1s>>

um sistema ou uma formação é hipótese desta pesquisa, disputa a ser verificada na movimentação institucional.

Após explanação de Eleazar, a cine-reportagem nos mostra brevemente o palco com a orquestra, momentos antes de entrar o público, durante um dos últimos ensaios da *Aurora*. Surpreende o fato de que, apesar do compositor atuar como solista, tal qual guardião da partitura e da boa interpretação de sua música, a orquestra não está no desenho que ele prevê na partitura. Pelo contrário, a orquestra está em uma formação clássica de concerto romântico, espremida na Sala, destinada idealmente à música de câmara e os concertos de menor contingente (barroco e clássico, normalmente). Ao invés do grupo solista ao lado do piano, como previsto pelo compositor, temos as cordas fazendo o clássico arco em torno do solista. Um detalhe sutil, na partitura é pedido ao maestro que fique de frente para o pianista e o grupo solista; na apresentação, Eleazar está de costas para Almeida Prado e, colado aos seus pés, espremido entre os arcos e o piano, está o grupo solista. Podemos ver, de costas, um Almeida Prado com terno e piano de cauda longa, atacando clusters no piano que mexem todo o seu corpo. A música de fundo não é *Aurora*, mas uma música de fundo qualquer escolhida pelo programa. A música contemporânea está em alta, mas não para a propaganda.

Antes do concerto iniciar, Mário Tavares e Gianni Ratto, ambos da direção artística da Fundação fizeram um pronunciamento, enunciando suas escolhas e anunciando como funcionaria a nova gestão dos teatros para a plateia qualificada. Além dos representantes da cena musical, estavam presentes todo quadro administrativo da cultura carioca interessado na música de concerto: o governador do Estado, Faria Lima; a secretária de cultura, Myrthes Wenzel; o então presidente da Fundação, Adolpho Bloch. Dos quadros técnicos da fundação, Tatiana Leskova (diretora do corpo de baile), Geraldo Matheus Tortoloni (diretor-executivo). No programa, a indústria tabagista Souza Cruz cumprimenta a Sala e “augura o maior êxito à temporada”²⁷³. Os três primeiros escalões empenhados na organização do evento, Faria Lima, Wenzel e Bloch, ocupavam as primeiras fileiras da sala como mostra a reportagem que cobriu o evento na Revista Manchete, redação chefiada pelo mesmo senhor que dirigia a Fundação que organizava o evento. “A Sra.” Myriam Dauelsberg aparece em outra foto da reportagem, acompanhada da professora secretária e da esposa de Bloch, Lucy Bloch, referida como “dona”. A matéria destaca um fato curioso sobre o concerto de abertura, não mencionado pela

²⁷³ PROGRAMA. **Concerto inaugural da FUNTERJ**. Sala Cecília Meireles, 2 de abril de 1976. Regência de Eleazar de Carvalho

maioria da crítica: há cinco anos, desde que deixou o cargo de regente titular da OSB, Eleazar de Carvalho não se apresentava no Rio de Janeiro²⁷⁴. O concerto de abertura à cargo da Orquestra Sinfônica do Municipal prometia uma volta gloriosa do maestro ao programar para o final os Choros no. 10, uma das peças na qual Eleazar havia se especializado ao longo da carreira. Essa volta, segundo a reportagem, foi recebida por “um público atento e fascinado”. A foto que acompanha os dizeres mostra um público, que não chegou a lotar o teatro, atento aos dizeres de um engravatado que discursava antes do início do concerto. O resto da reportagem acompanha o mesmo discurso de Eleazar sobre a continuidade da música brasileira da qual a *Aurora* e saúda o fato de que as execuções “foram aplaudidas pela crítica carioca”. Por último, ressalta que o programa era uma miniatura do que seria a temporada da FUNTERJ na Sala, “A evolução instrumental desde os barrocos até os contemporâneos”. A palavra contemporânea, acompanhada de música, passava a significar os epígonos de uma geração e não mais o que é hodierno em todas as épocas.

Durante o fim de semana, enquanto acontecia a repetição do concerto, desta vez aberto ao público em geral, e a crítica preparava as suas considerações sobre o acontecido, Faria Lima dava a primeira volta do Metrô do Rio e os empreiteiros encarregados de levar o projeto de reforma do Municipal, desenhado por Niemeyer, colocavam naquele momento seus trabalhadores em campo com as verbas aportadas. A Cinelândia, a poucos metros da Sala pela Rua do Passeio, estava também tomada por reformas. Na segunda-feira, a crítica de Edino Krieger trazia o mesmo tom da reportagem da *Manchete*, 11 dias antes. Para o compositor, houve ali “uma confluência maior de aspectos altamente significativos”, o qual produziu um “acontecimento inédito nos anais das nossas atividades musicais oficiais”²⁷⁵: pela primeira vez uma temporada carioca abre-alas apenas com compositores brasileiros. O compositor elogia a execução de todas as obras, mas dá especial destaque (3 parágrafos) para a *Aurora* de Almeida Prado, “obra adulta e defitiva” oriunda da “música brasileira mais jovem”, enfatizando a estrutura que entrega as ressonâncias do trinado grave. “O que antes era uma procura, catalização de influências, aferimentos de meios, experimentação, tem nessa obra o sentido de um encontro definitivo de si mesmo, até de revelação de novas potencialidades”. Uma música “nossa

²⁷⁴ REPORTAGEM. “Música do Brasil numa noite de gala”. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1976, p. 121

²⁷⁵ KRIEGER, Edino. “Uma noite de muitas auroras”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1976, p. 1

e nova” se fazia nascer, reeditando a nossa formação. Para dar voz ao contrário, o crítico Carlos Dantas, da Tribuna da Imprensa, jornal o qual Edino Krieger colaborou nos anos 1950, não é afeito à música contemporânea. Na sua crítica do concerto, classifica-o “frio e gélido”, a “Antártida Musical”, nas primeiras execuções de *Tercis* e da *Sinfonia de Nepomuceno*, que também “ficou na atmosfera de gelo polar”. Mesmo pouco sensibilizado pelas novas aventuras, o crítico da Tribuna considera que “só se salvou a Aurora de Almeida Prado (com o autor ao piano)”. Em nota breve, não desenvolve a crítica, mas o contraste com a abordagem de Edino Krieger é claro.

Para o crítico do JB, há uma metáfora na peça apresentada naquela noite, daí o título do texto: “Uma noite de muitas auroras”. Era a aurora de Almeida Prado como compositor adulto, aurora da música brasileira nas temporadas cariocas, aurora de uma institucionalização que se consolidava com a criação da FUNTERJ e do Instituto Nacional de Música, com suas respectivas dotações orçamentárias. “Lux prima que já nasceu memorável”, lembrava o crítico. Se dirigindo a formação mencionada, da qual participava como atuante e observador, fez, como que para valer sua condição de crítico, um último reparo:

“Execuções como essas deveriam ser fixadas imediatamente em gravações, que levassem a milhares o privilégio de partilhar de um acontecimento raro como esse despontar luminoso da temporada carioca. *Um entendimento nesse sentido entre a Funterj e o futuro Instituto Nacional de Música poderá completar essa promissora aurora que por um instante premiou a música brasileira*”.²⁷⁶

Voltaremos, mais à frente, às razões desse pedido de entendimento. Mas, cabe neste momento, colocar a análise da partitura contra a tentativa de má alegoria da música feita por Edino Krieger, evidentemente interessado como crítico, uma vez que a obra de Almeida Prado entre 1969 e 1976 foi, muitas vezes, apresentada em festivais e concertos de sua lavra. Má alegoria, pois, esconde os ocultos presentes na partitura, a crítica a ideia de aurora de grandes expectativas que moram nos timbres e anticlímax da peça, conforme propomos pensá-la em análise. Mesmo os pares duais que ela mobiliza, caos e ordem, esclarecimento e escuridão, estão atados até a medula. Quem vê só o feixe de luz, não ouve a música, mas a utiliza para os fins de autopromoção.

²⁷⁶ KRIEGER, Edino. “Uma noite de muitas auroras”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1976, p. 1

A oposição entre ordem e desordem, direcionamento e indeterminação, foi uma das estruturas do desenvolvimento da linguagem musical. Pierre Boulez, em uma aula no *College de France*, três anos após a estreia de *Aurora*, confessou para seus alunos que há “uma dialética entre ordem e desordem que passou a ser muito frutífera, especialmente em novas eras”²⁷⁷. Professava estas palavras em 1979. A ideia de espiral, configurada por Almeida Prado, é a sua contribuição para essa dialética, ao reformulá-la em um sentido em que ela “volta”: “Eu achava que, na música serial, era tudo muito rápido. Nunca voltava. (...) Por causa desse não-voltar, eu não podia memorizar. E, para mim, a música deve haver um quê de memória”²⁷⁸. Se a espiral da música serial era rápida e irrepetida, a *Aurora* introduz elementos de aleatoriedade, mas sempre com a volta a uma estrutura no ressoar dos trinados (mi-fá; re#-fá#; fá-sol). Almeida Prado atribui aos ensinamentos de Messiaen tal inovação, mas afirma uma interpretação própria, criando uma linguagem pessoal, conforme atesta a percepção de Edino Krieger. Vale lembrar, comparamos essas influências e contraposições, seja à Villa-Lobos e Nepomuceno ou Messiaen, pois acreditamos que a *Aurora* mobiliza uma acumulação histórica de seus precursores. A sobreposição de quíaltas as mais variadas, a utilização de intervalos próximos (segundas e terças) para criar texturas e timbres, o movimento inconstante e espiralado das dinâmicas e ressonâncias, tudo em uma apropriação do legado da música serial, nos garante um dos frutos mais novos e nossos da tensão entre o acúmulo das várias tendências do material musical, brasileiro e europeu. Ou seja, ao mesmo tempo em que o compositor afirma esse material acumulado, ele não tem mais capacidade de constrangimento, como havia nas regras dodecafônicas; antes, suas técnicas são utilizadas como num bazar. O bazar das formas chegou até a música e a *Aurora* é o ponto culminante disso. Nenhuma das linguagens em concorrência estão em busca de se colocar como a verdade em música, mas estão à disposição do compositor como numa paleta. Esse ecletismo, alardeado pela Bienal como pudemos ver, invade a obra dos compositores e deve ser lido como resultado musical da institucionalização.

O historiador argentino Elias Palti concorda com a afirmação de Boulez sobre o papel preponderante que assumiu a dialética entre ordem e desordem na música

²⁷⁷ BOULEZ, Pierre. **Music Lessons**. Edited and Translated by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman, and Arnold Whittall. Foreword by Jean-Jacques Nattiez and a Preface by Jonathan Goldman. Chicago: UC PRESS, 2020. p. 64

²⁷⁸ ALMEIDA PRADO, José Antônio. **Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. 1985. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284332>>. Acesso em: 14 jul. 2018. p. 395

contemporânea. Mas leva adiante essa questão, isto é, para onde caminha essa linguagem musical? Trocando em termos mais precisos, como um determinismo radical como o que Boulez desenvolve a partir das aulas de Messiaen – reconhecido hoje como serialismo integral – desemboca num absoluto voluntarismo advindo do pensamento spectral da música trabalhados por Tristan Murail e Gerard Grisey, ambos também alunos de Messiaen? A exploração dos harmônicos introduziu elementos de absoluta aleatoriedade sonora, caindo por terra os códigos do solfejo. Unir estes dois mundos, determinista e voluntarista, na mesma peça, é o símbolo do ecletismo de Almeida Prado, o qual procurou, em uma formulação muito particular, chamar de *transtonalidade*, o qual poderíamos resumir, grosseiramente, como um espectralismo não-sistematizado.

A exploração eclética destas linguagens na figuração de *Aurora* entrega uma imagem tensa da ascensão do astro-maior. Isto é, serialismo e espectralismo, são tomados apenas artifícios, a arte é o que a subjetividade faz deles. A dialética entre ordem e desordem se direciona a uma inflexão na qual, a mais regrada das técnicas, possível de ser reproduzida em computador, levada às últimas consequências, abre espaço para sons indeterminados como o ruído branco. Em que medida essa ascensão tensa, esse desenvolvimento da dialética entre ordem e desordem, pode descrever a sociedade que a gerou e lhe garantiu autonomia por meio de um funcionamento institucional em construção? Não há como olhar as muitas auroras que se dão no concerto do dia 2 de abril, sem olhar o ocaso do Rio de Janeiro. A autonomia em que se encontra o compositor, a sala e o meio musical, é o seu trunfo e miséria. Nela, também moram as heteronomias da sociedade. Enquanto a crítica de Edino Krieger as escamoteia, a de Almeida Prado as enuncia em música.

Aurora, contraposta à ideia de alvorada, é uma crítica do progresso, do esclarecimento. Sua narrativa musical aponta para as hesitações do ocaso presente nas luzes. No contexto da apresentação de 1976, esse potencial se avoluma, mas a crítica é inata. Enquanto as alvoradas de Nepomuceno e Villa-Lobos colocam as trompas à frente da narrativa, em fortíssimo uníssono nos momentos apoteóticos em que supostamente aparece o primeiro feixe de luz, *Aurora* pede que as trompas sejam colocadas ao fundo. Caso não seja possível, como na apertada Sala, o compositor pede que se emule um “som de fundo” através das surdinas. Seus clímaxes são secos, breves e não desaparecem no mesmo momento em que surgem; dão lugar a fantasia. A tensão entre a indeterminação tonal e o gestual contrapontístico caro ao serialismo (desordem e ordem, respectivamente), nos entregam uma melopeia fragmentada, com linhas muitas vezes

concorrentes. Glissandos com grandes saltos harmônicos convivem com a estrutura intervalar curta das segundas e terças que compõe a estrutura da peça. Se as melodias das alvoradas são longilíneas e se desenvolvem como se abrissem um horizonte, as da aurora, como podemos ouvir, são fragmentadas. A estrutura inicial da *Aurora* não está em uma ideia melódica, mas em um intervalo. Podemos ter uma noção da atualidade do procedimento ao pensar na concepção de inovação musical que Boulez propagava em suas aulas, por volta da mesma época: “Quando uma ideia é altamente circunscrita – como nas cenas do terceiro ato de *Wozzeck* que são construídas por meio de um som, um acorde, um ritmo, um moto perpetuo – ela pode conter um grande potencial para invenção”²⁷⁹. Portanto, se quisermos transpor a metáfora da aurora para uma alegoria sobre as muitas auroras do progresso civilizatório, como o fez Edino Krieger, estamos errando o alvo. Antes, a aurora, em seu espaço de autonomia, aponta para as contradições da sociedade entre o progresso e os seus descontentes. Pois, ao articular em sua linguagem os polos da ordem e da desordem, descreve a configuração da sociedade que está em volta da Sala. Quando colocamos a *Aurora* na chave do progresso, das muitas auroras que estavam surgindo naquele momento, estamos pensando na Lapa da Agência Nacional, não na de João Antônio.

O que a *Aurora* de Almeida Prado tem a dizer sobre a Lapa acordada para morrer de João Antônio? Almeida Prado, diferente de Mário de Andrade e Villa-Lobos, não parece ter se encantado com as melodias que corriam as ruas ou mesmo ter qualquer ambição de aprender com o entorno, em termos estético, não-biográfico. Aproximar *Aurora* da Lapa boêmia é um esforço interpretativo para mostrar que a Sala, em toda sua honorabilidade, cria uma autonomia em relação ao seu entorno mas não paira sozinha. O que significa a aurora para o entrono da Sala? Quando surgem os primeiros feixes de luz, a Lapa notívaga e boêmia se dispersa em busca de abrigo. Quem trabalha na noite, faz as contas das moedas que conseguiu. Segundo o conto-reportagem, quem trabalhava na noite da Lapa não conseguia o suficiente para comprar o lugar mais barato na estreia de *Aurora* (30 cruzeiros). Os primeiros feixes de luz anunciam também a volta da britadeira, da empilhadeira; as ruas largas voltam a se encher de carros; o movimento expulsa e dispersa os que ainda remanesciam. “Enquanto a cidade dorme, a Lapa fica acordada”,

²⁷⁹ “When an idea is highly circumscribed – as in the scenes of the third act of *Wozzeck* that are constructed on one sound, one chord, one rhythm, one moto perpetuo – it must contain great potential for creative invention.” BOULEZ, Pierre. **Music Lessons**. Edited and Translated by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman, and Arnold Whittall. Foreword by Jean-Jacques Nattiez and a Preface by Jonathan Goldman. Chicago: UC PRESS, 2020. p. 93

alertava a canção de Herivelto Martins. A Sala, a *Aurora* e Almeida Prado, os quais aparentemente não guardam nenhuma relação direta com esse meio, estão nele e falam sobre ele. Não falam nem da Lapa boêmia, nem da Lapa do progresso, mas edificam uma autonomia em relação a estas Lapas, construindo a sua própria.

A correlação entre a percepção do esgotamento do material musical em direção a um ecletismo na *Aurora* e a realidade carioca que foi apresentada nos remete diretamente à dialética da malandragem de Antônio Candido. Para ele, ao analisarmos a dinâmica social presente no Memória de um Sargento de Milícias temos um Rio de Janeiro que se estrutura entre os polos da ordem e da desordem. Seu argumento é o de que a sociedade da época está sedimentada no romance-folhetim, no qual não apareciam nem os escravizados, nem a elite, mas uma classe média carioca que oscilava entre os referidos extremos. Figurava-se, segundo ele, um mundo sem pecado e sem culpa, falsamente pluralista e de convicções frouxas²⁸⁰. Não se podia viver na ordem tampouco prescindir dela. Sem adentrar propriamente o conteúdo do livro, um clássico da literatura brasileira, os resultados que Cândido extrai da forma literária do livro são classificados por ele como uma “anatomia espectral”²⁸¹. Seu objetivo é “ler uma na outra, a literatura e a realidade, até encontrar o termo de mediação”²⁸².

Espectral, palavra que ronda tanto a dialética do crítico quanto a aurora do compositor, se refere a maneira como os valores podem mudar, mesmo estando em contínuo. Como o desenvolvimento de uma tendência, em contínuo, sem se alternar, desemboca na mudança. Os “termos da mediação” são espectrais. Na hipótese desta pesquisa esse é o movimento que caracteriza três polos fundamentais que procuramos entrecruzar: a música contemporânea, o Rio de Janeiro e a crítica dialética. Parafraseando Schwarz, não se trata de audácia, mas de necessidade. Ao entrecruzar as técnicas da peça com estes dois espectros, chegamos a um resultado que nos permite, (1) apontar a ideia de formação que está contida na música contemporânea brasileira, (2) criticar as fontes (crítica musical) e determinar suas posições, (3) perceber a “construção institucional”

²⁸⁰ CÂNDIDO, Antônio. “A dialética da malandragem”. Em: CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1993. p. 54

²⁸¹ CÂNDIDO, Antônio. “A dialética da malandragem”. Em: CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1993. p. 54

²⁸² SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, da dialética da malandragem”. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 154

sedimentada em fundações, institutos e bienais. Três termos de mediação possíveis, três hipóteses desenhadas a partir de um concerto.

Não se trata, portanto, de projetar um conceito do Brasil joanino para o Rio do regime militar. Mas perceber que esta maneira de fazer crítica, presente em ensaio publicado em 1970, é contemporânea do nosso objeto. “A reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta brutal à modernização do país”, afirmou Schwarz²⁸³. Olhando para as duas Lapas, não haveria como não concordar com tal afirmação. “Aqui, o mais bobo acende cigarro no relâmpago”²⁸⁴, alertou o conto-reportagem de João Antônio. Na música de concerto, entretanto, essa malandragem não foi via de regra. Os expedientes requeridos pela sala de concerto a escamoteiam. Mas, desenhadas as três hipóteses segundo a quais procuramos mostrar que, através de uma análise detida da obra e da performance de um dos mais transcendentais compositores dos anos 1970, é possível à crítica e entrever o que o meio musical escamoteava.

A construção institucional da música contemporânea esconde os arranjos, a luta institucional, as alianças, as pressões, a fragmentação. Esconde a desordem. Não à toa, nos principais compêndios de história da música, quanto mais contemporânea a música, o compositor, menos história há. Relacionam-na, apenas vagamente, ao regime militar, a história das políticas públicas, muitas vezes uma história que gira em falso em torno de compositores, autores e obras. Se Villa-Lobos e Nepomuceno tem suas proximidades com a sociedade mais ou menos estabelecidas, a música contemporânea continua como um domínio autônomo. Sua autonomia chegou a tal ponto que o pesquisador que se debruça tem dificuldade em estabelecer os tais termos da mediação. A institucionalização é pintada em um contínuo programático, no qual festivais e bienais se interligam por relação de necessidade e projeto. Nada disso se encontra nas páginas do *Jornal do Brasil*. Como historiador, é preciso dar lugar ao contrário. Salvo engano, quem inveja tal formação esclarecida e gloriosa tende a descrevê-la melhor do que quem está imerso. Dito isso, procuraremos mostrar, de um outro ângulo, como um dos mais conservadores críticos do período, Carlos Dantas, exibiu as artimanhas, esquemas e malandragens, das quais música contemporânea dependeu para chegar onde chegou. Acompanhando a sua

²⁸³ SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, da dialética da malandragem”. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 154

²⁸⁴ ANTÔNIO, João. “Lapa acordada para morrer (1975)”. In: LUSTOSA, Isabel. **Lapa do Desterro e do Desvairio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 130

crítica, vemos a história, as políticas públicas e a coalizão com muito mais clareza do que em críticos como Ronaldo Miranda, que participou ativamente da construção institucional. Dantas nos entrega a pragmática dos acordos e traições em uma fórmula literário-musical bastante singular. Traduzindo a sua versão, nem tudo é aurora.

6. “Som da Paróquia”: a crítica musical de Carlos Dantas e a música contemporânea

Carlos Dantas era um crítico da incomunicabilidade da música contemporânea. Classificava-a, não raro, como elitista, intelectualizada, destinada a iniciados. Um repertório bastante comum de críticas à experimentação em música. Tornou-se corriqueiro, na literatura acadêmica atual, tripudiar sobre tais posições como uma espécie de aversão a música contemporânea. Relegam à Dantas o espaço do anátema que não compreendeu grandes inovações. Pinçam, ao acaso, críticas sobre determinado compositor para contrapor-la à respeitabilidade histórica que ganhou a sua obra nos nossos tempos²⁸⁵. Não compreendem que a crítica musical é feita a queima-roupa e seus “erros” nos dizem algo. Se tratássemos o crítico em questão como um anátema, retrógrado, como veremos adiante, perderíamos a possibilidade de definir, e especificar, a relação da música contemporânea com o regime militar e as políticas públicas. Através de uma pesquisa sistemática da sua crítica na Tribuna da Imprensa entre os anos 1973 podemos definir o que até então chamou-se vagamente de “coalizão”, suas divisões e alianças, separando-a em dois projetos principais.

A escola de Dantas como crítico se iniciou no Correio da Manhã, como substituto de Eurico Nogueira França, seu mentor. As ressalvas do aluno espelham a do professor, com nova intensidade. Para lembrar, França foi um dos críticos do Música Viva e se colocou contra o primeiro Festival da Guanabara que premiou Almeida Prado. Em 25 de maio de 1969, escreveu sobre o festival: “Esse plano é inviável porque não temos compositores em número suficiente para preencher os números dos programas da série

²⁸⁵ MAGRE, Fernando. **Mauricio Kagel na Sala Cecília Meireles em 1974: a recepção da música-teatro europeia no Rio de Janeiro a partir das críticas de Ronaldo Miranda e Carlos Dantas.** Apresentado no V Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música. UNESP, Instituto de Artes, 2018.

de concertos”²⁸⁶. A coluna intitulava-se “O Festival começa mal” e era seguida por mais duas de mesmo tom. Em “O Festival prossegue mal”, na posse das partituras concorrentes, acusou incompatibilidade entre a vultuosidade do prêmio e os concorrentes: “Não há (...) nenhuma entre as partituras concorrentes que valha vinte e cinco milhões antigos”²⁸⁷. Como relatamos anteriormente, surpreendia no Festival a coexistência entre compositores formados e seus alunos. Na última, “O Festival acaba mal”, se surpreendeu com o que considerou uma zebra. Com tom de ineditismo, alardeia em choque que dois jovens compositores baianos chegaram como favoritos na final e disputaram o segundo e terceiro prêmio. Apesar de todas as críticas, as quais explicitam suas reservas com as novas gerações, o crítico considera que o premiado, Almeida Prado (com *Pequenos Funerais Cantantes*), “tem talento e joga com uma certa originalidade de recursos”²⁸⁸. Assim como Carlos Dantas na sua apreciação de *Aurora*, França também exclui Almeida Prado das reservas que tem à música contemporânea.

Dantas foi contratado pela Tribuna da Imprensa quando atingiu maturidade na escrita, em 1972. Suas primeiras colunas já carregavam uma personalidade forte e uma vocação para tratar dos bastidores com absoluta falta de segredo com o seu leitor. As críticas que escrevia eram um misto entre os informes da semana, considerações dos últimos concertos e informações de bastidores que coletava com o meio musical. Foi através da análise das mais de trezentas críticas musicais suas (389 no total), consultadas pela pesquisa nos arquivos digitais da Tribuna da Imprensa (Hemeroteca/BN), que pudemos dar a centralidade devida para o concerto de abertura da FUNTERJ em 1976, um ponto de virada da pesquisa. O desenrolar da coluna, entre os anos de 1972-1979, explica e justifica a escolha.

Como pudemos ver, o período é marcado por uma extensa reforma administrativa no campo da cultura, simbolizada, entre outros acontecimentos, pela transição do Conselho Federal de Cultura para o organograma da FUNARTE, nascido em 1975. Recapitulando, tais reformas eram necessárias, pois, para os agentes da institucionalização, haveria uma separação fundamental, na contemporaneidade, entre as artes lucrativas e as artes subsidiadas pelo Estado²⁸⁹. Adicionalmente à esta divisão, há uma separação, feita pela Economia da Cultura, entre a economia do espetáculo e a do

²⁸⁶ FRANÇA, Eurico Nogueira. “Festival começa mal”. **Correio da Manhã**, 25 de maio de 1969. p. 1

²⁸⁷ FRANÇA, Eurico Nogueira. “Festival prossegue mal”. **Correio da Manhã**, 1 de junho de 1969. p. 1

²⁸⁸ FRANÇA, Eurico Nogueira. “Festival termina mal”. **Correio da Manhã**, 6 de junho de 1969. p. 1

²⁸⁹ MACHADO, Márcio Brockman. “Notas sobre política cultural no Brasil”. In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984. pp. 11-12

tombamento. A música erudita passava a ocupar o lugar do espetáculo e do subsídio. Não é um espetáculo que se paga, portanto. Durante os Conselhos, havia uma espécie de “cultura do tombamento”, como mostram alguns sociólogos²⁹⁰, a qual supostamente relegaria a ala “executiva”, dos espetáculos, a um anexo do orçamento. Entretanto, se nos determos sobre o orçamento destinado ao setor da música erudita, nos deparamos com um grande incentivo às orquestras. Entre 1967-1975, o Conselho aprovou: 56 financiamentos às orquestras; um projeto de “expansão da música erudita”; uma redução da alíquota para instrumentos musicais²⁹¹. De notoriedade, sabemos que o Conselho auxiliou a biografia sobre Villa-Lobos escrita por Andrade Muricy e o projeto da edição das partituras do padre José Mauricio levado à cargo pela maestrina Cleofe Person de Mattos. O conteúdo dos financiamentos, entretanto, apontava para uma ideia canônica de música “erudita”, muito alinhada a uma extração do modernismo conservador presente nos Conselhos. Quem detecta essa posição ambígua é a pesquisadora Tatyana Amaral²⁹². Andrade Muricy figurou entre os líderes dessa linhagem, foi presidente do Conselho por alguns anos e crítico musical do *Correio da Manhã* desde os anos 1930. As primeiras críticas de Eurico Nogueira França, 1944, são substituindo Muricy que, por sua vez, também remonta a linhagem do tradicional João Itiberê da Cunha que também escreveu no *Correio* por essa época, 1920-1940. Morre o *Correio da Manhã* em 1974, mas a linhagem de crítica é continuada por Carlos Dantas na *Tribuna*.

Em resumo, há uma relação íntima entre esse modernismo conservador e a linhagem da crítica musical construída no periódico, do qual Dantas é seu legatário. Na música, cargo de conselheiro era coisa de crítico, de gente da Academia Brasileira de Música. Muricy, cadeira 13 da Academia (hoje ocupada por Ronaldo Miranda), por exemplo, assinava um convênio do Conselho e a crítica da segunda com a mesma caneta.

²⁹⁰ MICELI, Sérgio. “O processo de “construção institucional” na área cultural federal (Anos 70)”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984

_____. “Teoria e Prática da política cultural oficial no Brasil”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984

²⁹¹ Os projetos aconteciam, majoritariamente, na Guanabara. Este é, inclusive, um dos principais nortes da pesquisadora que está constantemente inquirindo relatórios com a pergunta: “Por que o estado da Guanabara foi disparado o maior beneficiado com as verbas do CFC?”. MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. São Paulo: Itáu Cultural; Iluminuras, 2012. P. 124

²⁹² “Desde a década de 1930, os intelectuais do CFC atuaram no Ministério da Educação e Cultura executando o projeto modernista. Esse projeto modernista, notadamente conservador, foi centralizado com a criação do CFC, e só foi esgotado a partir de 1975, com o lançamento da Política Nacional de Cultura, assinada por um grupo de técnicos ligados ao DAC, na gestão de Ney Braga (1974-1978). MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. São Paulo: Itáu Cultural; Iluminuras, 2012. p. 230

Seu alinhamento, como o de França e Dantas, à uma ideia de orquestra como museu de grandes obras, do presente e do passado, é gritante. Não seria ousadia dizer que todos assinariam a crítica que França escreveu sobre o Festival da Guanabara, pois há reservas em comum. Os três desconsideraram a possibilidade de expansão da música contemporânea para além dos seus círculos de iniciados; para eles, o novo compositor, para conseguir prestígio, tem de corresponder a certas etapas até “alcançar maturidade” e devem estudar minuciosamente o cânone das grandes formas. A erudição e a tradição eram o norte do conselheiro, revestido de honrarias e cátedras, prestígio e cultura, elementos que parecem animar o crítico da Tribuna.

Apesar de ver com honradez os louros dos conselheiros, Dantas não ocupa o mesmo lugar dos seus mentores. Não foi da Academia, não o convidaram para a administração oficial, tampouco foi afeito à organização de festivais e concertos. Seu ofício era a crítica e o jornalismo. Todavia, entre 1973-1974, entrou em curso a reforma administrativa – biênio em que nasceu o Plano de Ações Culturais (PAC) e o Departamento de Ações Culturais (DAC) – que impactou diretamente a sua crítica. Como vimos, essas reformas tinham como atores principais (“geradores”) compositores, intérpretes e regentes, uma classe profissional que se via desalentada até então. Uma das pautas da classe no interior das políticas públicas da cultura é a luta da música contemporânea. Com interesses opostos aos dos conselheiros, começaram a lutar pelo orçamento. Edino Krieger é um dos principais representantes dessa luta no Rio de Janeiro daquele período, seja como compositor, seja como crítico do *Jornal do Brasil*, seja como produtor de festivais e bienais. O compositor Guerra-Peixe, aliado de Edino Krieger nos anos do *Música Viva*, foi um dos primeiros assessores do DAC, criado em 1973, o qual somava com o cargo de *spalla* da Orquestra Sinfônica Nacional. Com a progressiva perda de força dos Conselhos, Dantas se torna um crítico do DAC e dedica boa fatia da sua coluna a cobrir os bastidores dessas reformas.

Com o tempo, principalmente a partir de 1974, os bastidores das reformas passaram a ocupar uma parte destacada do texto do crítico. Informes e críticas no começo e, no final, os bastidores. Na mesma medida em que cresce a administração cultural do país, cresce o interesse por ela. A sobreposição entre o intérprete/compositor e o administrador o incomodava, soava corrupta. Com pautas de grande interesse, a coluna de Dantas passou a ocupar, naquele ano, uma parte mais considerável do segundo caderno da Tribuna, jornal para o qual contribuía desde 1970. Seu estilo, marcado pela falta de segredo, convenceu a redação do jornal fundado pelo virulento amante da música,

fundador da Sala Cecília Meireles, Carlos Lacerda. Inaugurou, com a fama, uma seção dedicada inteiramente à seara social da música de concerto, intitulada *Murmuratio*. Em um momento no qual o jornal passava por censura, a audácia e os inimigos construídos pela coluna contêm certo ineditismo. Com um ano no jornal, Dantas presenciou o seu primeiro caso polêmico (que envolve diretamente o DAC) e o cobriu amplamente: a proposta de fusão da OSN com a OSB. Com problemas orçamentários devido à divisão do orçamento entre o Conselho e o Departamento, Dantas acusou um lobby do conselho curador da OSB junto ao DAC para fundir as orquestras e explicitou como a classe dos músicos (inclusive instrumentistas da OSB) pressionam pela permanência²⁹³. Do frisson, que organizou a classe musical em torno de um objetivo – a manutenção da OSN –, sai o projeto para o Instituto Nacional de Música. Na contenda, Dantas se colocou do lado dos músicos contra os administradores. Isto é, apesar de considerar-se um erudito, quase-aristocrático, é afeito à profissionalização técnica dos músicos que está em curso. Para defendê-la de malversações, denunciou: acumulação de cargos; cargos confidenciais de gente sem experiência pregressa; pressões, intrigas, entre outras atitudes pouco republicanas. Para o crítico, quem capitaneou a suposta fusão – que, na verdade, era uma extinção da OSN – foi o ex-Ministro da Fazenda e atual presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira, Octávio Gouvêa de Bulhões.

Inimigo número um da coluna nos primeiros, “o professor (...) Bulhões se tornou personalidade de influência decisiva na vida musical carioca, ao valer-se da sua ascendência de eminente consultor para assuntos econômico-financeiros do Governador da Guanabara”²⁹⁴. Surpreendia uma coluna recente atacar uma figura de tamanho poder em termos tão diretos. Influente, a OSB perdeu a contenda e o DAC manteve as duas orquestras. Esse acontecimento é fundamental, pois, dali saíram as primeiras ideias de um Instituto Nacional de Música e uma Bienal de Música Contemporânea, duas das principais pautas da nova classe profissional inclinada a lutar pela nova música. Elas começaram a ser veiculadas nos jornais, principalmente nas entrevistas dos compositores Marlos Nobre e Edino Krieger, e formaram o esqueleto inicial das propostas do Instituto Nacional de Música. A FUNARTE, como ideia, também já vinha sendo veiculada nos jornais desde o início de 1973, uma discussão levada à público pelo economista Mário Henrique Simonsen e pelo coronel Otávio Costa.

²⁹³ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1974. p. 11

²⁹⁴ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1975. p. 10

Entre o final de 1974 e o início de 1975, a FUNARTE estava começando a ser viabilizada pelos ministros Mário Henrique Simonsen e Nei Braga, então mandatário do MEC. Ficou decidido que, a partir de 1976, ela seria beneficiada com um “esquema de incentivos sobre o Imposto de Renda”²⁹⁵. Isto é, haveria dotação orçamentária direta para a Fundação. Com a verba e a Fundação prevista, começou a concorrência pelo seu direcionamento. Em uma reportagem feita pelo *Jornal do Brasil* sobre os futuros caminhos da FUNARTE, o INM é objeto de disputa indireta pelos compositores apontados. Para Edino Krieger, há dúvidas sobre se o Instituto “aproveitou alguma coisa do nosso trabalho”, pois, acredita que “ninguém do meio musical tenha sido consultado sobre a Funarte”²⁹⁶; a falta de estrutura organizacional foi o principal déficit apontado por ele, pois as decisões eram resolvidas “com formulações puramente burocráticas”. Marlos Nobre, por sua vez, vocaliza as mesmas preocupações, mas em tom diferente: “é preciso que o meio musical seja ouvido, não só um grupo, mas todos os grupos (...) o PAC favoreceu a parte de eventos, mas faltam estrutura e organização, de uma maneira técnica, com pessoas que conheçam os problemas”²⁹⁷. O diagnóstico e a solução são as mesmas, mas parece haver um entendimento diferente entre os dois sobre o que seria esse “meio musical” aludido por Edino Krieger.

Sendo assim, como foi o caso da FUNTERJ, a FUNARTE também estava em suspenso em 1975. Os projetos estavam sendo aprovados e os cargos em disputa. Para se ter uma ideia do tempo suspenso, até em 1975, o Instituto Nacional de Música nem casa tinha, apenas no início do ano seguinte seria construído um anexo no Museu de Belas Artes que serviria ao Instituto. O período de suspensão se estende até o concerto de inauguração da FUNTERJ, intervalo de indecisão do qual a *Murmuratio* se alimentou e começou a ocupar espaço cada vez maior no jornal e no meio musical. Nos primeiros meses de janeiro, quando as primeiras ideias ainda estavam surgindo, a coluna já afirmava: “Ah, o Instituto Nacional da Música está sendo muito e muito cobiçado”²⁹⁸; “O INM é a preocupação maior da paróquia. Todo mundo quer ser presidente do Instituto. Ninguém abre mão”²⁹⁹. As transições de poder eram os momentos gloriosos da coluna,

²⁹⁵ MIRANDA, Ronaldo. “Entrevista/Mesa-Redonda: Compositor Erudito: um profissional silenciado pela necessidade de sobreviver”. *Jornal do Brasil* (Caderno B), 5 de julho de 1975. p. 4

²⁹⁶ MIRANDA, Ronaldo. “Entrevista/Mesa-Redonda: Compositor Erudito: um profissional silenciado pela necessidade de sobreviver”. *Jornal do Brasil* (Caderno B), 5 de julho de 1975. p. 4

²⁹⁷ MIRANDA, Ronaldo. “Entrevista/Mesa-Redonda: Compositor Erudito: um profissional silenciado pela necessidade de sobreviver”. *Jornal do Brasil* (Caderno B), 5 de julho de 1975. p. 4

²⁹⁸ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1975. p. 10

²⁹⁹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1975. p. 10

pois podia especular com o poder. Os pianista-administradores Myriam Dauelsberg e Jacques Klein se tornaram alvos constantes da coluna naquele ano. Klein era constantemente acusado pelo crítico de acumular cargos, concertos e competências, tendo a sua agenda acompanhada de perto com muita ironia e sarcasmo. Com a previsão da criação da Fundação dos Teatros, também se esperava transição na Sala, “Myriam não respira”, “Klein não come”³⁰⁰. Ambos “desfecharam uma violenta campanha publicitária, de nítidos propósitos continuístas”³⁰¹. Sua perseguição à Klein era direta e constante, pois a *Murmuratio* se alimentava de uma vontade de regeneração institucional constante, isto é, acusava acumulação de cargos, perseguia administradores supostamente ineficientes, entrevia jogadas políticas em decisões mínimas e máximas. A *Murmuratio* estava sempre na cola do poder no meio musical, como um jogo de cadeiras, conjeturando para ver quem se senta, quem se levanta, da “paróquia”. Escritas no calor da hora, a crítica nem sempre acertou suas previsões, mas nos entrega um conteúdo histórico das hesitações e pragmáticas do jogo institucional. Sobre a disputa pelo INM, Dantas viu na primeira Bienal um termômetro, uma vez que “tomara a temperatura de certos setores administrativos de nosso meio (...) quem há alguns anos, poderia conceber a inclusão numa mesma promoção de nomes como Marlos Nobre, Nelson de Macedo e José Siqueira”³⁰². A conciliação entre as frentes contrárias da música contemporânea, seja em estética, composição ou política, é mérito da institucionalização e a Bienal é o primeiro índice.

Tomado o calor das instituições, no início do ano, Dantas nutria uma expectativa de que a FUNARTE e a FUNTERJ, junto ao PAC e ao DAC, iriam fazer uma limpeza ética nos conchavos em diversas instâncias. Entretanto, com o desenrolar dos acontecimentos, seu pessimismo habitual tomou conta. No caso da presidência da FUNARTE, o crítico sente e observa a mudança nas direções da burocracia da cultura: “Notaram desta vez o Conselho Federal de Cultura completamente posto de lado? (...) Ninguém consulta o Conselho, ninguém lhe dá a mínima”³⁰³. O fato do processo decisório se dar por uma medida executiva que pode eleger, entre tantos, alguém sem experiência na área da cultura é iminente. Apesar das divergências, até aqui, há uma consonância de que quem deve gerir a FUNARTE, em especial o INM, é um profissional da área. Nem

³⁰⁰ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 6 de março de 1975. p. 11

³⁰¹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 6 de março de 1975. p. 11

³⁰² DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1975, p. 10

³⁰³ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1975, p. 10

conselheiro, nem administrador fora do ramo. Adolpho Bloch, da área das comunicações, já havia sido indicado ao cargo no final de 1975 e sofria forte resistência da coluna, em sua animosidade habitual. “São tempos apocalípticos. Querem maior sintoma de apocalipse do que um *Adelphos* Bloch ter nas mãos a orientação de todos os teatros da Capital cultural do país?”³⁰⁴. Enquanto em 4 de novembro, data da coluna, a diretoria da FUNTERJ estava certa, a FUNARTE ainda tinha sua diretoria em suspenso: “Todos os maestros querem, todos os pianistas querem, todos os professores de piano querem, todo mundo quer. Os pistolões, os pedidos, os choros, as traições, as reconciliações são notadas a olhos vistos”³⁰⁵, afirmou. Em 11 de dezembro de 1975, a coluna deu nomes aos bois, estão entre eles os compositores Marlos Nobre e Bruno Kieffer, os maestros Eleazar de Carvalho e Mário Tavares e a pianista Myriam Dauelsberg. Para sair na frente da disputa, um dos compositores citados tem feito de tudo, segundo a coluna: “Mas meu Deus, o Marlos anda tão queimado juntos aos músicos, junto à comunidade artística inteira”, explicou a coluna, “seu comportamento do meio do ano para cá foi marcado por atitudes inaceitáveis – tanto como pessoa, como do ponto de vista profissional”³⁰⁶. Esse afastamento dos músicos devido a programações tidas como “populistas”, também o aproximou do primeiro escalão: “Ney Braga faz tudo por ele. Aí já se sabe como a coisa fica”³⁰⁷. Se 1975, como pudemos ver é tempo de projeto, 1976 é ano de execução. Não temos como verificar se havia essa intimidade entre o ministro e o compositor, mas Marlos assumiu em março próximo, algumas semanas antes do concerto da FUNTERJ. Sua nomeação havia sido anunciada um mês antes, em 19 de fevereiro, pela *Murmuratio*. Depois do vai-e-vém, de ter ouvido de fontes do MEC que nenhum dos nomes que aventou seria de fato nomeado, a coluna antecipou: “Embora haja algumas resistências, todo meio musical já tem como certa a nomeação de Marlos Nobre para o futuro Instituto Nacional de Música”³⁰⁸.

A temporada iniciou após o Rei Momo do Cordão da Bola Preta passar com a sua banda, um carnaval no qual milhares de foliões entoaram Cidade Maravilhosa nos mais

³⁰⁴ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1975, p. 10

³⁰⁵ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1975, p. 10

³⁰⁶ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1975. p. 11 “Marlos deu até para reger programas ecléticos [música erudita x música popular]. Mesmo os seus amigos e admiradores ficaram estrangidíssimos com tamanho absurdo praticado por um músico até então tido como competente e inteligente”

³⁰⁷ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1976. p. 11

³⁰⁸ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1976. p.

diferentes blocos do centro da ex-capital em construção. Acabava definitivamente a história de serpentina no salão e a brincadeira tomava todas as ruas do centro, dividindo as atrações com as avenidas. Nesse pós-carnaval, cenário externo do concerto-inauguração da FUNTERJ, se formou o desenho institucional que vigorou até o fim da década e do qual a música contemporânea se beneficiou largamente. Nesses meses de pré-temporada, Marlos Nobre assumiu o INM com resistência de alguns dos setores do meio musical; Dauelsberg continuou na Sala e Klein, notadamente um voto contra os empreendimentos de música contemporânea, renunciou da direção; Bloch, alinhado às propostas de Henrique Morelenbaum, Mário Tavares e Edino Krieger, assumiu a FUNTERJ e empossou os três com assessorias. As instituições em jogo podem ser circunscritas entre: a Sala, o Municipal, o Instituto, as Fundações (FUNTERJ; FUNARTE), a Sinfônica Nacional, a Sinfônica Brasileira, a Academia Brasileira de Música, a Secretaria de Cultura do Rio, o PAC, o DAC e o Conselho. Essa sobreposição institucional, conhecido no jargão da administração pública como *layering*, confundia competências e gerava atrito entre as instituições. No âmbito do espetáculo, também acirrava a disputa por datas de ensaio e apresentação dos concertos, uma vez que a única casa com aparato específico para isso, com o Municipal em reformas, era a Sala.

Com os postos antecipados no jogo das cadeiras do poder na cultura, a coluna de Carlos Dantas começava o ano de 1976 maior. Maior em tamanho, maior em relevância, maior em audácia. A teorização da coluna, se deu, em maior parte, *a posteriori*, com fama ganha: “(...) o fato é que o *Murmuratio* assinala uma realidade colunisticamente nova. Não tem nada de extraordinária. Mas é nova no sentido de atenção aos problemas administrativos da música, os quais nunca foram sequer aflorados em outros jornais”³⁰⁹. No dia 13 de abril do ano-chave, Dantas nos deu um exemplo patente deste poder e de saída nos mostrou a teorização da sua coluna. Nesta crítica, a parte dedicada aos concertos da semana ocupa um parágrafo curto com uma breve apresentação do programa vindouro, o resto é *murmuratio*. Na mesma toada da citação anterior, o colunista coloca o deslumbre em terceira pessoa: “Há quem afirme total admiração pelo fato de ter eu transformado um assunto tão específico como é o de música erudita em alguma coisa viva, ágil, capaz de provocar tantas e tantas reações”³¹⁰. Em réplica a um suposto “leitor de Brasília”, explicou o nome da coluna (“não é a primeira vez que recebo esse pedido”):

³⁰⁹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 de março 1976. p. 10

³¹⁰ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1976. p. 9

Murmuratio é um dos elementos que integram a filosofia da maledicência estabelecida por Santo Tomás de Aquino. Os dois outros são o *sussuratio* e o *denigratio*. Portanto há o murmúrio, o sussurro e o denigrir uma situação ou mesmo uma pessoa. Traço comum é o fato de eles se realizarem em voz baixa. Divergem, no entanto, na intensidade da maledicência. O *Murmuratio*, este que é feito aqui na coluna, fica no âmbito do gosto, do potin, da fofoca, enfim. *Claro que através disto se pode verberar e até solicitar cadeia para muita gente.* Quanto ao *sussuratio* é já a maledicência em grau pernicioso, intencionalmente corrosivo. É a intriga, o fuxico mau caráter. E o *denigratio*, ou *detractio* é a infâmia, a injúria, o crime de calúnia³¹¹

Na algaravia que conecta um filósofo medieval às práticas do colunismo social tão em voga na época, Dantas criou uma maneira singular de escrever sobre a música. Não há qualquer “filosofia da maledicência” em São Tomás de Aquino. O filósofo condenou a fofoca em sua suma teológica, seja ela verdadeira ou falsa, não eleva, não é ético. O que existe, na sua filosofia, é uma condenação das injúrias (sussurro, detração, contumélia) e uma constatação de como os ordenamentos verbais se dão no campo do insulto (as filhas da inveja). Dantas, por outro lado, parece se aproximar mais do conceito de Aquino, a contumélia. A contumélia é algo mais grave que o simples “insulto”, mediante o qual se escarnece um defeito físico do próximo (por exemplo, zombar da cegueira ou da corcunda de alguém), enquanto a contumélia se dirige a um defeito moral ou espiritual³¹². Enfim, o que são categorias na filosofia da malversação para Dantas, para Aquino são atos pecaminosos em potencial, salvo se praticados para mostrar o vício ou o pecado do próximo. É justamente nessa brecha que entra a interpretação do crítico-fofoqueiro. Ele acredita utilizar as categorias de maneira virtuosa, uma vez que fala de administradores e agentes que são criminosos *a priori*.

A crítica musical no Brasil sempre teve verve polêmica. Oscar Guanabara, um dos fundadores do ofício no país durante a primeira República, ficou famoso pela sua pena afiada. Os impropérios que remeteu a Villa-Lobos e Nepomuceno entraram para os anais da história do gênero. Não seria de todo errado aproximá-lo à Dantas, uma vez que ambos fazem parte da mesma linhagem na qual estão presentes João Itiberê da Cunha, Andrade Muricy e Eurico Nogueira França. No entanto, a coluna de Dantas mobiliza recursos que escapam à própria ideia de crítica musical, rompe fronteira com outros gêneros jornalístico-literários. Portador da verdade, Dantas se aproxima dos caluniadores da Revolução Francesa estudados pelo historiador Robert Darnton, uma vez que, trabalha

³¹¹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1976. p. 9

³¹² AQUINO, São Tomás. **Suma Teológica**. São Paulo: Ed Paulus, pp. 2193-2206

piadas internas que demandam decifração (denominando personagens do meio como “a pianista louca”, o “coveiro do som”, sem nomeá-los), se coloca ao lado do leitor contra um inimigo em comum (“a administração”), constrói os fatos como um quebra-cabeça desproporcional caricaturando uma administração corroída pela imoralidade, impotência e a incompetência³¹⁴. Por exemplo, um expediente bastante recorrente na literatura de calúnia do século XVIII, era a utilização de fontes tão oniscientes quanto secretas³¹⁵. A veracidade das informações contidas nos folhetins era legitimada por boatos, sussurros, *murmuratio*s e normalmente ocupava os cadernos de ópera, nos quais a discussão política é marginal.

Suas piscadelas ao leitor e sua fé incorruptível nas fontes selecionadas fazem de Dantas um justiceiro da liberdade de expressão, tal como os caluniadores de Robert Darnton. É preciso explorar os limites da ideia de uma imprensa livre para agir de tal maneira. A única maneira de colocar em andamento sua purificação da moral e da civilidade nas reformas que estavam em curso era não participar delas como ator³¹⁶. No caso de Dantas, sua vontade de independência e profissionalização são a base do *Murmuratio*, conforme mostra a coluna do mesmo dia: “(...) jamais tive e jamais terei vínculos de nenhuma espécie com o TMRJ, com a SCM, com a Rádio MEC, com a OSB, enfim, com estas instituições que, sem dúvida, detém o grosso da vida artística da cidade. Se quisesse, de há muito seria funcionário de qualquer uma delas”³¹⁷. Conta que pediu demissão como redator de programas da OSB logo que assumiu a coluna, caso contrário teria criado alguma encrenca com a direção. Essas independências em relação às instituições que tomam conta da paróquia, para utilizar seu jargão, eram afirmadas constantemente. Salta aos olhos essa afirmação de independência, em um momento nos quais os jornais passavam por censura prévia. Ademais, historicamente, a crítica musical no Brasil teve lado e não tentou escondê-lo. Sempre lutou pelas políticas públicas que

³¹⁴ “Seen as a whole, the anecdotes fit together like the pieces of a mosaic, conveying a picture of a society corroded by incompetence, immorality, and impotence”. DARNTON, Robert. **The devil in the holy water: or the art of Slander from Louis XIV to Napoleon**. Pennsilvana: PU Press, 2010. p. 47

³¹⁵ “The gazeteer did not reveal his sources, but later libels indicated that he had informants in Versailles”. DARNTON, Robert. **The devil in the holy water: or the art of Slander from Louis XIV to Napoleon**. Pennsilvana: PU Press, 2010. p. 18

³¹⁶ Conforme registra Robert Darnton ao comentar sobre um periódico de caluniadores, *La Gazetier cuirassé*, que tinha como fim a purificação da civilidade moral: “France must change its morals just as it changes its laws’. The only force that could be mobilized to achieve such and end was public opinion, and it in turn depended on two crucial factors: independent men of letters, who could denounce all forms of corruption, and a free press, which would communicate their views” DARNTON, Robert. **The devil in the holy water: or the art of Slander from Louis XIV to Napoleon**. Pennsilvana: PU Press, 2010. p. 47

³¹⁷ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1976. p. 10

acreditava, oscilando entre os polos estéticos do nacionalismo e das novas técnicas vindas da Europa. Para dar um exemplo de seu contemporâneo, Edino Krieger trabalhou como produtor de eventos, compositor e crítico musical por um longo tempo. Segundo o pesquisador André Egg, o crítico no Brasil tem que arregaçar as mangas: “O crítico no Brasil é antes de tudo um intelectual que olha para a realidade europeia e se dedica a escrever porque a realidade à sua volta é tão diferente”³¹⁸. Isto é, “não se escreve crítica musical porque se tem o cânone musical, o sistema de formas, (...). Se escreve porque não se tem nada disso, mas é como se tudo isso fosse necessário e indispensável”³¹⁹. A crítica, portanto, teria de construir sua profissionalização e o espaço público no qual sua escrita atuaria. O exemplo mais patente desta empresa, que foge à linha do modernismo conservador que procuramos aludir até então, é o de Mário de Andrade, “crítico permanente num jornal de oposição, numa época em que São Paulo ainda não tinha atividade regular de concerto”³²⁰. Sua posição não é a exclusiva do crítico de música, trabalhou na produção da Semana de Arte Moderna de 1922, na fundação de revistas, na institucionalidade da cultura pela Secretaria de Cultura que ocupou. Na sua crítica, as instituições e os interesses eram escancarados e o seu projeto de Brasil se fazia entrever nas propostas.

Carlos Dantas, de alguma forma, herda a tradição da crítica musical no Brasil e a reedita nos anos 1970. Em um momento no qual o espaço público está formalizado, há reformas institucionais em direção à uma modernização dos órgãos culturais direcionados ao espetáculo orquestral, existe uma pluralidade de críticos permanentes em diferentes jornais da capital carioca e, por fim, há um conjunto de compositores e obras que buscam correspondências na História. Enfim, viviam um tempo com orquestras estruturadas e temporadas regulares no Rio de Janeiro. Em 1976, retornando onde estávamos, todas as variáveis institucionais estão colocadas. A profissionalização herdada é transformada em

³¹⁸ EGG, André. **Mário de Andrade no Diário Nacional**: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical. In: I Congresso de Música, História e Política, 2013, Curitiba. Anais do I Congresso de Música, História e Política. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012. p. 44

³¹⁹ EGG, André. **Mário de Andrade no Diário Nacional**: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical. In: I Congresso de Música, História e Política, 2013, Curitiba. Anais do I Congresso de Música, História e Política. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012. p. 44

³²⁰ EGG, André. **Mário de Andrade no Diário Nacional**: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical. In: I Congresso de Música, História e Política, 2013, Curitiba. Anais do I Congresso de Música, História e Política. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012. p. 55 <https://musicahistoriaepolitica.files.wordpress.com/2013/06/andrc3a9-egg-mc3a1rio-de-andrade-no-dic3a1rio-nacional.pdf>

uma defesa da independência acima de qualquer valor corporativo. A liberdade de expressão é levada a condição do incensurável e da absoluta falta de segredo. A pena feroz, tradicional a crítica brasileira, é transformada em maledicência, boato e fofoca. Valores bastante esclarecidos, algo fundantes do que entendemos por espaço público, como profissionalismo, liberdade de expressão e capacidade de crítica, são convertidos em um jogo que testa constantemente os limites da sua validade. A cada mudança no executivo ou nos postos de diretoria das principais instituições, Carlos Dantas imagina a nova instituição, ou o novo líder, como um possível bastião que acabaria com a corrupção — estrutural e endêmica no Estado Brasileiro. Ao projetar suas expectativas purificadoras em determinados atores do processo, a frustração é inevitável. Com ela, vem a perseguição. No caso da FUNTERJ e da FUNARTE, esse modelo se verifica. Ao longo do ano de 1975, o crítico nutria ganas de que Faria Lima iria limar todo o chaguismo da administração local, uma vulgata para generalizar a administração do governador Chagas Freitas; extirparia também com a raça de Octavio Bulhões (“o coveiro do som”). As duas instituições apareciam como uma reforma necessária em um meio administrativo corrompido moralmente. Quando foram anunciadas naquele início de 1976, as nomeações de Adolpho Bloch para a FUNTERJ e de Marlos Nobre para o Instituto de Música da FUNARTE, os administradores abordados pelo *Murmuratio* passaram a ser pauta semanal da coluna, a qual era impressa duas vezes na semana à essa altura. Eram outros nomes, mas isso tampouco importava: faturava na transição. “Novas composições, novos esquemas”, passou a ser o seu lema.

“A desgraça de um crítico é possuir ligações comerciais na área sobre a qual ele escreve”³²¹. Apesar de negar qualquer vínculo, Dantas possuía algumas fontes cativas como o “benévolo colaborador desta coluna, Roberto Gursching”, nomeado ao alto escalão da Secretaria de Modernização em 1979, pelo então Ministro do Planejamento, e também barítono, Mário Henrique Simonsen. Sua primeira participação na coluna se dá no início da *Murmuratio*, fim de 1973, como leitor missivista, propondo pautas polêmicas a serem verificadas pelo crítico. “O bom do Gursching” é, para a coluna, um erudito, atento às questões da música mesmo ela não tendo qualquer relação com seu emprego. Como assessor do MOBREAL na época, Gursching tinha acesso aos bastidores do campo cultural-musical e antecipava quais seriam as pautas da semana que vem. A coluna o exibia constantemente em férias na sua mansão de Teresópolis, localizada ao lado da do

³²¹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1976. p.

ministro. Dantas odiava os administradores, mas amava o poder. Gostava de se exibir ao lado de alguns poucos poderosos, os quais considerava uma espécie de reserva moral. Para se acomodar nesse liame estreito, criou uma ficção acerca da sua condição de crítico como um posto aristocrático. No esquema montado, “independência é para quem pode, não para quem quer”³²². A sua independência, portanto, é estreitamente vinculada a educação sentimental propagada, os *aristoi*. “Não é pra todo mundo ser independente (...) Este colunista, modestamente, pode se inscrever entre os privilegiados que nunca, jamais, aceitaram cargos nas áreas sobre as quais escreve”³²³, afirmou o crítico, reiteradas vezes, em diferentes intensidades. Os dois vizinhos de temporada na Granja Comary, Simonsen e Gursching, parecem ser dois dos poucos que contemplam os pré-requisitos, o resto são vulgos. “Cada um de nós, no entanto, tem mais valor, mais força, do que dez mil do vulgo”³²⁴, conclui. Tais fontes distintas tem a mesma funcionalidade dos príncipes e ducados que informavam os caluniadores de Darnton sobre as vulgaridades de reis e rainhas: garantem respaldo, segurança e legitimidade às acusações do crítico.

As práticas de justificação, por via de uma interpretação singular de São Tomás de Aquino, não combinam com o espaço público, nem com a crítica musical; mas combinam com o colunismo social. Como afirmou na sua primeira coluna, em 10 de agosto de 1973, “(...) todas estas indagações [do *Murmuratio*] ficam na zona limítrofe da verdade, envolvida em *potin* meio salgado”³²⁵. Ao discutir os bastidores, dia-a-dia, sem segredo, a crítica do *Murmuratio*, nos coloca no pragmatismo e nas hesitações diárias das temporadas, antecipa o jogo das cadeiras e nos ajuda a definir quais são os projetos de poder na música, bem como qual é o lugar da música contemporânea nessa nova composição arranjada em 1976. Segundo Dantas, quem garante essa posição singular de crítico fofoqueiro, bancando as meias-verdades, é a Tribuna da Imprensa. Frequentemente, o crítico acusa os administradores que pautam de pedirem a sua demissão e se gaba de ser protegido pela Tribuna, a qual supostamente não tolera qualquer violação.

Caracterizada sua escrita, Dantas conseguiu cobrir o dia-a-dia do poder com duas colunas por semana; um *Murmuratio* que, em média, ocupava um quarto de página, em letras pequenas de espaçamento curto, no segundo caderno da Tribuna. A resultante da

³²² DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1976. p. 11

³²³ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1976. p. 11

³²⁴ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1976. p. 11

³²⁵ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1973. p. 10

escrita singular é a definição dos termos de coalizão colocados até aqui, ainda de maneira vaga. As críticas analisadas de início, como as de Edino Krieger e Ronaldo Miranda, não nos permitem perceber com clareza os interesses conflitantes e o consenso frágil que havia entre as instituições do meio musical. Nem sempre confluentes, nomeamos coalizão. Mas Dantas entrega um termo mais preciso; não é coalizão, é paróquia. O meio musical carioca, cosmopolita, com mais de duas orquestras, a única sala de concertos do país, grandes atrações internacionais, era narrado em tom provinciano, com tramas comezinhos. No trecho que destacamos anteriormente da crítica de Edino Krieger sobre o concerto da *Aurora*³²⁶, no qual pede um entendimento entre a FUNTERJ e o INM para a gravação da obra (a qual foi gravada por Acker, mas nunca comercializada), podemos entrever a principal luta pela coesão da institucionalização. O entendimento não se refere apenas à gravação da obra, mas à luta por duas concepções distintas de como inserir a música contemporânea na institucionalização da cultura em curso. Com Dantas, o que era apenas entrevista e suposto, torna-se explícito.

O Instituto Nacional de Música, depois de um ano inteiro se planejando para iniciar as atividades, finalmente chega com um pacote de projetos em 16 de junho de 1976. Uma entrevista de Marlos Nobre para a jornalista Emília Silveira no *Jornal do Brasil* abre-alas da gestão. No pacote de 18 projetos do Instituto, sobra pretensão e falta prioridade. Em um quadro ao centro da página, intitulado “Onde aplicar os Cr\$ 10 milhões”, os nomeia: 1) Projeto Concertos para a Juventude; 2) Projeto Música Popular Brasileira (100 discos); 3) Projeto 100 discos de música erudita brasileira; 4) Projeto Rede Nacional de Música; 5) Projeto ensino de instrumentos de cordas no Brasil; 6) Projeto Bandas de Música no Brasil; 7) Projeto Orquestra Sinfônica Nacional (Reestruturação, OSN infanto-juvenil, Lutheria); 8) Projeto Fundo Nacional da Música e Fundo de Interajuda Musical; 9) Projeto Estímulo a Orquestras Profissionais; 10) Projeto de Interiorização/Regionalização conjuntos locais; 11) Projeto Catálogo Geral da Música e Músicos do Brasil; 12) Projeto Edição Obras Brasileiras (100 partituras); 13) Projeto Ópera Nacional; 14) Projeto Encomendas a Compositores Nacionais; 15) Projeto Festival Internacional de Música Contemporânea; 16) Projeto Festival Nacional de Música Popular; 17) Prêmio Nacional da Música; 18) Projeto Concursos Nacionais³²⁷. Por regra,

³²⁶ “Um entendimento nesse sentido entre a FUNTERJ e o futuro Instituto Nacional de Música poderá completar essa promissora aurora que por um instante premiou a música brasileira”. KRIEGER, Edino. “Uma noite de muitas auroras”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1976, p. 1

³²⁷ SILVEIRA, Emília. “Empresa: Instituto Nacional de Música, Presidente: Marlos Nobre, Objetivo: Ganhar um mercado de 6 milhões de dólares”. *Jornal do Brasil*, 16 de junho de 1976. p. 1

quem tem 19 prioridades para um orçamento, não tem nenhuma. Analisando as propostas, tendo em vista o conjunto da documentação reunida pela pesquisa, podemos notar que se trata de um pacote para agradar a todos, dar vazão as mais variadas demandas. Esse pacote grandiloquente era narrado pela jornalista como tendo sido formulado em um “espírito de urgência”. O local onde se dava o vai-e-vem de demandas era numa repartição destinada ao Instituto dentro do Museu Nacional de Belas Artes. Na falta de um prédio próprio, a FUNARTE e o INM se assentaram ali em um prédio antigo, carente de reformas, ao lado de um Municipal igualmente em reconstrução. Apesar de não haver nem prédio próprio, Marlos Nobre tem o objetivo, igualmente grandioso, de “transformar o Instituto numa empresa de arte” a qual vai “ganhar um mercado de 6 milhões de dólares”³²⁸. A matéria acompanhava a fotografia do compositor com as mãos e os dedos contraídos sob a mesa, como se segurasse uma esfera, com ar visionário e oracular.

Surpreendia, naquele momento, que um dos compositores mais produtivos do momento ocupasse a cadeira da presidência do Instituto, um posto tradicionalmente ocupado por técnicos da administração pública. Os dias dos conselheiros na administração também estavam contados, o momento era dos intérpretes. A indicação de uma pessoa do meio musical para o cargo era uma demanda da classe desde as discussões sobre as reformas do DAC, vide as reivindicações da mesa de compositores organizada por Ronaldo Miranda no *Jornal do Brasil*, dias antes da primeira Bienal. Na entrevista, Marlos Nobre declarou que “não queria o cargo” e foi “insistentemente sondado para preenchê-lo”: “resolvi aceitar, e agora o ritmo e o pensamento do grupo que está ligado a nós tem que predominar”³²⁹. Toda a postura empresarial, lucrativa, dinâmica e sem mediações era calculada, pois recaía sobre o Instituto a pecha de uma “estatização da cultura”. Desburocratização era a regra da época, lembremos que era o motivo pelo qual Dauelsberg também foi erigida como administradora. A nomeação de Marlos Nobre, como ficamos sabendo pela *Murmuratio*, foi capitaneada por Roberto Parreira, primeiro diretor da FUNARTE, que ficou conhecido pela literatura em políticas públicas como quem abriu possibilidades para um setor técnico na FUNARTE. Segundo Botelho, que entrevistou o ex-diretor, para Parreira as reformas da cultura que resultaram na FUNARTE (PAC, DAC) não continham nenhuma ideologia dos generais, apesar de

³²⁸ SILVEIRA, Emília. “Empresa: Instituto Nacional de Música, Presidente: Marlos Nobre, Objetivo: Ganhar um mercado de 6 milhões de dólares”. *Jornal do Brasil*, 16 de junho de 1976. p. 1

³²⁹ SILVEIRA, Emília. “Empresa: Instituto Nacional de Música, Presidente: Marlos Nobre, Objetivo: Ganhar um mercado de 6 milhões de dólares”. *Jornal do Brasil*, 16 de junho de 1976. p. 1

estatais. A pesquisadora conclui, portanto, que esse vazio ideológico teria possibilitado “o espaço que os técnicos do setor tiveram para construir não só uma política, como também instituições para a conduzir”³³⁰. Entretanto, essa construção não é pacífica. É o que nos mostra a historiadora Tânia Garcia da Costa ao analisar o projeto Lúcio Rangel, também desenvolvido pela Fundação. Para a pesquisadora,

(...) a Funarte constituiu-se como território de negociação, em que operavam, de um lado, diretores executivos nomeados pelo regime militar e, de outro, gente do meio musical que, sem abrir mão de seus projetos e convicções, havia respondido positivamente ao aceno do governo³³¹.

A música contemporânea brasileira tem projeto profissional, mas não tem projeto político. Antes, ela vai ser atravessada por diversos discursos políticos que vão dividi-la. O ecletismo das composições espelha a flexibilidade e a pragmática da institucionalização. Não é possível entrever qualquer ideia de projeto político nas trajetórias de Marlos Nobre, Edino Krieger ou na obra da década de Almeida Prado (*Aurora*, por exemplo). Antes, a música contemporânea vai ser terreno para diferentes programas políticos, como procuraremos mostrar pela coluna da *Murmuratio*.

Para voltarmos à linha dos acontecimentos, Marlos Nobre consegue alçar ao poder por via de uma negociação entre o ministério de Ney Braga e a classe musical. Deixa de ser pedra para se tornar vidraça. O compositor que pressionara por um Instituto e uma Bienal, agora assume a responsabilidade de levar a cabo essa empresa 10 milhões para 19 projetos. Meio milhão, em média, destinado para cada projeto é um orçamento apertado, para não dizer insuficiente. Sendo uma demanda de toda a sociedade, não tiveram oposições. Entretanto, bastou começar a executar para mostrar quais eram as principais prioridades. No mesmo junho em que foram impressas às alocações do orçamento destinado, o INM costurava uma parceria com o patronato industrial, representado pelo SESI. Para o convênio, o projeto que mais lhe interessava era o de ensino de instrumento de cordas. A ideia era levar grandes instrumentistas do cenário nacional, em sua maioria da Orquestra Sinfônica Brasileira, para os rincões do Brasil que ainda permaneciam prenes dessa cultura musical. No entanto, com essa prioridade, surge um velho, e ainda

³³⁰ BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990**. Rio de Janeiro: MEC/Edições Casa Rui Barbosa, 2000. p. 61

³³¹ GARCIA, Tania C. **O Projeto Lúcio Rangel da Fundação Nacional de Arte e a política cultural do regime militar nos anos de 1970 e 1980**. (Manuscrito), p. 5

presente, problema da música no Brasil: para que o ensino de cordas em massa no Brasil quando as perspectivas de mercado são escassas?

Em três meses de convênio entre o INM e o SESI, Marlos Nobre inaugura no começo de setembro a primeira sede do projeto, em Brasília. Ney Braga, Roberto Parreira e todo o Instituto, que era sediado no Rio de Janeiro, foram à posse. No dia anterior, a crítica de Dantas já chamava a atenção para assimetria nas prioridades, evidenciando a luta pelo orçamento. “Não é desanimador fazer-se um encontro de mestres instrumentistas de cordas quando a Orquestra Sinfônica do Municipal se desintegra e, no que parece, irremediavelmente?”,³³² pergunta o crítico. Dessa pergunta, surge um problema que perdura até os dias de hoje: “Afim, para que ensinar e estimular vocações se às agências de emprego, o mercado de música entra em agonia?”³³³. As críticas acima são expectativas sobre o evento e considerações sobre o orçamento, publicada em 31 de agosto, antecedia em alguns dias o evento. O balanço do evento veio no dia 2 de setembro, no qual a *murmuratio* vai-e-vem em relação ao INM. Apesar das baixas expectativas, Dantas saúda o evento como muito promisso, principalmente devido ao fato de que a primeira sede seria capitaneado pelo renomado professor de cordas, Alberto Jaffé, também um dos responsáveis pela formulação do projeto. O evento se deu em molde clássico de inauguração oficial do executivo, cortando a fita do prédio. Um adendo especial, haveria uma exposição de luteria para os convidados, a qual só seria permitido entrar depois do corte. Segundo Dantas, “houve gente da paróquia e de Brasília”, dando ênfase especial aos regentes Mário Tavares, José Siqueira e o jovem John Neschling; destaca também um atraso do casal Peter e Myriam Dauelsberg, os quais chegaram “quando a solenidade estava começada”³³⁴. Por mero colunismo, cita que Marlos Nobre “quase caiu da cadeira e se atrapalhou todo na entrevista a uma emissora de TV, só porque avistou o redator desta coluna”. De saída, ameaça “Projeto Espiral, tema para alguns artigos”.

A centralidade, concedida pela coluna, às figuras de Dauelsberg e Marlos Nobre (quando chegam, como reagem), mostra o poder que tinham as duas figuras. A primeira, diretora solo da Sala e promotora da Bienal, possuía o maior quinhão da FUNTERJ no meio clássico; o segundo com uma caneta sob o orçamento vultuoso, fruto de reformas institucionais, as quais cristalizaram uma Fundação sólida que, apesar de federal, ainda tinha sede no Rio de Janeiro. Duas instituições que cresciam juntas em orçamento, estavam alojadas em prédios antigos e cercava um Municipal interdito para reformas.

³³² DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1976. p. 11

³³³ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1976. p. 11

³³⁴ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1976. p. 11

Todavia, enquanto o compositor defendia um projeto educacional com pretensões massivas, a pianista, como vimos, queria trazer o mundo para a Sala e para o Rio de Janeiro. Temos, portanto, dois projetos diferentes, de personagens engajadas na promoção da música contemporânea, disputando a negociação com os executivos federais e estaduais.

Do lado do Instituto Nacional de Música, com a inauguração da primeira sede, o Projeto Espiral rouba a prioridade dos outros projetos. O slogan levantado pela gestão, pautado no programa de ensino de cordas, dizia “O Brasil pode ser uma orquestra”. Levava-se em consideração o ideal da orquestra como uma gestão harmônica dos fluxos enquanto as instituições orquestrais, salvo a OSB, estavam muito longe de qualquer exemplo de administração pública. Sendo assim, Marlos Nobre deixa para trás uma série de demandas gestadas no meio musical do qual é fruto e se volta ao Brasil todo com o ensino de cordas como prioridade. Em tese, a ideia de “conquistar público”, uma demanda recente em vista da separação publicamente onerosa, entre lucrativo e estatal, que ocupa a música de concerto, era pauta tanto para o INM quanto para a FUNTERJ.

O cerco da *Murmuratio* se fechou para a FUNTERJ e para o INM no fim daquele ano. Entram em questão as programações fonográficas do Instituto³³⁵; a reforma do Municipal e o descaso com a Orquestra; a condição precarizada da Orquestra Sinfônica Nacional. Da OSB e de cameristas consagrados, cobra-se repertório nacional. As duas instituições, chefiadas respectivamente por Marlos Nobre e Myriam Dauelsberg, vão ser pauta constante da coluna até o fim da década. A disputa institucional, altamente personalizada pela coluna nas figuras de seus “administradores”, dá a coloração necessária para o emprego do termo paróquia. São tratativas entre todas as instâncias do executivo, projetos com ambições inter-regionais e internacionais, mas que remetem a um núcleo duro das disputas culturais em que se debatia a música contemporânea na capital carioca. Apesar do destaque, por ora, as figuras de Myriam Dauelsberg e do seu marido, Peter Dauelsberg, permanecem representadas de maneira positiva ou neutra na sua coluna. Sabendo do poderio da administradora, a coluna cobra que seus pupilos sejam programados, como a pianista.

³³⁵ “A verba da FUNARTE já está dando o que falar. Dela são reservados 40 bi para gravação de discos populares e eruditos. Mas, meio a meio? Imagine-se que em todos os atalhos e verbas da paróquia há comentários acerca da maneira pela qual o Instituto de Música da FUNARTE faz (ou já está fazendo a programação fonográfica respeitante à criação erudita brasileira. Simplesmente à ordem é regravar tudo o que se registrou em disco nestes Brasis. Gravar tudo de novo” DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1976. p. 10

No final de 1976, começo de 1977, o cenário que já era ruim, piorou. Essa é a opinião da coluna e a responsabilidade é toda dos administradores. Existem interesses espúrios que impedem as administrações de programar música brasileira, remunerar bem as orquestras, construir repertórios fonográficos e editoriais consistentes dos compositores. Para além do Concurso Internacional de Canto, ao qual emprestava especial prestígio, o cenário era apocalíptico. Os interesses eram o lucro e o sucesso pessoal dos diretores de instituição, a paróquia é pintada em cores de debacle shakespeariano. Tanto é assim que Dantas formou um bordão naquele ano, “Administrador da música, raça danada”³³⁶. A música contemporânea, a qual sempre precisou pressionar para ser atendida, recebe as pressões agora que está no poder, com Marlos Nobre (INM) e Myriam Dauelsberg (SCM). As duas orquestras também entram na encrenca. Para a coluna, a reforma no campo da cultura não funcionou para a OSB, que tinha poder de mando político. “Pra ela, não tem DAC, PAC, nem TRIC, nem TRAC”, ironizou certa vez³³⁷. Enquanto a OSB era portentosa, mas esquecia a música brasileira, a OSN era paupérrima e para lá empurravam o novo repertório, o qual, está sob “o tráfico de influência que existe no INM”³³⁸. Isso se dá por um motivo, pois, a OSB tem um grande conselho curador de notáveis, consegue fazer o lobby para angariar verbas diretamente: “A administração da OSB só dialoga de ministro pra cima”³³⁹.

As orquestras e os festivais, como dependiam do repasse, buscavam uma relação harmoniosa com todas as instâncias das burocracias. Os embates entre a FUNTERJ e a FUNARTE, a Sala Cecília Meireles e o Instituto Nacional de Música, eram silenciosos. Posto que o objetivo do órgão federal era transformar o Brasil em uma orquestra, o lema da Sala Cecília Meireles era trazer o mundo e o Brasil para o seu centro. A Sala declarava ser o *foyer* da vida musical, principal lema da gestão Dauelsberg, abrigando todas as orquestras do Rio de Janeiro, com grandes convidados internacionais, ao longo de 50

³³⁶ O bordão é formado por volta de março-abril, quando a temporada é iniciada. “Bom, agora que o *murmuratio* está voltando ao foco das informações (...) agora vai ser tratada com pormenores essa questão do Municipal [remuneração dos músicos do Municipal, que estavam sem “casa”]. Hoje mesmo acionei os meus dispositivos todos, toda a bateria de informes e captações a fim de trazer os leitores o núcleo e os pormenores da situação. Deus quiser, será exposta aqui a panorâmica e os detalhes do que estão maquinando no Municipal contra os músicos, contra os bailarinos. Administrador da música, raça danada. Lembra-se da ópera de Verdi?” DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 de abril 1976. p. 10

³³⁷ A administração da OSB só dialoga de ministro pra cima. Nunca tomou conhecimento de DAC, nem de PAC, TRIC ou TRAC. A própria FUNARTE (...) recuou seu propósito de vergar a apumada conduta elitista da OSB”. DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1976. p. 10

³³⁸ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1976. p. 10

³³⁹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1976. p. 10

concertos. “A Sala como centro da vida musical da Cidade”, era um dos títulos contidos em caixa alta no programa da temporada. Escrito como uma carta de intenções, o texto programático tem ares de uma declaração de valores. Por algum motivo curioso, que contraria a lógica costumeira do ritual, este programa da temporada foi lançado ao final de 1977. Isto é, não anuncia nada, mas faz balanço e registra. Segundo a carta, o objetivo da Sala foi realizar “concertos de alto nível internacional, promovendo a apresentação sistemática dos melhores artistas e conjuntos brasileiros, abrindo novas perspectivas para a divulgação e projeção da música brasileira”³⁴⁰. Segundo o documento, temos um “*record*” em termos quantitativos: 228 concertos, dos quais 80% deles foram programados pela entidade. Analisando evento a evento, essa programática se dissolve, pois a II Bienal que aconteceu naquele ano, dividiu espaço com Karl Richter e os Ciclos Bach, a dupla de flautistas Jean Pierre Rampal e Aurele Nicolette, o organista Renzo Buja, o Ciclo Beethoven protagonizado pelo Trio Klein (Jacques Klein, Peter Dauelsberg e Cussy de Almeida). No caso do Trio Klein, o pianista havia sido diretor da Sala, o violoncelo era o primeiro esposo da administração e o violinista, um habilidoso administrador do Conservatório Pernambucano de Música. Dos três, só o último tinha programado música brasileira para a temporada, solando o Concertino para Violino e Orquestra de Guerra-Peixe (dedicado a ele). Vista no todo, tinha aparência de um acordo com o meio musical. Dava o tom de como nossas orquestras organizam a temporada até hoje: procurando agradar todos os gostos e públicos. Aliás, essa era uma pauta a qual o programa, feito posteriormente, registrou: “A Sala Cecília Meireles, em sua temporada de 1977, tem consciência de haver cumprido a dupla missão de atuar, num plano francamente didático, na formação e informação de um público sempre mais amplo, aberto e participante, garantindo assim, um maior mercado de trabalho”³⁴¹.

Programar intérpretes e compositores brasileiros, profissionalizá-los; formar um novo público distante do repertório e trazer novos repertórios ao público frequentador; promover uma gestão a longo prazo da temporada e projetos perenes que não se interrompam a cada mudança de executivo. Todas estas eram demandas da Sala e do Instituto, ambas respondem com grandes projetos que têm potencial de se complementar. Apenas diante do contexto que foi nos apresentado pelas linhas do *Murmuratio*, é que

³⁴⁰ PROGRAMA. **Temporada oficial de concertos da Sala Cecília Meireles**, FUNTERJ, Rio de Janeiro, 1977

³⁴¹ PROGRAMA. **Temporada oficial de concertos da Sala Cecília Meireles**, FUNTERJ, Rio de Janeiro, 1977.

podemos entender por que o Instituto hesitou em dar verbas para a Bienal, um empreendimento da Sala, mesmo o seu diretor tendo sido um dos principais lobistas dessa ideia junto à gestão Ney Braga. Ou seja, os dois projetos, Espiral e Bienal, se complementam em um plano ideal; enquanto o primeiro daria conta de formar intérpretes Brasil à fora, o segundo se encarregava de promover a música nacional e buscar os melhores da nova geração. Os projetos eram grandiloquentes, mas o país colhia os maus frutos de uma recessão internacional, na qual dois modelos de política econômica disputavam as saídas para a crise nacional. Em termos gerais, o nacional-desenvolvimentismo dos industriais e o ajuste fiscal neoliberal³⁴².

Podemos traduzir o embate entre grandes banqueiros preocupados com a inflação e o projeto empreiteiro dos industriais na figura de dois ouvintes de música de concerto, o ministro Mário Henrique Simonsen, persona conhecida da *Murmuratio*; e o ex-ministro Delfim Netto. Estes eram dois dos setores que conseguiam os ouvidos dos ministros, “santos menores recorriam aos contatos que tinham com os coronéis do SNI”³⁴³. Empossado em 1974, Simonsen se encontrava em 1977 algo isolado, em tensão com o Planejamento de Reis Velloso, alinhado ao alto investimento defendido pela cúpula militar. A pasta rival era defensora e fundadora do famigerado II Plano Nacional do Desenvolvimento, nêmesis do ministro da Fazenda. Criou-se um pêndulo entre o Planejamento e a Fazenda, com uma desmedida. Na eleição de Geisel, posse de Simonsen, um acontecimento o antecedeu e contradisse a corrente pessimista que vinha de fora. Uma notícia carioca, porém, distante da Lapa: a Petrobrás havia encontrado jazidas no norte do Rio de Janeiro³⁴⁴. Com essa promessa de riqueza, os investimentos aumentavam a cada ano da segunda metade da década 1970, período conhecido, em contraposição ao Milagre, como um “estagflação” (estagnação do crescimento, crescimento da inflação). A divisão era cultural, Delfim e Velloso eram nacionalistas e protecionistas, Simonsen era um cosmopolita reconhecido no mercado internacional de capitais. Na música, enquanto Delfim gostava de ouvir aos concertos sozinho, no rádio, por volta da hora do

³⁴² “Durante o governo Geisel (1974-1979) deram-se fortes choques entre os setores “nacionais” e o empresariado internacionalizado, dito então como ‘entreguista’, no interior da aliança que constituía o bloco ditatorial. Boa parte da brecha aberta no regime deu-se pela dissidência destes setores ‘liberais’ contra o ‘estatismo’ militar” FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário – vol. 4: Ditadura militar e redemocratização (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2019.

³⁴³ É importante sublinhar que a pesquisa recusa a leitura liberal do regime militar feita pela série de Elio Gaspari, segundo a qual o governo Jango teria malgrado administrativamente ou sido populista em demasia, elementos que supostamente abriram caminho para o golpe militar. Todavia, é importante reconhecer a riqueza da descrição que nos auxilia neste momento. GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo : Companhia das Letras, 2003. p. 44-5

³⁴⁴ GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo : Companhia das Letras, 2003. p. 44-5

almoço, Simonsen, de família tradicional, frequentava as grandes salas de concerto mundo à fora e promovia saraus em sua casa³⁴⁵.

A disputa entre o burocrata e o privatista, o empreiteiro e o rentista, se espraiava por todo o Rio de Janeiro e a música não estava a salvo. Mário Henrique Simonsen, fundador do MOBRAL, tinha sua atuação voltada naquele ano de 1977 para um objetivo da música que denuncia sua extração liberal. Simonsen era um entusiasta da internacionalização e institucionalização da OSB como orquestra de projeção mundial, na qualidade de Presidente havia conseguido uma dotação orçamentária do Banco do Brasil para financiar boa parte da turnê da Orquestra aos Estados Unidos. A Sala, por sua vez, neste ano trouxe Karl Richter e Jean Pierre Rampal, para ficarmos com duas das intepreções mais destacadas de Bach no cenário internacional.

Do lado do Instituto Nacional de Música, poucos foram os pontos priorizados naquela carta de intenções publicada no *Jornal do Brasil* no começo do primeiro mandato. Não reestruturou a Orquestra Sinfônica Nacional; não houve o projeto Ópera Nacional; não encabeçou o projeto de catálogo geral de música e músicos do Brasil; não gravou 100 discos de música erudita, ao total completam uma dezena; não houve um trabalho de edição e encomenda de obras aos compositores registrado no relatório 1976-1978, salvo na ocasião do Concurso em que uma seleção dos compositores atuantes do período foram chamados para escreverem as obras que seriam cantadas pelos competidores. Foram priorizadas a Rede Nacional de Músicos, o Projeto Espiral, o Apoio às orquestras, os concursos de bandas e corais. Mal comparando, a Sala está para Simonsen, assim o Instituto está próximo de Delfim.

A comparação carece de explicação. O Instituto Nacional de Música começou a comprar uma briga direta com a Sala Cecília Meireles quando resolveu negar a verba a segunda Bienal, fato noticiado por diferentes jornais. Já havíamos comentado essa querela anteriormente com o comentário de Ricardo Tacuchian no *Jornal do Brasil*³⁴⁶. A respeito da consideração feita por Ricardo Tacuchian, Carlos Dantas mostrou o motivo e se entusiasmou com o fato de o compositor colocar o bastidor às claras. É importante aqui lembrar que, no projeto inicial do Instituto havia sido projetado para entrar na cifra a organização de um "Festival Internacional de Música Contemporânea". Não houve

³⁴⁵ KLUGER, Elisa. Mario Henrique Simonsen e Antonio Delfim Netto: Socializações Desiguais, Carreiras Análogas, Modalidades Disparas de Exercício do Poder. *Dados* [online]. 2018, vol.61, n.4 [cited 2021-04-01], pp.301-339.

³⁴⁶ MATÉRIA. Ecos da II Bienal. *Jornal do Brasil*, 26 de outubro de 1977, p. contracapa.

festival e houve briga pela verba da Bienal, um evento voltado à música contemporânea nacional. Uma briga, inclusive, que chegou as capas do maior periódico cultural do Rio, o caderno B do Jornal do Brasil.

“O Ricardo [Parreira] não chegou a dizer, mas toda a gente sabe, que a organizadora da Bienal, Myriam Dauelsberg (...) teve de fazer medo ao diretor do Instituto, o compositor Marlos Nobre, a fim de conseguir um pouco de verba. Foi por medo da Myriam que o Marlos soltou o dinheiro que havia prometido ena hora H negou fogo”³⁴⁷

O desdém de Nobre com a Bienal não se traduz em palavras, mas em não-ditos. Na referida capa do Jornal do Brasil, intitulada Ecos da II Bienal, diferentes compositores-competidores são chamados para comentar sobre as ressonâncias do evento no meio musical. O diretor do INM, diferente da maioria dos seus confrades³⁴⁸, afirmou que “a música erudita brasileira atravessa um período de intensa efervescência”³⁴⁹. Justificou a sua assertiva através das três principais iniciativas suas, a Rede Nacional da Música, o Projeto Espiral, o Projeto Orquestras, Bandas e Corais. Segundo o compositor, os projetos “multiplicaram efetivamente as oportunidades de apresentação de obras brasileiras”, pois, naquele ano, 1977, “uma obra brasileira de qualidade não permanece jamais na gaveta”³⁵⁰. Todos os compositores, seus representados, estavam dizendo exatamente o contrário. O contraste entre Nobre e seus pares mostra o seu progressivo isolamento institucional. Como quem tem faro aguçado para perceber os vácuos no poder, na mesma coluna que faz balanço da Bienal, Dantas mostra o poder se movimentando: “(...) o Cussy tem toda chance de arrebatar o Instituto Nacional de Música das mãos do Marlos Nobre, tão logo comece o ano de 1978. O Cussy de Almeida é tremendo político. Tanto é político que neste escasso mercado de trabalho (...) fatura sem cessar”³⁵¹. Naquele outubro de Bienal, a divisão suposta entre o Instituto e a Sala, formalizou-se. Se podemos apenas entrevê-la por comentários esparsos nas páginas do Jornal do Brasil, na *Murmuratio* ela é escancarada.

³⁴⁷ DANTAS, Carlos. *Murmuratio*. Tribuna da Imprensa, 27 de outubro de 1977, p. 11

³⁴⁸ Dividindo a mesma capa de jornal, Aylton Escobar escarnece “a música erudita brasileira vai mal, obrigado”, relatando a sua profissionalização incipiente em comparação com as outras artes. David Korechandler, vencedor da competição naquele ano, pergunta: “por que a covardia em editar a música contemporânea brasileira?”. Ricardo Tacuchian, o mais incisivo, afirmou “não existe música erudita brasileira. Nem a tradicional e muito menos a contemporânea” MATÉRIA. Ecos da II Bienal. **Jornal do Brasil**, 26 de outubro de 1977, p. contracapa.

³⁴⁹ ENTREVISTA. Ecos da II Bienal. **Jornal do Brasil**, 26 de outubro de 1977, p. capa.

³⁵⁰ ENTREVISTA. Ecos da II Bienal. **Jornal do Brasil**, 26 de outubro de 1977, p. capa.

³⁵¹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1977. p. 11

As duas instituições possuíam respostas para a institucionalização da música brasileira de concerto, contemporânea em especial, e entraram em rota de colisão. O projeto de espetáculos internacionais e promoção da música contemporânea brasileira levado à cabo pela Sala traduzia a vontade de uma cepa de liberais esclarecidos; o projeto “o Brasil pode ser uma Orquestra” estava em consonância com o desejo dos industriais e dos militares, os quais estavam em busca da disciplina e do potencial de integração nacional da empreitada. Encerrou-se a temporada de 1977 com o *Stabat Mater* do fofoqueiro³⁵² Giacomo Rossini, peça que nos apresenta uma mistura entre o profano e o sagrado. Poderíamos associar ao clima da Lapa carioca onde a boêmia e sacristão dividem passeio público.

A escrita de Carlos Dantas floresceu na divisão, explorou ao longo de todo o ano seguinte a oposição entre Marlos Nobre e Myriam Dauelsberg, duas protagonistas da coluna. O meio musical, a institucionalização, começaram a assumir cores de uma verdadeira uma paróquia ao “fulanizar” na figura de seus administradores o desempenho de uma determinada de uma instituição. Floresceu também na transição, 1978 é ano de troca no executivo. Para rememorarmos, o regime militar previa expedientes de troca de comando do executivo, por via indireta, para dar a fachada de uma democracia. Nos estertores de 1977, o presidente Ernesto Geisel se encontrava encalacrado entre a “ameaça comunista” do torturador Silvio Frota³⁵³ e o seu paradoxal projeto de “abertura ditatorial”, ao qual queria dar seguimento colocando na linha sucessória o chefe do SNI, João Baptista Figueiredo. Para dar uma solução ao impasse, Silvio Frota é demitido do Ministério do Exército na mesma semana da Segunda Bienal e o caminho de Figueiredo é pavimentado desde o mês um do ano seguinte. Um evento não guarda qualquer relação com o outro salvo a proximidade entre as datas, no entanto, mesmo com a expectativa de continuidade do projeto político geiseliano há uma espera por uma troca geral de comando.

³⁵² Em uma descrição com alto conteúdo projetivo, Dantas quem se refere a Rossini como fofoqueiro. Cabe notar que o faz com um certo reconhecimento, como quem vê (ouve) um igual: “Até mesmo Rossini, o Rossini do Barbeiro, o superfofoqueiro e irreverente contador de anedotas parou por instantes a fim de musicar o quadro célebre de Maria ao pé da Cruz. Certo a partitura está sempre transparecendo a profanidade da mão que a escreveu. Nem por isso lhe faltam momentos de unção, de religiosidade perfeitamente dignos do tema sublime” DANTAS, Carlos. **Murmuratio**. Tribuna da Imprensa, 10 de maio de 1979. p. 10

³⁵³ “Tratava-se de uma estratégia de reorganizar as forças militares na sua periferia e desestabilizar Geisel, criando condições para sua indicação como sucessor do presidente” FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário – vol. 4: Ditadura militar e redemocratização (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2019. p. 269

Com as brigas mapeadas, as instituições com projetos em curso e o ódio aos administradores, a crítica musical de Dantas chega a uma espécie de estado da arte. Cresceu seu ódio à “pesquisomania” ou aos “tecnocratas”³⁵⁴, dois jargões famosos na época para traduzir a racionalidade crescente nas instituições da cultura. Sua escrita se nutre das incertezas do momento para construir a trama. Gaba-se, no entanto, de ser lido pelos seus detratores e motivar as suas querelas: “Os administradores nesta paróquia simplesmente devoram, deglutem vorazmente, o *murmuratio*. Claro, nenhuma outra coluna trata de assuntos administrativos musicais”³⁵⁵. Para Dantas, a profissionalização do crítico, sua declaração de autonomia, passava por tomar partido (“benevolência inicial”) dos artistas contra os administradores, para os quais “reserva-lhes a famosa expressão do *Rigoletto* de Verdi: *razza dannata* [raça danada]”³⁵⁶, comparando-os assim aos cortesãos da ópera. Todavia, alguns se salvavam do seu juízo àquela altura, entre elas Myriam Dauelsberg, a qual é a primeira a enviar um bilhete de boas festas para o crítico, fato noticiado pela coluna³⁵⁷. Procuramos, através desse mapeamento de suas filiações, relativizar sua suposta independência.

Os dois projetos institucionais, FUNTERJ e FUNARTE, cresciam em 1978. O Projeto Espiral expandia suas sedes por todo o Brasil, expandiam-se bandas, corais e orquestras; a Sala preparou uma temporada com antecedência e grandes apresentações internacionais, incluindo um recital com os virtuosos Martha Argerich (piano) e Mstislav Rostropovich (violoncelo). No caso de Rostropovich, figura em evidência política por suas críticas à União Soviética, trouxe a família toda para organizar um festival que carregava o seu sobrenome, com diferentes apresentações, ao custo de 600 cruzeiros, equivalente a 1/3 do salário mínimo da época. A promoção do “badalado” recital foi da

³⁵⁴ A escolha dos vocábulos de Dantas espelha uma tensão intrínseca ao regime militar entre os militares em busca de legitimidade popular e a elite civil que informava o governo. Segundo o pesquisador Adriano Nervo Cordato, no regime militar: “as “classes” não são os únicos atores do processo político (e nem os mais importantes) e os partidos tendem a perder sua função de representação, que é transferida para o aparelho de Estado. Essa transferência comporta também algumas dificuldades e complexidades, o que explica a concorrência entre setores das Forças Armadas e a elite estatal civil (os “tecnocratas”). Em resumo, ficamos assim: as cúpulas das Forças Armadas se incumbem das questões políticas e ideológicas e a elite estatal (civil), das questões de economia” CORDATO, A N. **O processo decisório de política econômica na ditadura militar brasileira e o papel das Forças Armadas**. Conferência apresentada no Laboratório de Estudos sobre Militares e Política (LEMP), em setembro, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). CORDATO, A N. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. **Rev. Sociol. Polit.** [online]. 2005, n.25, pp.83-106.

³⁵⁵ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1977. p. 10

³⁵⁶ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1977. p. 10

³⁵⁷ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1977. p. 10

FUNTERJ, do *Jornal do Brasil e da Sala*. “Uma tremenda força badalativa”³⁵⁸ era a expressão que acompanhava constantemente o nome da diretora e do seu marido – destacado violoncelista – nos cadernos da *Tribuna da Imprensa* daquele ano. A respeito de um concerto do duo Peter Dauelsberg e Jacques Klein, afirmou: “Ah, o recital de Peter Dauelsberg e Jacques Klein na Sala Cecília Meireles atestou uma afluência inusitada de público. Tremenda força badalativa foi acionada para este recital. Só faltou comparecer o futuro presidente João Baptista Figueiredo”³⁵⁹. Utilizando-se de uma linguagem da discoteca, a gíria denuncia a influência das festas da zona sul carioca no vocábulo da música de concerto, uma maneira de torná-la *pop*. Com os eventos de julho e agosto, cresce a pecha de elitista no casal que dirige a Sala.

Com o crescimento da programação entre esse consórcio Sala, JB e FUNTERJ, aumenta a percepção de uma ausência do Instituto Nacional de Música no apoio às programações. Dantas denunciou o bastidor no mesmo julho badalado na Sala: “(...) já chegou a causar estranheza nos altos escalões de Brasília a insistência do Instituto de Música da FUNARTE em negar todos os pedidos de auxílio à programações. Através de longos pareceres, vem sempre e sempre o não”³⁶⁰. Myriam carrega a pecha de elitista na mesma medida em que Marlos Nobre carrega a de autoritário populista. Comparado à Villa-Lobos em um disco da Phillips, Dantas reagiu: “Sucessor de Villa-Lobos, o Marlos ? Ora, ora, a badalação tem limites”. Apesar do bom desempenho das instituições, o tempo de transição coloca uma cruz sobre a continuidade do comando das duas instituições, Sala e INM. O ano é, sobretudo, de espera. Como vimos, no caso da Sala, ela chegou a pautar as demandas por incentivos à programação, ponto fraco da gestão de Marlos Nobre no Instituto de Música. O INM, por sua vez, começou a atacar a FUNTERJ, já que a Sala caía nas graças do meio musical com a sua grande temporada. Atacava direto no ponto fraco da Fundação, a reforma do Teatro Municipal. Comandada pelo empresário Adolpho Bloch, Faria Lima o chamou para a tarefa por ser alguém da iniciativa privada que iria conter gastos e fazer uma reforma eficiente. O que se viu, segundo suas próprias declarações foi o contrário. O empresário não só demorou para entregar a reforma como gastou muito mais. “O Instituto Nacional da Música, órgão da FUNARTE, está tentando

³⁵⁸ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1977. p. 10

³⁵⁹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1978. p. 9

³⁶⁰ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1978. p. 11

capitalizar a crise do Municipal. Procura-se estabelecer uma oposição qualitativa entre uma e outra administração”³⁶¹, afirmou Dantas.

Em momento de transição, Dantas desconfiava de tudo. Entre os meses de setembro e dezembro de 1978, ameaçava que estava chegando “a hora em que os gafanhotos engordam”³⁶². Independente das virtudes do INM e da FUNTERJ, “ambos compartilham o mesmo clima de sordidez, de perseguição, de infâmia, de escárnio, de interesses pessoais indecentemente exaltados”³⁶³. Segundo o *Murmuratio*, “quem quiser incentivos [federais] aos esforços tem de estar nas boas graças do Marlos Nobre, do Roberto Parreira (...) quem pretender incentivar carreira artística no âmbito estadual tem de ser simpático à Adolpho Bloch”³⁶⁴. Diante da desconfiança geral com os administradores, Edino Krieger, que acumulava as funções de compositor, regente, crítico do JB, diretor artístico da Fundação e organizador da Bienal na Sala, era o único que passava ileso; se movimentava para aparecer como técnico em uma burocracia comprometida. Não aparecia com nome nos programas da FUNTERJ. Diante da politização das instituições, o compositor catarinense aparecia como um técnico pelo perfil menos inclinado ao posicionamento aberto³⁶⁵. Como que prevendo a transição geral que se passaria, somado às limitações que enfrentava na FUNTERJ para colocar seu projeto, em 13 de outubro Edino Krieger pede demissão da Fundação. Uma nota na *Tribuna*, acusou a entrega da sua demissão à secretária de cultura, Myrthes Wentzel. No comunicado, “Edino Krieger preferiu não dar declarações no momento, mas explicou que não via como realizar o projeto que se propôs”. O compositor sentia também a pressão que recaía sobre o projeto de reconstrução do Municipal. Mesmo durante o cargo, não gostava de holofotes “Edino Krieger dirige artisticamente todos os teatros do Estado, mas ainda continua a ser vetado da ficha técnica”. No dia 19 de outubro, em meio a crise do Municipal, a *Tribuna da Imprensa* publica uma reportagem, assinada pela jornalista Neusa C. Fraga, “O que está acontecendo na FUNTERJ?”, na qual transcreve a carta do compositor endereçada ao presidente da FUNTERJ. Na epístola endereçada à Bloch, mas com tom de carta aberta, reclamou das restrições impostas pela diretoria executiva à

³⁶¹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1978. p. 11

³⁶² “E lembrem-se de outra verdade inexorável: está chegando a hora Figueiredo”. DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1978. p. 10

³⁶³ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1978. p. 11

³⁶⁴ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1978. p. 11

³⁶⁵ “Edino Krieger dirige artisticamente todos os teatros do Estado, mas ainda continua a ser vetado da ficha técnica” DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1978. p.

direção artística³⁶⁶, mas o foco principal foi a falta de infraestrutura. Isto é, a obra é monumental, mas a substância do teatro é paupérrima: músicos tem de comprar suas próprias passagens para os festivais, as partituras não chegam em tempo hábil para o preparo do programa, materiais solicitados ficam travados nos trâmites burocráticos. O objeto central da crítica é “a ausência de qualquer mecanismo promocional, de formação de mercado e captação de recursos”³⁶⁷. No ano seguinte, como que comentando o ano anterior, Dantas mostra a consonância de interesses que havia entre Myriam Dauelsberg e Edino Krieger: “A Myriam programava por conta própria devido ao consentimento do Edino. Edino era o diretor artístico da FUNTERJ na gestão Faria Lima. Não colocou o menor obstáculo à Myriam, que desenvoltamente contratou quem quis e o que pôde”³⁶⁸.

Se a crise do Municipal era por razões da reforma, o estopim veio por meio da preparação do espetáculo “Sargento de Milícias”, ópera de Francisco Mignone baseada em romance homônimo. A dialética entre a ordem e a desordem no Rio antigo ainda fascinava e nutria a criatividade de compositores contemporâneos. Ao descrever a peça, Dantas mencionou uma anedota importante: “Em lugar dos atos tradicionais das óperas haverá quadros. Isto porque o próprio compositor elaborou a partitura visando a uma sucessão de representativos quadros (...) a ideia de pôr em música o livro de Manuel Antônio de Almeida foi do grande Mário de Andrade³⁶⁹”³⁷⁰. A ópera prevista inicialmente para começar a segunda metade da temporada, em agosto, foi acontecer apenas em 15 de dezembro devido aos embates internos na FUNTERJ, finalizando a temporada. A jocosidade do narrador com os militares, mostrando a desordem na ordem verde-oliva, incomodava o alto escalão da Fundação e botava medo em quem tinha expectativa de censura. Comédia musical e sargento não combinavam na mesma frase. O Jornal do Brasil não publicou uma crítica da estreia, mas uma visita de Ronaldo Miranda aos ensaios, contando um pouco de como foi levantar a obra em cenário tão difícil. O comentário toma

³⁶⁶ “Acrescente-se a isso a maratona que os funcionários do Departamento Artístico são obrigados a cumprir sistematicamente na procura sherlockeana de um Secretário Executivo que enfeixa em suas mãos todo e qualquer poder de decisão”

³⁶⁷ FRAGA, Neusa. “O que está acontecendo na FUNTERJ?”, **Tribuna de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1976. p. 8

³⁶⁸ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1978. p. 10

³⁶⁹ Segundo Francisco Mignone, “Mário de Andrade sempre insistiu para que eu fizesse esse trabalho, por considerar o romance de Manuel Antônio de Almeida o primeiro a focalizar os costumes e tradições de uma época nossa. Mas só agora encontrei um libretista, que considero fantástico” MIGNONE, Francisco. “Entrevista ao Jornal do Brasil, 1977”. In: MARIZ, Vasco (org.). **Francisco Mignone: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. pp. 47-9

³⁷⁰ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1978. p. 10

toda a capa da seção Lazer do jornal, com a qual divide a parte teatral com a crítica Miriam Alencar. Miranda nos dá uma descrição acurada da apropriação feita por Mignone, musical e tematicamente: “Conta em rápidos flashes a história do livro, mas preocupa-se mais em caracterizar, através dos personagens, o clima do Rio antigo. A música alterna modinhas e danças de sabor africano com sequencias arrojadas desprendidas da tonalidade tradicional”³⁷¹. Uma ênfase especial é dada ao Sarambeque, dança com a qual Mignone encerra a ópera, resultado de encadeados lundus e modinhas os quais ajudam a tematizar musicalmente o Rio antigo. A cobertura é exemplar da divisão entre os dois jornais, pois enquanto o JB mostra a vitória no malogro, a Tribuna comenta, perto do Natal, todos os erros acumulados na organização da ópera. Dantas considerou que, embora o evento seja de grandes proporções, com elenco impecável, foi um “passo errado” do início ao fim, com os problemas debitados nas contas da administração e do compositor³⁷². Se o final da temporada passada, com a peça sacra de Rossini, mostrava a divisão entre o transcendental e o pedestre que enfeixava a sala de concertos, o Sargento de Milícias vem escancarar a coexistência entre a racionalidade das administrações e os descaminhos personalistas do patrimonialismo.

Em resumo, o ano termina com Edino Krieger demitido, Myriam Dauelsberg laureada e Marlos Nobre isolado. A documentação aponta que os três lutam pelo jogo de cadeiras que virá com a troca no executivo. O Municipal colhia os frutos de uma crise institucional com a FUNTERJ, a qual atrasava e encarecia a reforma; a Sala recebia os louros de uma grande temporada com Martha Argerich, Karl Richter e a família Rostropovich. O INM procurou faturar e vender a sua administração na crise da FUNTERJ, agora é a vez da Sala cobrar sua fatura, disputando o cargo de diretor em “briga de foice”. A expressão é do *murmuratio*, o qual se vê desencontrado, sem conseguir antecipar o próximo passo nesta querela. Para a coluna, Marlos Nobre, isolado, “anda obviamente acionando todas as rodela de seu esquema entre os fabricantes de instrumentos, as multinacionais do disco, certas personalidades do meio musical e o

³⁷¹ MIRANDA, Ronaldo. “O Rio antigo, segundo Mignone”. Jornal do Brasil. Caderno Lazer, capa.

³⁷² Mas, todo esse acervo positivo em nada impediu o Sargento de ficar de passo capenga, coxo, arrastando-se numa sequencia monótona de cenas, tropego, em som e imagem. Foi um espetáculo chato, triste, pobre. Com carências extremamente gritantes, entre estas a péssima maneira de cantarem em português. (...) Em suma, ninguém gostou. Toda gente achou pobrito, fracote, o tal do Sargento. **Temos uma boa vontade inicial para com o trabalho de brasileiros, pois sabemos o inferno que é fazer qualquer coisa neste pa-tro-pi. Isto de forma alguma pode excluir a verdade**” DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1978. p. 10

próprio Roberto Parreira, seu mais recente fervoroso amigo³⁷³. A afirmação mostra mais a falta de respostas e de bastidor do que uma ciência. Há um frenesi na sociedade que se esparrama na *murmuratio* de Dantas, chegando as beiras de um delírio. Como as decisões tomam tempo e a coluna tem de sair duas vezes por semana, o *murmuratio* erra por ansiedade de informação. Daí precisa criar essa ideia de lobbys que mais se aparentam a máfias, como “as multinacionais do disco”. É sabido que as prensagens eruditas pouco interessam à estas empresas em termos de lucro. Essa *murmuratio* vai à público em 18 de janeiro de 1979. Com o tempo, chega o bastidor. Uma semana depois se introduz uma desmedida na colisão entre as duas instituições. Eduardo Portella, novo ministro da educação e cultura indicado por Figueiredo, é muito próximo dos círculos intelectuais da zona sul carioca, os quais Myriam Dauelsberg domina e goza de bom respeito devido ao esplendor das apresentações internacionais que fazia a Sala. Além do mais, foram amigos de infância e pertencem a famílias que se conhecem de longa data. Em 25 de janeiro, Dantas antecipou a ascensão de Dauelsberg. “Ah, um murmúrio tem dado a professora Myriam Dauelsberg, diretora da Sala Cecília Meireles, como prestes a fazer parte do staff do novo ministro da Educação e Cultura³⁷⁴. O sinal de que uma das mais destacadas administradoras da música no cenário carioca, mulher, comprometida com a música contemporânea, fosse ocupar uma secretária executiva do primeiro escalão era um fato inédito. Cresciam, novamente, as expectativas de institucionalização; a aurora refazia sua espiral.

Na disputa pelo Instituto Nacional que se instaurou em 1978, Dantas primeiro deu o diagnóstico certo. Afirmou que, enquanto o diretor Parreira gostaria da continuidade de Marlos Nobre, Myriam Dauelsberg gostaria de entregar a Cussy de Almeida o cargo. Todavia, a desorientação, chegando às beiras dos delírios persecutórios (tais como as “multinacionais do disco”), o leva a cometer diversos equívocos; chegou a sugerir, por exemplo, que os polos antagônicos, Myriam Dauelsberg e Marlos Nobre, tramavam juntos pela continuidade³⁷⁵, apenas pelo fato da pianista interpretar algumas obras do compositor em seus recitais com o marido. Ficção que a força do tempo se pôs a dissolver, pois se verificou a sua previsão anterior. Mas a verdade é que no raciocínio do *murmuratio* começa a sobrar a especulação e faltar a apuração. Chegou ao acinte de

³⁷³ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1978. P. 10

³⁷⁴ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1979. p. 10

³⁷⁵ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1979. p. 10

anunciar que estava escrevendo um livro chamado *O Som da Paróquia*, com todos os desmandos da administração musical carioca – livro nunca publicado. O escrito contaria com um prefácio do crítico paulista “dr. José da Veiga de Oliveira” e apoio do “benévolo colaborador desta coluna Roberto Gursching”³⁷⁶.

Ficções à parte, antes da disputa pelo cargo de Marlos Nobre, a diretora da Sala precisou nomear um continuador. Empossada no fim de janeiro, Myriam Dauelsberg deixou um cargo vago na Sala. Miguel Proença é um dos cotados para assumi-lo. Depois de muita disputa entre nomes, quem é nomeado é o próprio marido da pianista, o violoncelista Peter Dauelsberg, o qual já era funcionário da Sala. Um “fato burlesco”³⁷⁷, como caracterizou a *Murmuratio*, para o qual tudo indica que o violoncelista “continuará fazendo o solo” na Sala.³⁷⁸ O gesto escancarado de continuar na administração da Sala, por parte dos Dauelsberg, mostra o poder do novo *staff* de Eduardo Portella e revela a instabilidade em que viviam os cargos dirigentes de políticas públicas na cultura.

“Atenção: Cussy de Almeida, violinista, está fazendo uma força louca para tirar Marlos Nobre do Instituto Nacional de Música, órgão da FUNARTE. O Cussy de Almeida tem elementos de luta”. O alarde é do *Murmuratio* de 22 de fevereiro de 1978. Em seguida, Dauelsberg se posicionou, do alto do segundo escalão, para promover o Cussy de Almeida como o novo nome da gestão do Instituto Nacional de Música³⁷⁹. A luta, antecipada pela *murmuratio* com um ano de antecedência, começa em fevereiro e se estende até o dia primeiro de maio. Se tomarmos a escrita de Dantas como um mundo isolado, é como se, nesse início de ano, vivêssemos uma experiência temporal letárgica legada pelos embates criados no ano anterior, os quais ainda demandam alguma resolução. Somando-se a isso, devido ao jogo das cadeiras, o início da temporada é postergado. O jogo administrativo impede a música de começar.

Depois de dois meses de vai-e-vem, é anunciada a demissão de Marlos Nobre, “finalmente” demitido da direção do Instituto Nacional de Música da FUNARTE. “Ninguém acreditou de início. Afinal, o Marlos parecia solidamente instalado em sua prepotência, sua arrogância, seu desprezo por toda a gente. Pois não é que ele se dizia

³⁷⁶ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1979. p. 10

³⁷⁷ “Nem o fato burlesco da Sala Cecília Meireles passar da mulher para o marido, nem essa direção doméstica chamou tanta atenção (...)”. DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1979. p. 10

³⁷⁸ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1979. p. 10

³⁷⁹ “Parece em tempo a espera a questão do Instituto Nacional da Música a tentativa de Myriam Dauelsberg para lá conseguir nomear o Cussy de Almeida. Não podendo ser o Cussy, a Myriam prefere continuar o Marlos. O Guerra-Peixe, no páreo com Cussy, não é de agrado da chefia do gabinete do MEC” DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**. 17 de abril de 1979. p. 11

sucessor de Villa-Lobos?”³⁸⁰, afirmou o *Murmuratio* em 3 de maio de 1979. Esse paralelo, vocalizado em programas, releases e *liner notes* era comum na época, havia uma espécie de colonização do imaginário musical pela obra de Villa-Lobos. O musicólogo Paulo de Tarso Salles chamou de uma “lacuna no imaginário”³⁸¹, como se a música tivesse deixado de seguir o seu “curso evolutivo”³⁸². Muitos eram os candidatos ao paralelismo, mas Marlos Nobre conseguiu a maior proximidade, também na atuação institucional³⁸³: construindo projetos de educação musical em massa para regimes autoritários. Que ele se diga próximo de Villa-Lobos em continuidade musical, tal qual Edu Lobo ou Tom Jobim, é recurso de mercado. Villa-Lobos vendia e tarimbava. Não se trata de diminuir a obra do compositor frente a estes acontecimentos, mas, é preciso mostrar o seu encilhamento na medida em que compactua com expedientes caros ao regime militar, garantindo-lhe a pecha de “colaboracionista”. Antes de ser demitido, Marlos Nobre entrou em uma briga com a crítica musical Maria Abreu, do *Última Hora*. O motivo do embate pouco interessa, mas a certa altura, o compositor acusou a jornalista-pianista de “conhecer muito bem a organização comunista da música”³⁸⁴. A terminologia ecoa o documento analisado anteriormente por esta pesquisa, do qual Nobre é um dos poucos compositores relevantes que não estão citados.

Com a saída, houve uma mudança nos caminhos da *murmuratio*: Nobre torna-se o antagonista, Dauelsberg a salvadora. A demissão era improvável e mudava todo o cenário para Roberto Parreira³⁸⁵. Uma semana depois, no dia 15 de maio, temos uma coluna que pode exemplificar a nova composição. Hábil ao se deslocar no meio musical,

³⁸⁰ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 3 de maio de 1979. p. 11

³⁸¹ SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p. 233

³⁸² SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p. 234

³⁸³ “Há um curioso paralelo entre as carreiras de Villa-Lobos e Marlos Nobre: ambos se destacaram em épocas de transição, Villa-Lobos nos anos 1920, quando o projeto nacionalista se afigurava uma possibilidade de renovação, Nobre nos anos 1960, quando esse mesmo projeto ameaçava se tornar um entrave para os novos compositores. Ambos exerceram cargos públicos em momentos políticos conturbados no país – Villa-Lobos durante o Estado Novo, Nobre durante o regime militar –, por isso, receberam inúmeros ataques que tentam minimizar sua importância como compositores para associá-los de alguma forma a esses contextos políticos”. SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p. 195-198

³⁸⁴ “E que briga essa do Marlos com a colunista Maria Abreu? Que frase sinistra a do Marlos, na resposta publicada pela “Última Hora”. Dizer que a Maria conhece muito bem a organização comunista da música – não foi isto? Horrível, esse negócio. O Marlos não se emenda.” DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1979, p. 10.

³⁸⁵ “Roberto Parreira foi surpreendido pela demissão dos diretores do Instituto Nacional de Música (INM) – Marlos Nobre (...). Superada a crise provocada por esse episódio, sabia-se que Parreira, ele mesmo confirma isso, não continuaria muito mais no cargo”. BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990**. Rio de Janeiro: MEC/Edições Casa Rui Barbosa, 2000. p. 80

Dantas é quem percebe as composições e age em antecipação. Prevendo o poderio de Myriam, passa a louvar a nomeação de Cussy de Almeida para o Instituto da FUNARTE. Cobrindo a posse, Dantas afirmou:

A libertação que o Cussy efetuou (...) decorreu da diligência benemérita do chefe de gabinete do sr. Ministro da Educação e da Cultura, profa. Myriam Anna Dauelsberg (...) tem assim a gratidão da classe musical.³⁸⁶

Tudo leva a crer que a demissão de Marlos Nobre foi um acontecimento ruptural, elegendo a heroína e desfazendo os desentendidos: “Myriam Dauelsberg, a quem desta coluna tantas vezes mandei severos reparos, tantas críticas fortes, pode considerar-se redimida de todas as faltas”³⁸⁷. Todos os louros são devidos pois tirou o que Dantas considerava o “jagunço do som”³⁸⁸. Vale lembrar que a mesma pena feroz que serve para acusar supostas improbidades na administração musical, também é leve ao avaliar a maioria de suas obras, considerando-o um dos compositores mais destacados do período, ao lado de Almeida Prado. Vasco Mariz, musicólogo que viveu e acompanhou as tantas administrações das quais participou Marlos Nobre, atesta como exemplo o nível de isolamento que conseguiu a sua obra nas décadas seguintes³⁸⁹. Para sucedê-lo, Cussy de Almeida. O nome é de responsabilidade de Myriam Dauelsberg, que acumulou o cargo de maior poder no meio musical (chefe de gabinete do MEC), com influência no Instituto, na Sala e ouvido direto do ministro – mas ainda carregava a pecha de elitista. Como que farejando a mudança do poder para o lado dos Dauelsberg, Carlos Dantas começou a fazer reparos em suas considerações críticas sobre a atual braço-direito de Eduardo Portella, ministro do MEC³⁹⁰.

³⁸⁶ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1979, p. 11

³⁸⁷ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1979, p. 11

³⁸⁸ “Myriam Dauelsberg está sendo chamada de grande benemérita da música brasileira. Todos os profissionais da arte dos sons assim a chamam porque Myriam, ao aconselhar o ministro da Educação e Cultura no caso do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, prestou um serviço notável. A Myriam se deve o afastamento do Marlos Nobre que vinha infelicitando, aterrorizando e degradando a vida musical do país. Afastar tamanho horror é tornar-se credor da gratidão nacional (...) E que foi o Marlos senão um tirano, comerciante do som, aproveitador da coisa pública, beneficiando escandalosamente a si mesmo e aos seus parentes” DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1979, p. 11

³⁸⁹ Vasco Mariz, depois de considerar Marlos Nobre uma promessa (cf. *Figuras da música contemporânea brasileira*), fez severos reparos a sua conduta: “Marlos foi presidente do Conselho Internacional de Música, da UNESCO, em Paris, de 1985-1987; dirigiu a Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília (1986-1990), e presidiu a Academia Brasileira de Música (1985-1991). Em três administrações controvertidas no Brasil e na UNESCO meteu-se polêmicas que nada beneficiaram sua anterior boa imagem de compositor, hoje inegavelmente prejudicada. Na eleição organizada em 1993, pelo IBAC, para a escolha do compositor brasileiro a ser agraciado com o Prêmio Nacional de Música, oferecido pelo Ministério da Cultura, Marlos Nobre não recebeu um único voto de seus cinquenta colegas músicos e musicólogos. MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 2012. pp. 352-353

³⁹⁰ “A Myriam é danada. Venhamos e convenhamos. Quando quer uma coisa ela encasqueta, luta, esgrima, briga e vence. Eu discordo de muitas e muitas, muitíssimas, atu ações da Myriam. Porém é preciso

A recomposição precisou eleger seus detratores, assim como Marlos Nobre foi retirado do INM, Bloch deixou a diretoria da FUNTERJ para dar lugar à Guilherme Figueiredo. Figueiredo era um dramaturgo, no seu currículo carregava a mácula de opositor do regime varguista e, não menos importante, era irmão do Presidente empossado. O nível de influência do teatrólogo era tal, que corria nos jornais que a nomeação do próprio Portella era indicação dele. Algumas reorientações na FUNARTE atestavam a guinada de orientação do Instituto Nacional de Música. Na gestão de Marlos Nobre, o Espiral, o slogan “O Brasil pode ser uma orquestra! Dê um instrumento a uma criança”, era o carro-chefe da instituição e as gravações, prometidas na casa das centenas, não alcançavam duas dezenas. Cussy, por sua vez, continuou os esforços do Espiral, mas colocou os compositores em evidência com a força do Projeto PRO-MEMUS³⁹¹, o projeto Música Contemporânea³⁹², entre outros projetos voltados ao espetáculo e ao folclore, duas marcas da gestão que não deixou os outros projetos caírem (Espiral, Rede Nacional de Música, Bandas), mas também não expandiu. No caso do PRO-MEMUS, chamou Edino, sem cargo efetivo desde a FUNTERJ, para comandar o projeto. Ambicioso, segundo o relatório oficial de 1979-19780, o PRO-MEMUS foi criado em julho de 1979 com os seguintes objetivos: organização de um arquivo central de partituras, programação de novas edições e discos, criação de postos de vendas de partituras e discos, organização e execução de um programa permanente de música brasileira e, por fim, previa a realização de pesquisas.

O projeto gravou em 16 meses o que Marlos Nobre não pensou em 3 anos, lançando 15 discos de 1000 tiragens e 3 de prensagem industrial neste breve período. Curioso notar que as gravações feitas com Roberto Szidon pela Deutsche Grammophon constam no relatório 1976-1978 entregue por Marlos Nobre. O INM não é mencionado,

reconhecer que ela é superdinâmica e decidida”. DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1979, p. 11

³⁹¹ Na definição entregue pela própria instituição, se encontra o seguinte texto: “[O Projeto “Memória Musical Brasileira” – PRO-MEMUS – teve início em julho de 1979. Vinculado ao Instituto Nacional de Música e integrado ao Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, o projeto tem por objetivo principal a documentação e a divulgação da criação musical brasileira de todos os tempos, considerado o binômio documentação-divulgação como ponto de partida de todo um processo cultural e partes inseparáveis de um todo, já que a divulgação da obra musical só se torna possível a partir da existência de um documento – a partitura – e que, por outro lado, esse documento só alcança a sua função cultural quando colocado ao alcance de seu consumidor potencial – o intérprete e o ouvinte. Promover a pesquisa desses documentos e reuni-los num Arquivo Central de Música Brasileira, propiciando a sua divulgação através da edição de partituras e a gravação de discos, eis a proposta inicial do PRO-MEMUS”. Acesso em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-pro-memus>

³⁹² O projeto consistiu em apresentar concertos e palestras voltados à música contemporânea na Sala Sidney Miller (Sala FUNARTE).

o que aparece é o nome do diretor, o qual escreve as *liner notes* e assina a técnica de gravação. Os dois discos mencionados pelo relatório, de Radamés Gnattali e de Alberto Nepomuceno, fazem parte de uma trilogia completada pelo disco no qual Szidon interpreta as obras para piano de Marlos Nobre, entretanto este também não é mencionado no Relatório. Se antes a ênfase da FUNARTE estava nos intérpretes, a nova ênfase recaiu para os compositores. O musicólogo Clayton Vetromilla, em estudo sobre o projeto, afirmou que “há indícios de que, de fato, o Pro-Memus ampliou consideravelmente as oportunidades para compositores e instrumentistas brasileiros, sobretudo no que diz respeito à divulgação de sua produção entre um público de consumidores culturalmente interessados”³⁹³.

Portanto, no quadro apresentado, Cussy de Almeida é promovido, Marlos Nobre demitido, Edino Krieger rearranjado e os Dauelsberg se encontram em plena ascensão. De todos os postos mapeados, o ocupado pelo teatrólogo Figueiredo era um dos poucos que não estava em direta consonância com o projeto da Sala. Em 1979, havia expectativa da terceira Bienal que, apesar de programada, não tinha verba prevista. Ao que tudo indica, o projeto era previsto inicialmente para a temporada, com estrutura e propósito, para depois se passar o chapéu, ao longo do ano, entre as instituições (FUNTERJ, FUNARTE, Secretária, MEC, iniciativa privada, patronatos etc.). A Bienal de 1979, conforme já comentamos, vinha coroar a terceira edição de um festival nacional dessa natureza, um mercado inédito, prenhe de uma promessa de institucionalização. Essa promessa se realizou com um orçamento considerável e relativamente maior em relação às outras edições, mas a realizava apenas de maneira episódica. A temporada da Sala continuava com o mesmo molde, dando uma ênfase maior aos Concertos Didáticos.

Cabe lembrar que, os números da terceira Bienal surpreenderam, pois “contou com a participação de 49 compositores dos quais foram executadas 58 partituras”. Comparativamente, a maior das três realizadas até então. Fora a Bienal, que cresceu, a temporada tem os mesmos moldes e discurso, a Sala como o *foyer* da música clássica: as apresentações de Bach-Handel de Karl Richter, apresentações de grandes virtuosos (nesta temporada, o violinista Leonid Kogan é destaque), renomados grupos de câmara. Empregado como júri na segunda Série Valores Novos está o crítico Carlos Dantas. De fato, a participação como júri sempre foi da alçada da crítica e havia diferentes jornais

³⁹³ VETROMILLA, Clayton. “Pro-Memus: a lógica e o papel da FUNARTE no campo da música erudita brasileira”. In: FUNARTE. **Políticas para as artes: prática e reflexão**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

representados ali (a Tribuna e o JB), mas o vínculo desfaz a figura caricata pintada por ele de não haver vínculo entre ele e as temporadas.³⁹⁴

Antes de outubro, mês em que tradicionalmente³⁹⁵ acontece a Bienal, a temporada de 1979 contou com um evento relevante para a música contemporânea brasileira, o Prêmio Esso de Música Erudita. O consórcio para a realização do evento envolveu o departamento cultural da empresa, a Ordem dos Músicos do Brasil (presidida pelo maestro José Siqueira), compositores veteranos (Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Edino Krieger) e o maestro Alceo Bocchino. Os nomeados fazem parte do júri que avaliou as partituras, 31 no total. A competição permitia a participação de compositores de até 45 anos, formalizando uma estrutura singular na qual os compositores ditos *modernos* (Guarnieri, Mignone, Siqueira) avaliariam os novos ditos *contemporâneos*. Diferente da estrutura do Festival da Guanabara (1969), por exemplo, havia um corte geracional e não uma livre concorrência. Aberto ao Brasil todo, o evento ocorreu no Rio de Janeiro e os compositores vencedores já tinham data marcada para apresentar as obras premiadas na Sala Cecília Meirelles. A pesquisa não encontrou a relação de todos os participantes, mas o primeiro lugar foi para *Crônica de um dia de verão*, de Almeida Prado. De 1969 à 1979, o compositor, então residente em Campinas, tornara-se o vencedor indisputado da década. Há dez anos do seu primeiro prêmio, continuava sendo o favorito do meio musical. O segundo lugar foi para a campineira Maria Helena Rosas Fernandes e o terceiro para o carioca Guilherme Bauer.

Crônica de uma noite de verão, peça para clarinete solo e orquestra de cordas, começa onde a *Aurora* termina. Narra a trajetória solar do primeiro feixe até um noturno, forma musical que representa a noite. O movimento é inverso à ascensão. A sua peça *Aurora*, na abertura da FUNTERJ, iniciava uma construção institucional da qual *Crônica* vem narrar o seu fim. A peça começa com uma fricção nas cordas, a qual faz base para o aparecimento do clarinete solo desenhando uma série formada pelas notas fá, si, mi fá#, dó, ré, dó, lá, dó, com intervalos de segunda, terça, quarta e sétima (também formam uma

³⁹⁴ Conforme consta no programa da Sala: “Pela segunda vez, e novamente com o patrocínio da COCA-COLA, a Sala Cecília Meireles promoveu uma série de audições destinadas a escolher novas potencialidades que despontam no setor de interpretação musical. A II SÉRIE VALORES NOVOS teve mais de cinquenta jovens inscritos que foram escolhidos por um júri formado por Marcos Louzada, Linda Maria Bustani, Erich Lehninger, o maestro Mário Tavares, Carlos Dantas (crítico da Tribuna da Imprensa), Noel Devos, Odair Assad e Luis Paulo Horta (jornalista e crítico do Jornal do Brasil)”. PROGRAMA. **Temporada oficial de concertos da Sala Cecília Meireles**, FUNTERJ, Rio de Janeiro, 1979

³⁹⁵ Segundo nota na coluna social do Jornal do Brasil: “A Bienal de Música Brasileira Contemporânea está se tornando, felizmente, uma tradição: a que começa sábado na Sala Cecília Meireles já é a Terceira”. DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 8 de março de 1979. p. 11.

série entre menores e aumentadas). Apesar do motivo nuclear ser de extração serial, a peça tem uma espécie de estrutura-sonata. Ela é dividida em quatro movimentos, sendo o primeiro um desenvolvimento deste tema, trabalhado antes como um motivo do que uma série. Os quatro movimentos montam uma espécie de forma-sonata desconstruída, a afirmação desta pesquisa, segundo a qual, o compositor passa a se servir das diferentes técnicas modernas de composição como uma paleta de cores, se aplica neste exemplo. Desconstruída, pois, inverte à ordem tradicional e constrói uma dinâmica de andamentos *lento-rápido-lento*. Tudo reunido, assim como na *Aurora*, na forma-concerto. O segundo movimento contrasta com o primeiro, configurando uma concorrência entre os gestos da orquestra e do solista, os quais parecem entrar em rota de colisão. A forma do segundo movimento é a de um scherzo alternando as fórmulas de compasso a todo momento ao mesmo tempo em que se unifica na pulsação ternária. Conectando-se diretamente ao terceiro movimento, Crepúsculo, o scherzo constrói o tecido para a analogia do pôr do sol. Terceiro e quarto movimento narram a chegada e consumação da noite, o noturno final progride do lento crepuscular (semínima igual à 70) para o lentíssimo noturno (semínima igual a 60). A melodia final do último noturno repete o motivo-série inicial, com uma indicação de andamento livre (“tempo livre”) e obscura (“misterioso”), em cantábile. Alternam-se as sordinas nas cordas e no clarinete, repetindo, na última frase do clarinete, um fragmento da primeira melodia, como quem afirma que há muita manhã neste noturno – tal como a *Aurora* mostrou que há muito crepúsculo na ascensão solar.

A crítica de Dantas não se atém ao Prêmio e à obra de Almeida Prado, apesar de ter o compositor em alta estima. Neste íterim, Dantas colheu uma vitória. Roberto Gursching, “benévolo colaborador” e nomeadamente o maior informante da coluna, se tornou assessor direto da Secretaria do Planejamento. Passa a trabalhar, portanto, para o seu vizinho na Granja Comary, Mário Henrique Simonsen, remanejado da Fazenda para a pasta. O *murmuratio* ganhou uma posição estratégica, pois contava com informantes que tinham acesso ao primeiro escalão, em um momento no qual o atual ministro do MEC, Eduardo Portella, havia empossado Myriam como a persona defensora da música contemporânea mais poderosa. À exemplo disso, fez seu marido sucessor na Sala, trouxe Edino Krieger de volta para comandar um projeto importante e chegou ao posto de assessora do ministro. A terceira Bienal de música contemporânea viria coroar esse arranjo, com verba inédita, continuidade e a presença de todos os representantes máximos das instituições competentes. O colunista se costumava se gabar da relação com Gursching, fazendo das suas “costas quentes” um artifício de sua legitimidade e prestígio,

isto é, emprestava respeitabilidade às especulações feitas no calor da hora. Entretanto, o assessor é destinado a voltar seus esforços a um dos principais projetos de Simonsen, a Secretaria de Modernização Administrativa, órgão responsável por uma reforma burocrática em um regime militar fragmentada e plena de improbidades aquela altura. Se lembrarmos que Dantas é um “aristocrata” contra a modernização, é preciso encontrar um lugar confortável para o seu informante na sua consciência “erudita”. “Mas como um tecnocrata passa a colaborador eficaz e permanente de uma seção de música de concertos?”³⁹⁶, perguntou no mesmo *murmuratio* em que anuncia a sua posse no cargo. Responde à própria pergunta, distanciando Gursching da posição de tecnocrata, devido ao seu conhecimento humanístico. Vale lembrar, ele é patrono da coluna, tendo sugerido o nome e a algaravia aquiniana. A posição de poder da sua fonte mais frequente e da persona que elegeu como a mais poderosa eram artificios da escrita; utilizava, por exemplo, a figura de Myriam para ameaçar outras instituições que compuseram com Marlos Nobre: “Jacques Klein se atritou violentamente com a Myriam Dauelsberg justamente no momento em que ela chegou a uma posição nunca alcançada por outros músicos na paróquia”³⁹⁷.

Tais retaliações habitavam mais as expectativas de Dantas do que se materializavam como conflito no meio musical. Elas são indicativos das esperas que moravam naquele mês, naquele dia, dos ânimos, favoráveis e contrários. Certas vezes, como no caso da luta de Cussy de Almeida pela direção do INM de Marlos Nobre, ele acerta, mas não é frequente. Em resumo, nesse fim de 1979, enquanto o INM se voltava para o espetáculo, o compositor e a manutenção dos projetos da era Marlos Nobre, incluindo uma viagem do diretor empossado pelos Estados, principalmente os do Nordeste. A Sala, por sua vez, continuava com seus grandes espetáculos, construindo uma temporada encarecida em tempo de inflação e de dificuldades diplomáticas para trazer nomes de países da cortina de ferro ou da próprio União Soviética. Tudo parecia duradouro na nova composição, inclusive pela perspectiva do marco inédito de uma terceira edição de um festival internacional de música contemporânea.

Como em boa parte das institucionalizações malformadas, quando um chega a uma composição, os que estão de fora passam a ver como sinistro o processo decisório do grupo no poder. Assim como a gestão de Portella é combatida pela “direita”, pela linha-dura e boa parte do oficialato do governo desde o primeiro dia, assim o é com a

³⁹⁶ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. Tribuna da Imprensa, **Rio de Janeiro**, 8 de março de 1979. p. 11

³⁹⁷ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. Tribuna da Imprensa, **Rio de Janeiro**, 2 de agosto de 1979. p. 11

gestão de Cussy de Almeida e dos Dauelsberg, as três principais figuras em evidência neste fim de 1979.

O INM de Cussy de Almeida é o primeiro a sofrer críticas e perseguições. Durante os dias do Prêmio Esso, em finais de setembro, circulava no *murmuratio* a sua possível substituição. Bem como, já havia uma expectativa geral nos periódicos de que o ministro Eduardo Portella não duraria até março próximo – o que de fato se consumou. Nessa incerteza, a ex-diretora da Sala foi cogitada para assumir a diretoria FUNARTE pela *murmuratio*, mas o cargo nem vago estava. José Cândido de Carvalho, ex-conselheiro do CFC, deixou o cargo apenas em 1981 para o desenhista industrial Aloísio Magalhães. Na coluna, Dantas relatou um suposto superfaturamento do qual Cussy de Almeida foi acusado em um Encontro de Cordas com Karl Richter, do qual falaremos mais adiante. Não é possível apurar esta informação, e nem se trata do nosso objetivo. No entanto, outras evidências atestam a veracidade da perseguição. Conforme apurou a pesquisa nos acervos do Serviço Nacional de Informações (SNI), Cussy de Almeida havia sido investigado entre esses meses. No dia 03 de outubro, sai um relatório confidencial, “Pedido de Busca No. 24/117/ARE, de 24/set” sobre o dono do Stradivarius. Segundo a investigação do SNI, Cussy de Almeida possuía “grande liderança na classe a que pertence”, era “identificado e muito estimado no meio social de PERNAMBUCO e demais Estados brasileiros”, entretanto, tinha “boa conduta familiar”, “apolítico” e “não há registro que o desabone quanto a sua probidade administrativa”³⁹⁸. A instituição, não satisfeita com as conclusões a que havia chegado o pedido de busca, encomendou uma auditoria da sua gestão no Conservatório de Música do Recife, com um prazo de dois meses. Seu posto estava salvaguardado, por ora. Um dia depois da publicação do relatório, Dantas tergiversa com muitos toques de misticismo o que parece ser um aviso de que a investigação nada achou sobre Cussy de Almeida³⁹⁹. O misticismo tresloucado pode ser lido como um alerta codificado, tendo em vista que os jornais passavam pela censura:

Cussy de Almeida já plenamente recuperado reassumindo sua faina diária na direção do INM. Misteriosos fluidos há cerca de vinte dias atingiram violentamente o Cussy. Consultaram clínicos gerais, dissertaram especialistas, exames inumeráveis e nenhuma identificação do que ocorria. Até que se descobriu, oculta num canto da porta do INM uma caixa circular, oculta num canto da porta do Instituto Nacional de Música (...) Era isso que estava

³⁹⁸ SNI. **Informe 24/117/ARE/79**. Serviço Nacional de Informações, Agência Recife, 13 de dezembro de 1979.

Acesso em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_V8/MIC/GNC/III/79000622/BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_III_79000622_d0001de0001.pdf>

³⁹⁹ DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1979. p. 11

derrubando o Cussy. Vinte dias ele penou em casa sem saber que mal lhe atingia." — "caixa irradiadora de fluidos maléficos" — "o expert desativou o sortilégio e agora na lua cheia, à meia noite, ao som de uma abertura de Beethoven ele deverá descobrir a autoria mesma do bruxedo. Abertura de Beethoven é infalível na descoberta de bruxaria. Não queiram saber o que Cussy padeceu nestes vinte dias"⁴⁰⁰.

Nada encontrado, segue o espetáculo. Outubro se tornou mês de Bienal para quem acompanhava de perto a temporada musical carioca. Assim como em dezembro já morava a expectativa de mais um novo Festival Villa-Lobos. Assim, o Rio de Janeiro formava o seu cronograma, brasileiro e contemporâneo, de música orquestral e camerística. A terceira Bienal programou, na sua maior edição até então, uma homenagem ao Grupo Música Viva, convidando os compositores e plateia para se debruçar sobre o movimento durante os usuais debates que aconteciam entre os concertos. Trata-se de um esforço análogo à escolha da programação da abertura da FUNTERJ. Relacionar o movimento Música Viva com a paróquia que fundou a Bienal – observada a continuidade de Edino Krieger nas duas pontas – supria uma lacuna formativa; a vontade de uma classe profissional de formar um sistema de obras, ideias e compositores que se correspondessem. O desenho leva a crer que haveria a intenção de conectar os mais de 50 compositores que apresentaram suas peças na Bienal com o movimento iniciado nos anos 1940, famoso pelos seus manifestos e pelo estilo combativo de Hans Joachim Koellreutter – figura presente no dia debate, mas que passou a maior parte em silêncio.

Dantas dedicou um espaço inédito na cobertura da Bienal de 1979, são três críticas de página inteira. A coluna havia crescido em tamanho e audácia, passando a contemplar a análise dos discos que chegavam à redação. Por ocasião ou oportunidade, a coluna descobriu um novo expediente do qual poderia se aproveitar no evento: a polêmica. No debate mencionado, sobre os 40 anos do primeiro manifesto do Música Viva (1939), ressaltou a intervenção agressiva do compositor Jorge Antunes, dirigida ao seu colega veterano Cláudio Santoro. Segundo a crítica, no debate mencionado Antunes, teria dito que os assinantes do Manifesto Música Viva presentes haviam se prostituído em relação a suas causas primeiras⁴⁰¹. Sendo a primeira Bienal que levou “multidões” à Sala, a

⁴⁰⁰ SNI. **Informe 24/117/ARE/79**. Serviço Nacional de Informações, Agência Recife, 13 de dezembro de 1979. Acesso em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_V8/MIC/GNC/III/79000622/BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_III_79000622_d0001de0001.pdf>

⁴⁰¹ Quem afirma tal fato é uma nota na coluna social do Jornal do Brasil, intitulada “Sem Problema”, no qual acompanha a agenda do ministro Portella: “O Ministro Portella só irá para Brasília no domingo. Até lá, fica no Rio para poder comparecer hoje ao espetáculo de encerramento da 3ª Bienal de Música Contemporânea Brasileira que tem levado multidões à Sala Cecília Meireles” NOTA. “Sem problema”. **Jornal do Brasil**, 15 de outubro de 1979. p. 8

repercussão dessa polêmica chamava a sua atenção. Relacionou a tensão com movimentos artísticos vanguardistas de décadas passadas como o Dadaísmo. Para um crítico partidário da máxima segundo a qual música não se explica, relatou a cena como puro falatório: “Haja tímpanos para suportar a falação. Como falaram, como colocaram. Foi o máximo da frequência vocabular”. Na turba, Santoro se defendeu, o crítico paulistano Ênio Squeff partiu para uma tentativa de pacificação, o compositor santista Willy Corrêa e musicólogo mineiro José Maria Neves entraram na briga para conseguir uma trégua. Para o compositor brasileiro, Santoro, e mais alguns signatários daquele manifesto, haviam se “prostituído”. A polêmica envolvia um debate estético e político, entretanto, ganhava colorações paranoicas na crítica de Dantas, com acusação de delação mútua entre os dois compositores. As especulações são infundadas, as quais não é objetivo da pesquisa se deter, mas é preciso atentar como o fator “polemista” da música contemporânea dava bom material para o colunismo social. Só ali Dantas encontrou a “comunicabilidade” daquela música de iniciados. Ou seja, Dantas só conseguiu enxergar um “lado bom” na Bienal quando viu que ela era bom substrato para a fofoca, para o *murmuratio*. Até então, achava a maioria das obras acadêmicas e incomunicáveis, à exceção de algumas peças de Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Marlos Nobre e Almeida Prado.

No dia do encerramento, 19 de outubro, a Bienal recebeu o ministro Eduardo Portella. Consta, em nota do colunista Zózimo do dia seguinte, que houve “uma expressiva homenagem ao Ministro Portella feita por compositores, intérpretes e outras figuras do meio artístico”⁴⁰². Não havendo qualquer relação profissional anterior entre o ensaísta e a música contemporânea, essa ovação carece de explicação. Portella teria financiado o evento com verba direta do MEC nos últimos instantes, pois aparentemente o evento havia sido programado sem verba prevista⁴⁰³. Tal mensagem também tinha outro interesse, pois os compositores, naquela ocasião, “redigiram um abaixo assinado ao Ministro Eduardo Portella (...) pedindo-lhe que façam cumprir a lei (...) que está em vigor e obriga a execução de obras brasileiras em todos concertos realizados no país”⁴⁰⁴. O fato foi narrado na coluna de Ronaldo Miranda e a lei mencionada é a de no. 385 de 26 de

⁴⁰² ZOZIMO. “Fundamental”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1979. p. 3

⁴⁰³ “Se não fosse o apoio dado à Bienal pelo MEC – traduzido em verba generosa – teria sido improvável a realização desse acontecimento fundamental para a música brasileira”. ZOZIMO. “Fundamental”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1979. p. 3

⁴⁰⁴ MIRANDA, Ronaldo. A Bienal termina. E o que acontece até a próxima?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1979. p. 7

janeiro de 1973, a chamada Lei Capanema. Portanto, o ministro saiu do evento agraciado e com um compromisso. A terceira Bienal terminou como o grande evento do ano na maioria dos balanços de temporada, roubando a atenção do *murmuratio* por semanas, uma coluna que havia relegado a música contemporânea à nota-de-rodapé até então. O evento era comparado com o encerramento da temporada, um encontro entre Karl Richter e um *dream team* das cordas no Brasil para executar obras de Bach e Handel, entre eles Peter Dauelsberg e Cussy de Almeida. Entre a apoteose da terceira Bienal e a grande expectativa do quarto ano consecutivo da vinda de Karl Richter, corria a auditoria contra o violinista e pairava, segundo a *murmuratio*, uma vontade nos bastidores de depô-lo do cargo. Ou seja, há cinco meses no cargo, já pairava a cruz sobre a cabeça do novo diretor do Instituto Nacional de Música

Finda a temporada, em 13 de dezembro chegou ao conhecimento do Serviço Nacional de Informações o parecer feito sobre a gestão de Cussy de Almeida no Conservatório Pernambucano de Música: “A Auditoria concluiu que o COM é portador de uma estrutura administrativa deficiente, de um sistema de controle falho e de um sistema contábil inoperante”⁴⁰⁵. A análise feita pela auditoria, sem entrar nos pormenores, parecia já estar determinada de antemão. No pedido do parecer, vemos uma evidência que nos permite afirmar. Não tendo encontrado qualquer filiação ideológica, o SNI insistiu e o pedido conclui da seguinte maneira:

A Auditoria concluiu pela verificação de desvio de verba do Estado para uso particular (...) que se esconda as provas da desonestidade do Sr. Cussy de Almeida Netto é uma coisa. (...) que se escolha justamente esse nome, portador de comprovado processo de corrupção, para assumir o cargo do Diretor do Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte do Ministério da Educação e Cultura, é assunto de perpétua perplexidade do meio cultural brasileiro⁴⁰⁶.

Na mesma semana em que a auditoria chega ao SNI, em dezembro, se debatendo entre os limites da inflação e da paranoia securitária, Eduardo Portella colheu seu período de maior instabilidade. O ministro durou uma temporada e teve uma estadia um tanto mais turbulenta do que nos tempos do “neísmo”, como ficaram conhecidos os anos da

⁴⁰⁵ SNI. Informe 430/117/ARE/79. Serviço Nacional de Informações, Agência Recife, 13 de dezembro de 1979.

Acesso em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_V8/MIC/GNC/III/79000622/BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_III_79000622_d0001de0001.pdf>

⁴⁰⁶ SNI. Informe 430/117/ARE/79. Serviço Nacional de Informações, Agência Recife, 13 de dezembro de 1979.

Acesso em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_V8/MIC/GNC/III/79000622/BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_III_79000622_d0001de0001.pdf>

gestão do ministro Nei Braga. Impossível comparar os feitos de Braga com “os percalços de toda ordem que o ministro Portella teve de enfrentar para preencher alguns cargos de confiança com pessoas de trânsito difícil junto ao serviço de informações”⁴⁰⁷. Conforme vimos, Cussy de Almeida foi um dos primeiros nomeados, do lado da música, a entrar na mira do órgão, com fichamentos e auditorias. Outra comparação relevante com a pasta anterior se deu “na comparação entre os ganhos orçamentários obtidos no decorrer da gestão Ney Braga em prol das instituições culturais com a ‘desinformação’ quase completa com que se viu a braços o ministro Portella”⁴⁰⁸. Os recursos do MEC eram alocados arbitrariamente pela Secretaria do Planejamento (ex-Fazenda), agora comandada por Delfim Netto. Márcio Tavares d’Amaral, Secretário de Cultura da gestão Portella e estudioso das políticas públicas, confirmou a colisão entre as pastas em um relato feito à Revista Tempo Brasileiro em 2012⁴⁰⁹. Toda a conjuntura fazia de Portella um ministro fraco, o qual, ao fim e ao cabo, não conseguia justificar boa parte de seus gastos para o presidente ou para o Planejamento.

A composição iniciada no começo do ano desmoronou entre os finais de dezembro de 1979 e início de janeiro de 1980. Do lado da música, estourou quando o diretor da FUNTERJ, Guilherme Figueiredo, denunciou Peter Dauelsberg por improbidades na organização do evento que trouxe Karl Richter para tocar ao lado de virtuosos brasileiros, chamado *Encontro de Cordas*⁴¹⁰. Segundo os assessores da FUNTERJ, a verba paga à vinda do Richter era equivalente à 2/3 da verba prevista para toda a Bienal, Cr\$300 mil.

⁴⁰⁷ MICELI, Sérgio “O processo de ‘construção institucional’ na área da cultura federal (anos 70)” In. _____ (org.). **Estado e cultura no Brasil: anos 70**. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 64

⁴⁰⁸ MICELI, Sérgio “O processo de ‘construção institucional’ na área da cultura federal (anos 70)” In. MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil: anos 70**. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 64

⁴⁰⁹ “Foi um tempo difícil. Havia no ar uma promessa explícita de abertura. Eduardo considerou que, liberal que era aberto à esquerda, teria o que fazer nesse processo. Teria, claro. Se o processo fosse verdadeiro. Mas, no MEC, todos os dias batíamos nos seus limites. E eram muito apertados. Por um lado, uma obsessão com a Segurança Nacional, ainda ativa. Por outro, a inflação. As verbas da Educação (nem falo das da Cultura, nem me lembro se podiam ser chamadas verbas) eram poucas e eminentemente cortáveis. O Ministro Delfim Neto, guardião do orçamento, cortava. Educação é gasto, e é preciso eliminar gastos. Não é, insistia Eduardo: é investimento. O mais urgente e fundamental que possa haver. E não se pode eliminar o futuro. A tese não passou. O confronto ficou caracterizado. Um dia Eduardo declarou à imprensa que o diálogo da 4 Educação não podia ser exclusivamente com a inflação. Delfim não gostou. Quando fui buscar no Planejamento dinheiro para a Cultura, recebi o conselho de desistir da empreitada, pois não se daria verba para o Portella” AMARAL, M. T. D’. Notas breves sobre a amizade. **Tempo Brasileiro**, v. 191, p. 85-92, 2012

⁴¹⁰ Uma reportagem no Jornal do Brasil mostra os embates no poder: “Guilherme Figueiredo, irmão do Presidente e responsável pela nomeação do Ministro Eduardo Portella, condenou o comportamento do Sr. Peter Dauelsberg (...) na orientação da Sala Cecília Meireles (...) O Sr. Peter Dauelsberg (...) já deixou o cargo após ter promovido O Encontro das Cordas, no qual, segundo acusações levadas ao Ministro Portella, teriam ocorrido irregularidades” REPORTAGEM. “Guilherme [Figueiredo] revela irregularidades na Cecília Meireles”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 de janeiro, p. 9

Em tempos de inflação e austeridade, o discurso emplacava. Guilherme Figueiredo concede extensa entrevista ao *Jornal do Brasil*⁴¹¹ na qual acusa Cussy de Almeida e Peter Dauelsberg como se estivessem contratando a si mesmos e fazendo lobby para diferentes equipamentos tocarem suas peças. Sobre a polêmica do Encontro, foi lembrado que a verba veio do MEC e diante da afirmação declarou: “A Sala é repartição pública (...). É preciso haver prestação de contas. E isso nunca houve, nem a mim nem a ninguém (...) Algumas pessoas daquele grupinho já recebiam do Ministério da Educação”⁴¹². A versão é disputada, pois Figueiredo acumulava a direção da FUNTERJ e da FEMURJ (Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro) e carregava o desejo de se tornar uma espécie de planejador das artes no Rio de Janeiro. Na qualidade de irmão do Presidente e mentor de Portella, o destino seguiu seu desejo rapidamente. Todavia, três meses depois era ele próprio quem renunciava do seu cargo.

A próxima a ter a sua exoneração promulgada é Myriam Dauelsberg. Nos primeiros dias de janeiro, quando ainda ecoava o vazio na Sala e no INM, dois órgãos acéfalos, com seus diretores exonerados. O colunista Zózimo Barrozo do Amaral, frequentador dos concertos na Sala e muito popular nas suas tirinhas rápidas no *Jornal do Brasil*, lamentou a saída da composição protagonizada por Dauelsberg⁴¹³: “Ou esta coluna se engana ou quem se habituou nos últimos anos a seguir e frequentar a excelente programação da Sala terá pela frente muito do que sentir saudades”⁴¹⁴. A *Tribuna* e o *Jornal do Brasil* passam as próximas semanas tentando explicar a exoneração da ex-diretora da Sala da Chefia do Gabinete. Primeiro aventou-se a possibilidade de haver alguma relação com as acusações que Guilherme Figueiredo disparava contra o seu marido. A *Tribuna* quem deu o furo na coluna do jornalista Paulo Branco, no segundo dia do ano: “O ministro da Educação, Eduardo Portella, deverá anunciar hoje ou amanhã o nome que substituirá D. Miriam Dauelsberg, como Chefe de Gabinete”⁴¹⁵. Para além do motivo citado, estão um suposto desentendimento com o governador de Brasília e uma suposta inadaptação declarada ao cargo. Mas ainda, tudo no campo da especulação. No dia seguinte, aceitou a demissão da sua Chefe de Gabinete e foi à público esclarecer,

⁴¹¹ REPORTAGEM. “Guilherme [Figueiredo] revela irregularidades na Cecília Meireles”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 de janeiro, p. 9

⁴¹² REPORTAGEM. “Guilherme [Figueiredo] revela irregularidades na Cecília Meireles”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 de janeiro, p. 9

⁴¹³ REPORTAGEM. “Guilherme [Figueiredo] revela irregularidades na Cecília Meireles”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 de janeiro, p. 9

⁴¹⁴ ZOZIMO. “Despedidas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 de janeiro, p. 3

⁴¹⁵ BRANCO, Paulo. “Em confidência”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1980. p. 1

dizendo que a demissão não se deu por nenhum dos motivos aventados, mas por “motivos absolutamente pessoais”: “Não estava se sentindo realizada profissionalmente”⁴¹⁶. Entretanto, a pesquisa encontrou evidências de que havia uma perseguição em curso no SNI envolvendo diretamente o nome da ex-diretora da Sala Cecília Meireles. Essa também era a opinião do *Murmuratio*⁴¹⁷. O documento, formulado em 17 de maio de 1979, duas semanas após ter indicado o diretor do INM, é de importância seminal para discutirmos a curta duração da sua gestão. De caráter confidencial, enviado de um Departamento da Polícia Federal para a Agência Central do SNI, consta o “Encaminhamento no. 174/79”, de registro 3070/79, para ciência dos órgãos competentes. Assunto: Myriam Dauelsberg.

Antes de entrar no caso da então Chefe de Gabinete do MEC, o encaminhamento prossegue com uma seção “Histórico”. Escrito com o tom de quem se pretende ideólogo do regime militar, o documento alerta inicialmente para um perigo: “Dentro do processo cultural brasileiro existe uma crescente geométrica invasão de personalidades a serviço de um processo estrangeiro de origem ideológica comunista, o qual orienta seus agentes a ocuparem postos no governo”⁴¹⁸. Como podem perceber, dez anos se passaram do Informe Especial de Anna Hecker de Abreu, mas o expediente continua em alta. Entretanto, nesta troca anônima de informações entre os órgãos investigativos do governo, temos um elemento nova pecha, o comunista-elitista: “A orientação comunista, portanto, aos seus agentes diretos e indiretos, é o de praticar, no terreno cultural, uma política de elite”⁴¹⁹. Há uma correlação direta feita no documento entre comunismo, elitismo e “força estrangeirizante”⁴²⁰; conjecturando, o encaminhando vê que o objetivo

⁴¹⁶ NOTA. “Ministro aceita o pedido de demissão da Chefe de Gabinete”. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1980. p. 7

⁴¹⁷ Depois de louvar a empresária por ter resolvido os problemas da Orquestra Sinfônica Nacional, reflete sobre a sua saída: “A Myriam é terrível. Sua queda naturalmente efetuou-se por força de uma trama tecida pacientemente desde os instantes da inauguração do ministro Portella. (...) Derrubou uma situação de horror que parecia se eternizar no Instituto Nacional de Música” DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1980. p. 11

⁴¹⁸ SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 1. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

⁴¹⁹ SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 1. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

⁴²⁰ SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 2. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

destes três pilares é empurrar a grande maioria para a miséria, processo que ocasionará progressivamente as explosões de descontentamento no comportamento social dos menos favorecidos. Essa construção se opõe a uma outra, a do “Governo Brasileiro de 1964”. Nesta orientação, “através do processo do Imposto de Renda vem fazendo, por exemplo, um esforço desmedido para tornar o mais amplo possível o espectro de possibilidades sociais do homem brasileiro pela mais justa repartição das riquezas”⁴²¹. Como exemplo das benesses garantidas, o encaminhamento cita todos os projetos criados pela gestão de Marlos Nobre no INM, entre eles, destacam-se o Projeto Espiral, o estímulo às Bandas e a Rede Nacional de Músicos. Para o anônimo signatário, “esta atitude essencialmente brasileira e afinada com as diretrizes do Governo Brasileiro, foram postas em prática pelo Instituto Nacional de Música no período desde a sua criação em 1976 até março de 1979”⁴²². Depois de toda a exposição “histórica”, Myriam Dauelsberg é apresentada, em tom irônico, como Vossa Senhoria. Sua trajetória na Sala Cecília Meireles é colocada em perspectiva com o quadro dual apresentado, desenhando a oposição entre a Sala e o INM:

Nesta Sala de espetáculos e durante este período seu grande trunfo e com o qual conquistou as boas graças da elite carioca, foram as séries internacionais organizadas com artistas estrangeiros, sobretudo os Ciclos Bach-Handel, anualmente com Karl Richter, Orquestra Bach de Munich e outros artistas europeus convidados. Em nome do critério “qualidade acima de tudo” a sra. Myriam Dauelsberg organizou séries e mais séries com artistas estrangeiros, deixando para os artistas nacionais as migalhas e restos das verbas generosamente dadas aos artistas estrangeiros. Um trabalho típico de bajulação da elite, conseguindo em troca prêmios e reconhecimento, contatos e posição social, usando a Sala Cecília Meireles para os acontecimentos artísticos e seu próprio apartamento no Parque Guinle (incrivelmente suntuoso para uma assalariada professora da Escola de Música da UFRJ e uma diretora da Sala Cecília Meireles)⁴²³

⁴²¹ SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 2. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1_836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

⁴²² “Assim o Instituto Nacional de Música criou alguns projetos como: Estímulo às Bandas de Música do Brasil (apoio às bandas de música de todo o interior do Brasil, apoiando os músicos populares e regentes destas bandas, verdadeiros celeiros da criatividade do povo brasileiro); Projeto Espiral (baseado na filosofia de, em lugar de colocar orquestras tocando para crianças e jovens, colocar instrumentos nas mãos das crianças para elas se tornarem orquestras); o Projeto Rede Nacional de Música (Turnê de concertos em todo o Brasil, sobretudo em cidades do interior, utilizando grande quantidade de artistas jovens em lugar de artistas já assegurados por empresários); o Projeto Interin (colocar nas mãos das crianças o conhecimento da fabricação de instrumentos de cordas, utilizando sobretudo crianças problemáticas através de convênio com a FUNABIM);” SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 2. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1_836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

⁴²³SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 3. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1_836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

Entretanto, para o acusador, as evidências da colaboração comunista chegam até o primeiro escalão. O laço entre a nova composição do governo é paternal. “O Sr. Eduardo Portella foi criado junto com a Myriam Dauelsberg no mesmo ambiente e lar, naquela época como amigos de infância e adolescência (...) era um lar de esquerda declarada”, afirmava a carta. Soma-se à trama familiar o Secretário de Assuntos Culturais do MEC, Márcio Tavares d’Amaral, “também parente”, “é esquerda notório assim reconhecido e declarado nos meios intelectuais”⁴²⁴. As relações mencionadas se tornaram indícios para o acusador concluir, de modo bastante confuso, que “indícios seguros fazem um panorama quase claro sobre a possibilidade da Sra. Dauelsberg estar envolvida num processo de clara tendência esquerdista e destinada a ocupar (...) postos chaves da administração cultural do Brasil”⁴²⁵. Se a primeira afirmação tergiversa sobre uma possibilidade, a segunda é mais incisiva e emenda que “caberá sim, aos órgãos de segurança do país averiguar mais a fundo o problema e esclarecer definitivamente o problema, pois trata-se de assunto de segurança nacional e sobrevivência da nossa cultura”⁴²⁶.

A oposição entre o Projeto Espiral e a Sala dos Ciclos e Bienais pulou para os pareceres do serviço de inteligência. Isto é, não nasceu lá. A divisão entre os projetos se tornou pública com a demissão de Marlos Nobre, ocorrida duas semanas antes do encaminhamento confidencial, no 1º. de maio. No dia 4, o Jornal do Brasil estampou uma página inteira com o tema, “A Crise na FUNARTE”; o título, bastante irônico, “Tudo bem quando bem termina”, era assinado pela jornalista Emília Silveira. Em um lado da página, uma entrevista com Marlos Nobre (“normas desrespeitadas: uma grande brincadeira”), na outra com Myriam Dauelsberg (“acrescentar, e não corrigir: o resto é silêncio”). Na reportagem vemos um ex-diretor, que mencionou saber da sua demissão pela imprensa, procurando justificar a escolha feita pelo Ministro Eduardo Portella,

⁴²⁴ SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 3. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

⁴²⁵ SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 3. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

⁴²⁶ SNI. Encaminhamento do Departamento de Polícia Federal no. 0174/79: Myriam Dauelsberg. Agência Central, Brasília, 17 de maio de 1979. p. 3. Acesso em: http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1836473&v_aba=> Acesso em 15 de setembro de 2018.

aconselhado por Myriam Dauelsberg: “A Myriam não esconde que foi ela quem indicou os novos diretores. E o fez confrontando diretamente a sua atitude com a posição do Roberto Parreira”⁴²⁷. Escancarado o bastidor, Marlos Nobre parte para uma definição entre os projetos que lembram exatamente o argumento desenvolvida na carta de perseguição ideológica:

Eu vinha desenvolvendo projetos estruturais em profundidade que absolutamente não se encaixam na nova visão. A filosofia da atualidade emanada da Sala Cecília Meireles, ciclo Bach-Handel, por exemplo, é elitista. Myriam é capaz de gastar o que tem e o que não tem para acarretar simpatia da elite. Minha política é antielitista em profundidade. Eu estava realizando projetos de largo alcance social, como o incentivo e levantamento das bandas, o Projeto Espiral (...) Acho perfeito que o Sr Eduardo Portella escolha uma política elitista, ele tem esse direito, mas me reservo o direito e a lucidez de saber que essa orientação é oposta a minha⁴²⁸.

O tom belicoso do ex-diretor para se dizer antielitista está afinado com o que o encaminhamento defende como diretrizes culturais do “Governo Brasileiro de 1964”. Do lado de Myriam Dauelsberg, a administradora reconhece o trabalho feito na direção até hoje “por um grande compositor brasileiro”, o qual “a partir de agora será conduzido por um intérprete de alto nível”⁴²⁹. Apesar da vinculação de Cussy de Almeida com a interpretação, o INM, na opinião da Chefe de Gabinete, “terá a tarefa de apoiar o compositor nacional acima de qualquer interesse de grupos ou preconceitos contra esta ou aquela corrente estética”⁴³⁰.

A perseguição desde a deposição de Marlos Nobre, formalizada em carta anônima confidencial do principal serviço de inteligência, pode ser a principal variável que fez Myriam abrir mão do cargo. Fato é que o ano de 1980 começou sem os principais administradores culturais vinculados à música contemporânea. Ao que se sabe, Myriam Dauelsberg começará os estudos para iniciar uma empresa de espetáculos internacionais, hoje internacionalmente famosa, a *Dell’Arte*. Marlos Nobre dedicou-se exclusivamente a carreira de compositor até que, em 1985-87, presidiu o Conselho Internacional de Música da UNESCO. Em 1980, o cenário é outro, impossível de contemplá-lo por esta pesquisa. O *Murmuratio* começou a perder tamanho e interesse, mas continuou

⁴²⁷ REPORTAGEM. “A crise na FUNARTE: tudo bem quando bem termina”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1979, capa.

⁴²⁸ REPORTAGEM. “A crise na FUNARTE: tudo bem quando bem termina”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1979, capa.

⁴²⁹ REPORTAGEM. “A crise na FUNARTE: tudo bem quando bem termina”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1979, capa.

⁴³⁰ REPORTAGEM. “A crise na FUNARTE: tudo bem quando bem termina”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1979, capa.

estável até o fim da década, 1987-1988. No mesmo janeiro em que a composição se dissolveu, anunciou o jornalista José Mauro Gonçalves, vinculado ao grupo da Orquestra Sinfônica Brasileira, como diretor do Instituto Nacional de Música no lugar de Cussy de Almeida. Ato contínuo, o violonista Turíbio Santos foi anunciado como nome a dirigir a Sala Cecília Meireles, mas afirmava que o fazia sem deixar a carreira de intérprete internacional. A conjunção de cargos, que fazia medo ao *Murmuratio* nos tempos de Jacques Klein, estava normalizada.

Diante da hecatombe, um nome ficou ileso, o de Edino Krieger à frente do projeto PRO-MEMUS. De perfil técnico, Edino Krieger escapou as polêmicas, como as do *murmuratio*, mas não deixou de se posicionar. Entrou na pauta do colunista nos meses de janeiro e fevereiro. No dia 17 de janeiro, Dantas publicou uma carta atribuída ao compositor, na qual apela contra a nomeação do novo diretor do INM. Segundo citado na coluna, o compositor manifestou “profunda preocupação com a notícia da nomeação da mais alta instituição musical do País, uma pessoa desqualificada musicalmente. Medida representaria total desmoralização da instituição”⁴³¹. O texto acima, enviado por *telex* à redação, foi subscrito por compositores importantes de diferentes gerações, Heitor Alimonda, Guerra-Peixe, Ricardo Tacuchian, Aylton Escobar, Almeida Prado, Fernando Cerqueira e Hans Joachim Koellreutter. O texto falava contra a nomeação do jornalista José Mauro Gonçalves, ex-presidente da OSB, e criava a impressão de um atrito inescapável. Apesar do frisson causado pela carta, Edino Krieger é mantido na direção do projeto Pro-Memus. O imbróglio se estendeu nas páginas do *murmuratio* até o dia 28 de fevereiro. O compositor trabalhou a temporada toda no projeto Pro-Memus, quando chegou o início da temporada de 1981, ano da IV Bienal, o evento estava sem organizador fixo, pois ainda era um evento da FUNARJ (sigla com que foi renomeada a FUNTERJ), órgão que não contava com a participação nem de Myriam Dauelsberg, nem de Edino Krieger. Pressionado pela crítica a continuar o evento, tão badalado em sua última edição, o secretário Arnaldo Niskier, o qual assumiu a FUNARJ das mãos de Guilherme Figueiredo alguns meses depois da sua delação, elege Ricardo Tacuchian, Edino Krieger e Henrique Morelenbaum para organizarem a quarta edição. Em agosto daquele ano, dois meses antes da Bienal, Edino Krieger é nomeado diretor do Instituto Nacional e aproveita o evento para uma palestra sobre os novos rumos do Instituto Nacional de Música. Segundo ele, o diretor não deve ser mais um interventor, mas um mediador das práticas

⁴³¹ DANTAS, Carlos. “Dos músicos ao ministro”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1979, p. 10

existentes. Cabe esta pesquisa mencionar o papel de Edino Krieger em tirar a Bienal da Sala (FUNARJ) e trazê-la diretamente para o seio da FUNARTE, tornando o órgão federal responsável pelo evento bianual. A medida garante perenidade, mas restringe as possibilidades de receita. Não são mais gravados discos do evento, como nas primeiras edições, e a quantidade de compositores executados é cada vez mais restrita. A promessa da Bienal, de integrar no seu *corpus*, uma vitrine dos compositores mais relevantes do biênio, dá lugar a um evento institucionalizado por um grupo de compositores em busca de um lugar no cânone. Para se ter uma ideia, Ricardo Tacuchian participou de todas as 23 edições. Sem uma restrição à repetições na programação e contemplando sempre “homenagens”, o evento entrou em questão na década seguinte.

Considerações finais

Em 1974, o Ministério da Educação e Cultura (MEC), conveniado com o Instituto Nacional do Cinema (INC), realizou o documentário "Música Contemporânea no Brasil". Uma produção do Departamento do Filme Educativo, o filme foi destinado a explicar quais eram as bases internacionais da música contemporânea, e quais eram as experiências e expectativas acumuladas até então em solo nacional. Procurava, portanto, mostrar qual era a leitura da história da música feita pelos tais “contemporâneos”, guarda-chuva que abarcava veteranos, novos e “novíssimos”, para empregar um linguajar do período. A linha narrativa seguida envereda, primeiro, por uma explicação do desenvolvimento tradicional da linguagem musical no Ocidente. Enfoca o tonalismo, o politonalismo, o modalismo e, por último, o dodecafonismo. A abordagem é didática e procura instruir o público consumidor dos novos sons do mercado, formar novas plateias. Do dodecafonismo em plano internacional, pulamos para a primeira geração brasileira de “dodecafonistas”: “por volta de 1948, a importação da música dodecafônica acarretou polêmicas furiosas. Era extremamente difícil conciliar dodecafonismo com nacionalismo

musical”⁴³², afirma o narrador, se referindo ao episódio da *Carta Aberta* de 1951. No entendimento do documentário, tal nacionalismo, após o embate emblemático, era “a corrente dominante no Brasil”. Depois de apresentar o resultado da querela, com a famigerada filiação de Santoro e Guerra-Peixe à estética dita nacional após o episódio da carta aberta, o filme inclui um depoimento de Edino Krieger, voz da institucionalização:

Esse radicalismo mostrou com o tempo que não tinha razão de ser. Das escolas formadas por Koellreutter, na Bahia e São Paulo, havia compositores novos, que passaram a fazer música de vanguarda, mas não puderam fugir ao apelo da uma tradição e cultura própria da música brasileira. Assim temos na Bahia compositores fazendo música de vanguarda, mas dentro de um conceito cultural totalmente brasileiro. Por outro lado, os nacionalistas ardorosos, que combateram as posições do dodecafonismo, eles próprios, com o tempo, sentiram que dessa linguagem nova era possível extrair meios e recursos novos para a mensagem nacionalista. Assim temos Guarnieri e Francisco Mignone compondo sua música, dentro da escola nacionalista, mas utilizando inclusive recursos da música dodecafônica⁴³³.

A trama da institucionalização está contida no trecho, um compositor vocacionado para uma liderança da corporação, pede razoabilidade à “músicos de vanguarda” e nacionalistas. O desejo era que todos se encontrassem na metade do caminho. Os embates pela verdade na música, naquele momento, “não tinham razão de ser”. Com roteiro de Flávio Silva, o documentário é narrado e inclui uma apresentação do Conjunto Ars Contemporânea, o qual é regido por Ricardo Tacuchian. Na seção seguinte, uma explicação sobre as recentes técnicas exploradas de indeterminação sonora, ou melhor, os sons de altura indeterminada, com um protagonismo grande da percussão e da eletroacústica. Para arrematar, uma breve explicação sobre alguns elementos da chamada *música concreta*, acompanhada de algumas dúvidas que o gênero suscita em relação ao conceito de música.

A título de exemplo de uma das obras mais avançadas do período, inclui trechos de uma execução da peça *Música para oito pessoas tocando coisas*, de Jorge Antunes, interpretada pelo conjunto referido. A peça é resultado de processos ordenados e caóticos, foi ao mesmo tempo concebida através das improvisações promovidas pelo compositor no conservatório portenho Torcuato Di Tella e de geradores de padrões por meio do cálculo algoritmo, a saber, a máquina *Electrologic X-8* da Universidade de Utrecht. Os instrumentos da peça podem ser, literalmente, qualquer coisa – não necessariamente um instrumento acústico tradicional. O narrador identificou um “trabalho consciente com o

⁴³² DOCUMENTÁRIO. **Música Contemporânea no Brasil**. Ministério da Educação e Cultura. Direção e Roteiro: Flávio Silva. Duração: 10m. Rio de Janeiro, 1974.

⁴³³ DOCUMENTÁRIO. **Música Contemporânea no Brasil**. Ministério da Educação e Cultura. Roteiro: Flávio Silva. Duração: 10m. Rio de Janeiro, 1974.

acaso” na obra, isto é, extrapolaram qualquer aproximação com o desenvolvimento da linguagem até o dodecafonismo e colocavam novos problemas.

Não havia mais uma saída coletiva, nenhuma técnica, ou estilo, garantia uma esfera de pertencimento e mediação como antes. Marlos Nobre, encerrando o filme, dedicou todo o seu depoimento para falar da sua obra e de como a obra *experimental* de Villa-Lobos, os *Choros*, o *Noneto*, o havia inspirado; contrapunha o primeiro ciclo às outras obras de formas clássicas que estavam datadas. O exemplo, assim como serviu a ele, deveria servir a todos. Embora dê voz à uma suposta solução geral para o impasse, o depoimento do compositor, na narrativa do filme, cumpriu a função de mostrar como as soluções são cada vez mais particulares, mais nominalistas.

Pierre Boulez, primeira personagem desta pesquisa, tinha ideias concordantes com a do documentário. O intérprete e regente viajante dos anos 1950 deu lugar ao importante administrador da cultura e dono de cátedra. Em 1976, Boulez dividia seu dia entre a rotina de tecnólogo no *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, o IRCAM, e a cadeira de Invenção, Técnica e Linguagem no departamento de Música do *Collège de France*. Duas instituições que, guardadas as proporções, se tornaram veneráveis no espaço público francês, emprestando legitimidade e seriedade a seus iniciados, desta vez a serviço da vanguarda. O convite para lecionar na universidade foi feito pelo historiador Emmanuel Le Roy Ladurie. Na aula que lhe garantiu a cátedra, Boulez defendeu que a linguagem ocidental, o tonalismo, “tendeu, cada vez mais, a neutralizar o som, a arrebatá-lo toda a individualidade imediata para melhor o integrar numa concepção global”⁴³⁴. Uma tradição que homogeneizou elementos dentro do espaço sonoro, os quais, em maior ou menor medida, resistem a essa normatização. Para o compositor, toda a história contemporânea da música foi contra este estado de coisas, o propósito era miná-la “por intervenções e escolhas cada vez mais anárquicas”, tornando o material musical cada vez mais “heteróclito”; suspendendo, assim, “noções que se julgavam eternas e que, hoje, miramos como instrumento transitório”⁴³⁵.

O filósofo Theodor Adorno não viveu a década de 1970, mas o conceito de *música informal*, cunhado por ele no ensaio *Vers une musique informelle*, nos ajuda a entender o

⁴³⁴ BOULEZ, Pierre. **Music Lessons**. Edited and translated by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman, and Arnold Whittall. Foreword by Jean-Jacques Nattiez and a Preface by Jonathan Goldman. Chicago: UC PRESS, 2020. pp. 254-5

⁴³⁵ BOULEZ, Pierre. **Music Lessons**. Edited and translated by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman, and Arnold Whittall. Foreword by Jean-Jacques Nattiez and a Preface by Jonathan Goldman. Chicago: UC PRESS, 2020. p. 156

período. Na tentativa de descrever qual seria o próximo movimento da linguagem musical (pós-serialismo) em busca de inovação, anteviu na obra de alguns compositores a tendência a abandonar completamente o material musical, o acúmulo histórico das formas, e manter as técnicas. Sua descrição, proferida em uma palestra nos cursos de verão de Darmstadt, almejava intervenção real nas obras dos compositores presentes, daí a conjugação futura dos verbos que acompanham o conceito no ensaio (“a música informal deverá...”). Música informal é aquela que se situa na aporia entre o serialismo e o atematismo. Isto é, a música contemporânea, tal qual nos inspirou o gesto do atonalismo em relação a sua doutrina, deveria abandonar o serialismo e partir para um momento de indeterminação; deveria manter um horizonte de crítica a qualquer ontologia das formas musicais. Acompanhando uma definição de Valéry, poderíamos dizer que, para Adorno, “o informe não é a ausência de formas, mas a singularidade formal inscrita na própria coisa. É a individualidade da obra marcada por certo nominalismo em sua confrontação com esquemas abstratos”⁴³⁶. A descrição do conceito o aproxima das duas peças de Almeida Prado trabalhadas ao longo da pesquisa, pois, enquanto *Aurora* buscou um trabalho temático-motívico em um núcleo intervalar (e suas ressonâncias), a *Crônica de um dia de verão* procurou fazer o mesmo com a série. Ambas as peças jogam, a todo momento, com as formas tradicionais, as novas técnicas e “uma cultura própria” da música brasileira.

Havia em curso uma verificação da crescente insubmissão dos códigos sonoros às construções existentes, resultado da saturação do serialismo e do empirismo da eletroacústica/música concreta. O documentário do MEC está em sintonia com o balanço histórico da linguagem musical feito Adorno e Boulez para os anos 1970. Interpretando esse filme como uma espécie de ato fundacional, proto-manifesto da formação da música contemporânea, havia ali, em 1974, com o sucesso da experiência pregressa dos Festivais Internacionais de Música da Guanabara, a expectativa de englobar a todos na institucionalização proposta como *música contemporânea brasileira*: paulistas, baianos, brasilienses, cariocas, nacionalistas, vanguardistas, improvisadores, veteranos, novos,

⁴³⁶ A definição proposta pelo pesquisador é extraída do livro de Paul Valéry, *Degas dança desenho* (1939): “Eu pensava às vezes no informe. Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modifica-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço... Dizer que são coisas informes não é dizer que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade”. VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 78-9

novíssimos. Ou seja, uma vez que o estilo não é mais capaz de aglutinar, coube as instituições oficiais do Estado, através de políticas públicas inclusivas, o papel de dar coerência a esse todo heteróclito. Observado o comentário de Edino Krieger, ideólogo da Bienal, a expectativa era que todos encontrassem seu lugar no cobertor entre as novas técnicas e um sentimento vago de Brasil; de Camargo Guarnieri à Jorge Antunes, de Lindembergue Cardoso à Francisco Mignone, de Gilberto Mendes à José Siqueira. Tudo sem esse “radicalismo” passadista.

O concerto de 1976, com a inauguração da FUNTERJ e do INM, são um marco da concatenação de estéticas e compositores. Um sinal de que as Bienais, e demais festivais, encontravam guarida institucional sólida em âmbito estadual e federal, bem como uma promessa de internacionalização real. A música contemporânea brasileira, como um projeto institucional, prometia integrar a todos os compositores e intérpretes interessados na música nacional. Integrar, no caso dos compositores, significava editar as obras, projetar encomendas regulares, dar boas condições de ensaio e estrutura às interpretações das obras, efetuar gravações periódicas e erguer catálogos consistentes das composições. Estava empenhada, inclusive, em uma linha histórica na qual inserir os compositores. Podemos ler as expectativas desse grupo – representado na pesquisa pelos projetos institucionais de Myriam Dauelsberg, Edino Krieger e Marlos Nobre – nas 19 propostas iniciais feitas pelo Instituto Nacional de Música em 1976. É sobre isso a *Aurora* de Almeida Prado, um acontecimento-marco da ascensão de um projeto estético e institucional. O Instituto Nacional de Música, a Bienal de Música Contemporânea, a temporada Sala Cecília Meireles (FUNTERJ), são realizações que visavam concretizar uma vontade estética e profissional, sobretudo. Havia a vontade de vencer justamente onde o modernismo fracassou: “na criação de instituições”⁴³⁷.

Mostramos como a idealização e realização da construção institucional era parte de um mesmo projeto, o qual tinha a temporada carioca como centro. Partiam, sobretudo, da vontade de um grupo, sediado no Rio de Janeiro, de aglutinar todas as estéticas ditas contemporâneas presentes no Brasil em um todo eclético, convergente – condição

⁴³⁷ Segundo conclui André Egg, a respeito do modernismo musical no Brasil: “Como Mário de Andrade não deixaria de apontar amargamente em seus textos da década de 1940, o modernismo musical tinha sido em amplos aspectos um total fracasso. Do ponto de vista imediato da formação de um cânone de compositores e obras nacionais, o modernismo musical deixou seu legado à posteridade. *A produção de Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri, para ficar nos três nomes mais notórios, se ressentia, entretanto, do fato de que o modernismo musical propiciou os compositores e as obras, mas pecou na criação de instituições musicais, os corpos orquestrais, as editoras, os músicos especializados, o espaço na crítica, e, principalmente, o público*” EGG, André. “O modernismo musical no Brasil”. In: EGG, André. FREITAS, Artur (org.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

primeira de uma institucionalização harmoniosa. Coube no discurso e na ação institucional, mas teve dificuldade de caber no orçamento e de se colocar politicamente. Quando as diferentes direcionalidades de tal institucionalização, supostamente complementares, esbarraram no orçamento, os projetos entraram em rota de colisão e mostraram como era frágil o consenso negociado antes de 1976. Os enfrentamentos, como vimos, se davam nos bastidores, utilizando as armas da malha burocrática em ambiente recheado de personalismo⁴³⁸ e instabilidade político-econômica. Por depender inteiramente da subvenção estatal, a música contemporânea tinha que justificar ao Estado a sua importância social; convencer a área econômica do Estado de que é um gasto válido em tempo de inflação; submeter ao serviço de inteligência esta ou aquela peça, bem como toda nomeação em cargo público; e, ainda por cima, tem que mostrar sua popularidade, formar plateia, instrumentistas, etc.

Diante de tamanha fragmentação, com seus objetivos pulverizados nas disputas da luta pela sobrevivência cotidiana, a música contemporânea brasileira não formou um projeto político. Antes, se deixou atravessar pelas disputas da época, acreditando-se racional e técnica em uma política pública nascida em berço ditatorial. O *murmuratio* de Carlos Dantas nos apresentou, sob o olhar de uma forma literária bastante excêntrica e com diversas mediações, qual era o tom das negociações entre os compositores, os intérpretes e o executivo. Isaura Botelho, em uma descrição da gestão Portela que podemos generalizar para as políticas da FUNARTE/FUNTERJ do período, mostrou que havia um fosso no discurso administrativo da época para o público beneficiado, a divisão se dava “entre ‘ricos privilegiados’ (incluindo aí os intelectuais) e os ‘pobres mitificados’”⁴³⁹. Surgem desse preconceito fundamental, as divisões entre o tecnocrata e o aristocrata, o administrador e o conselheiro, o populista e o elitista; daí nascem a diferença entre o “empirismo” da experiência diretor e a “pesquisomania”, lugares que invadem o repertório da música contemporânea que, desprovida de programa, se

⁴³⁸ Sean Stroud relata como tal personalismo se dava por uma conjunção entre o artista e o administrador que tinha dificuldades de estabelecer um horizonte normativo. Evento que caracterizou como “tensão criativa”: “O influxo dinâmico de jovens funcionários, muitos deles artistas e músicos retornando de longos períodos no exterior, imediatamente instaurou uma atmosfera de tensão criativa na FUNARTE. Altamente incomum para repartições governamentais, esses funcionários eram extremamente irreverentes em suas atitudes com a administração pública e não se consideravam “funcionários públicos” no sentido tradicional. Além disso, lhes tinha sido concedido um alto grau de autonomia na direção de seus projetos e não havia, especialmente nos anos iniciais, sujeição a um alto grau de constrangimento burocrático” STROUD, Sean. “O Estado como mediador cultural: o projeto EGG, André. FREITAS, Artur (org.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014. Pixinguinha”.

⁴³⁹ BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990**. Rio de Janeiro: MEC/Edições Casa Rui Barbosa, 2000. p. 81

fragmenta⁴⁴⁰. De novo, em plano ideal, não havia qualquer oposição entre as temporadas da Sala, as Bienais e o Projeto Espiral. Enquanto um era responsável por levar bons professores de cordas aos rincões do Brasil, com método contemporâneo, o outro buscava levar a capital musical da época a um patamar internacional de concertos, com uma presença forte da música contemporânea. Entretanto, as expectativas grandiosas de “o Brasil pode ser uma orquestra” ou de que a Bienal e a Sala poderiam ser “vitrine da música contemporânea” de todo o Brasil deram lugar a uma divisão inédita.

A institucionalização da música contemporânea não cumpriu a promessa de integrar a todos. Esbarrou na perseguição ideológica, na lógica da indústria e na inflação. Conforme concluiu o pesquisador Clayton Vetromilla sobre a FUNARTE: “as personalidades que assumiram posição de destaque no INM exerceram papel de árbitros, defensores e protetores dos interesses da música erudita nacional segundo suas próprias convicções.”⁴⁴¹. É justamente tal personalismo que faz um grupo coordenado, com vistas a política pública nacional, parecer uma paróquia, diluindo-se nas pechas entre a elitista que caiu nas graças da zona Sul carioca e o populista autoritário que vai desbravar o Brasil como um bandeirante. A natureza da própria institucionalização entra em questão para boa parcela dos compositores ao longo dos anos 1980. Segundo o pesquisador, a opinião valeu para o Espiral de Marlos Nobre e para o Projeto PRO-MEMUS de Edino Krieger. Com relação ao primeiro, Vetromilla colheu um excerto que resume bem a crítica que será feita nas próximas décadas aos projetos mencionados:

Estes projetos também eram populistas, como foi o de Villa-Lobos, ou o Espiral. Todos eles cultivaram o gosto pessoal e tentaram impor às outras pessoas uma atitude colonial: quem teve a infelicidade de nascer em algum lugar que não o Rio de Janeiro só teria chance de ser alguém se vencesse no Rio de Janeiro

O depoimento é do musicólogo e compositor mineiro José Maria Neves, um dos principais críticos da institucionalização proposta no Rio de Janeiro. Botelho mostra que essa não é uma exclusividade do Instituto Nacional de Música, pois todos os órgãos

⁴⁴⁰ Segundo a pesquisadora, as oposições encarnadas na “liberalização conservadora”, que se diluíam no regime militar em diferentes polos (“o empresariado nacional, o capital multinacional e a cúpula das estatais”) estavam cristalizadas inclusive na Política Nacional de Cultura. A ideia era agradar todas as correntes: “Severo Gomes, de um lado, Mário Henrique Simonsen, de outro; BNDE de um lado, Secretaria-Geral do Planejamento de outro, moralismo militar *versus* necessidades imperiosas de cobrir os furos do sistema financeiro; mordomias, salvações das bancarrotas e moralidade administrativa como ideal e toda uma corte de choques de opinião e de interesses” CARDOSO, Fernando H. “A Fronda conservadora: o Brasil depois de Geisel. In: **A construção da democracia**. Estudos sobre política. São Paulo: Siciliano, 1993. pp. 18711

⁴⁴¹ VETROMILLA, Clayton. “Pro-Memus: a lógica e o papel da FUNARTE no campo da música erudita brasileira”. FUNARTE. Políticas para as artes: prática e reflexão. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.p. 59

trabalharam, naquele momento, mais com a “intuição de seus técnicos”, seguindo “demandas espontâneas que chegavam de todo o país”⁴⁴². Nas próximas décadas, Neves procurou mostrar como tais empreendimentos deram espaço e oportunidade à música erudita nacional, na mesma medida em que cercearam as possibilidades de transformação. A Bienal, por sua vez, tem um importante balanço nos depoimentos do mineiro, registrado no texto intitulado *Música hoje: partindo dos novíssimo*, publicado em 1984 na Revista do Brasil, um projeto editorial da FUNARJ (ex-FUNTERJ). Para o musicólogo, a Bienal seria o evento de maior importância, o qual procurou integrar as novas tendências da música contemporânea brasileira, mantendo “a homenagem a nomes consagrados da velha guarda”⁴⁴³. Todavia, com uma estrutura disforme, uma desmedida é posta entre as obras, separando-as entre diferentes gerações de compositores, criando jargões para defini-los ao sabor da ocasião (como os “modernos”, os “novos” e os “novíssimos”). Tal assimetria estava exposta nas Bienais, pois, “pode-se mesmo constatar que os grandes concertos sinfônicos se voltaram para a produção de caráter mais conformista. Já nos concertos camerísticos, houve forte dose de experimentalismo”⁴⁴⁴. Para além disso, a infraestrutura proposta pelos festivais e bienais, de interpretações feitas à toque de caixa, não propiciava a boa execução das obras convidadas. Basta lembrarmos da Bienal de 1979, na qual tivemos 7 concertos, com obras executadas de mais de 50 compositores, ao longo de uma semana: “evidentemente o resultado é comprometido. Ademais, tratando-se de um repertório que apresenta maior dificuldade no preparo e na escuta, qualquer execução menos fiel prestará um desserviço ao esforço de difusão”⁴⁴⁵.

Essa era uma crítica, inclusive, que estava nos festivais protagonizados por Edino Krieger desde o início. Em 1981, Camargo Guarnieri deu uma entrevista lembrando o Festival Internacional da Guanabara de 1969, para o qual escreveu a peça *Guanabará*. Segundo o compositor paulista, o organizador dos festivais havia escrito uma carta “dizendo que eu devia entrar, que eu, como compositor mais velho, devia dar o exemplo, encorajar os jovens”⁴⁴⁶. Convencido e inscrito, relatou ter a obra mal executada, ter sido vaiado (“parecia uma pancadaria, assovios, o diabo!”) e, por fim, ganhou um “estímulo” de mil cruzeiros. Cabe lembrar que o vitorioso do pleito foi Almeida Prado, seu ex-

⁴⁴² BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990**. Rio de Janeiro: MEC/Edições Casa Rui Barbosa, 2000. p. 71

⁴⁴³ NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2008, p. 341.

⁴⁴⁴ NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2008, p. 341

⁴⁴⁵ NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2008, p. 343

⁴⁴⁶ ENTREVISTA. Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo. **Caderno de Música**. Federação Paulista de Conjuntos Corais. No. 7. Junho/Julho, 1981. p. 10

aluno que agora encontrava caminhos de uma linguagem mais pessoal. Se em 1969, Guarnieri era tachado de conservador, via um novo cenário se abrir em 1980. Para Guarnieri, “está havendo uma reação no mundo inteiro contra essa vanguarda. Chegaram à conclusão de que a música de vanguarda é apenas para um grupinho gozar”⁴⁴⁷. A música “de vanguarda” era descrita com vulgos comezinhos, a “panelinha”, o “grupinho”, isto é, um círculo de gratificação mútua.

As próximas Bienais decaem em relação ao esforço “badalativo” das três primeiras edições de 1979, com grande interesse do público, gravação de todos concertos ao vivo por Frank Justo Acker e presença do primeiro escalão e gestores. Deixam de fazer parte de uma temporada, como na guarida da Sala Cecília Meireles, e passam a serem realizadas exclusivamente pelo Instituto Nacional de Música na gestão de Edino Krieger (1981-1989). Os programas das três primeiras Bienais, verdadeiros cadernos de papel espesso e longas apresentações para cada um dos participantes, dão lugar a folhetins mimeografados, os quais não davam conta de fazer uma apresentação consistente dos compositores, conjuntos e intérpretes. O ingresso gratuito desde a terceira edição não deixou de existir, garantindo o preenchimento da Sala, mas a opinião pública deixou de se interessar. Durante os anos 1980, a Bienal passou a existir, em palavras, apenas na cobertura do Jornal do Brasil, periódico comprometido com a música contemporânea desde o início devido à intervenção editorial de seus críticos-compositores. Desapareceu completamente do *Murmuratio*, o qual perdura até 1987.

Seriando as críticas musicais da década de 1970, temos a impressão de ler dois mundos muito singulares com relação à institucionalização da música contemporânea. A primeira perspectiva é a do Jornal do Brasil, interessado na cobertura e promoção de espetáculos de música erudita, na profissionalização meio musical. É possível ler, na série de textos revezados pelos compositores-críticos Edino Krieger e Ronaldo Miranda, uma certa continuidade das iniciativas da música contemporânea desde o Festival da Guanabara (1969) até a Bienal de 1979. Os fatos aparecem como que coordenados por uma coalizão com interesses dispares, mas que caminham em direção comum. A segunda, seguida pela coluna *Murmuratio* na Tribuna da Imprensa, mostrou um mundo pouco interessado na estética da música contemporânea, mas impactado pela ação de seus agentes que galgavam postos em uma reforma institucional relevante. Dantas proclamou independência e liberdade em relação ao meio musical que cobria, procurou mostrar todas

⁴⁴⁷ ENTREVISTA. Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo. **Caderno de Música**. Federação Paulista de Conjuntos Corais. No. 7. Junho/Julho, 1981. p. 10

as cisões, o personalismo e o arbítrio da dita paróquia. Sua expectativa de profissionalização do meio passava por uma certa moralidade administrativa, feita com as próprias mãos, em um jornal de grande circulação. Portanto, poderíamos resumir dizendo que no *Jornal do Brasil*, vemos como a música contemporânea ganhou o mundo, a despeito das contradições que lhe eram inatas; na *Tribuna*, vemos como ela era refém das disputas nacionais e locais, da paranoia securitária de um regime militar e da sobreposição de instituições em uma reforma administrativa na cultura. A comparação entre as duas redações nos permitiu confrontar as expectativas da música contemporânea brasileira contra as suas realizações.

Não se concretizou, também, a expectativa segundo a qual Bienal seria a mola propulsora de uma série de atividades de execução e promoção da música contemporânea brasileira por parte da iniciativa privada. Nos termos em que foi construída, continuou a ser um evento isolado a cada dois anos, com cada vez menos relevância econômica e social. A partir dos anos 1980, ampliou-se a separação entre a obra contemporânea e o público. Ainda acompanhando as interpretações de José Maria Neves em 1984, chegamos a um quadro no qual “as orquestras e as escolas de música, pouco ou nada contribuem para que o público real ou em formação veja a música erudita como coisa do presente, em criação, viva”⁴⁴⁸. Se lembrarmos da entrevista de Marlos Nobre, o Instituto Nacional de Música também surgia com a vontade de se tornar um órgão com perspectiva empresarial, visando tornar a música de concerto “um bom negócio” para o meio musical. As promessas contrariavam a própria natureza da criação da FUNARTE no campo da música erudita, uma vez que o Instituto Nacional de Música foi criado para gerir a música um ramo da economia do espetáculo que não tinha mais condições de se sustentar sozinho.

Os termos da mediação, propostos pela pesquisa, estão justamente na maneira como uma construção institucional possibilitou o aparecimento de um compositor com a trajetória de Almeida Prado – para falar apenas de um dos epígonos desta geração – e uma performance com a capacidade de síntese da interpretação da *Aurora* em 1976. Em outras palavras, mais precisas, como um consenso estético e político fragilizado empurrou os compositores à determinadas concessões de comunicabilidade, diversidade de técnicas e ecletismo. Nas divisões da História da Música no Brasil de Vasco Mariz, a maioria dos compositores revelados pelo arco de festivais e bienais que há nestes 17 anos (1963-1980)

⁴⁴⁸ NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2008, p. 343

estão abrigados no rótulo “gerações independentes”. Ricardo Tacuchian e Marlos Nobre lideram a “segunda geração” junto com Almeida Prado, que tem um espaço à parte no livro. “Estará surgindo afinal o verdadeiro sucessor de Villa-Lobos?”⁴⁴⁹, apostava o diplomata. A disputa diz mais sobre um cânone em formação do que revela os bons atributos estéticos de ambas as trajetórias e obras. Em 1980, a maioria dos compositores que participaram da quinta Bienal se voltam para o tonalismo, em busca de maior comunicabilidade. Em entrevista para o *Jornal do Brasil* na quinta Bienal, Ricardo Tacuchian apresentou sua interpretação. Para ele, enquanto as décadas de 1960-1970 foram caracterizadas pela “procura alucinada pelo novo signo”, os anos 1980 são marcados pela ausência de qualquer compromisso com uma estética em particular: “Hoje meu compromisso é comigo mesmo. E o que ficou da estética dos antigos movimentos foram técnicas que manipulo numa linguagem que (...) não pode abrir mão de sua espontaneidade”⁴⁵⁰. Sem oposições, é como se voltássemos a “diversidade do intermediário” da qual nos falava Wisnik sobre os anos 1930, mas com substância muito mais heteróclita, abarcando assim um espectro ainda maior de compositores e obras. Para se ter uma noção, Marlos Nobre chegou a dividir, em 1994, as tendências da música contemporânea em vinte correntes⁴⁵¹ e todas dizem respeito a uma determinada técnica musical.

A pesquisadora Carole Gubernikoff entrevistou todos os compositores participantes da Bienal de 1989, oitava edição. Estava interessada em conhecer as tendências da música brasileira contemporânea. Inquiridos,

setenta por cento dos compositores brasileiros (...) responderam que este período [anos 1980] tinha sido marcado pelo abandono das propostas consideradas

⁴⁴⁹ MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 2012. pp. 352-353

⁴⁵⁰ TACUCHIAN, Ricardo *apud* WYLER, Vivian. O que mudou na música de vanguarda brasileira. **Jornal do Brasil**, 11 de novembro de 1983, p. contracapa

⁴⁵¹ Para enumerá-las: “1) pós-serialismo; 2) música espectral; 3) estética do som puro, único, prolongado, estirado até a vibração individual extrema; 4) estética preocupada em levar a concepção do timbre às últimas conseqüências; 5) micro-tonalidade; 6) música eletroacústica pura e mista; 7) música acusmática; 8) música instantânea; 9) minimalismo; 10) música estocástica; 11) música multi-serial; 12) neoclassicismo; 13) estética com influência do rock e de “músicas alternativas”; 14) teatro musical/happening musical; 15) poli-estilo; 16) maximalistas; 17) estética que privilegia os blocos sonoros; 18) cromatismo modal ou música poli-modal; 19) politonalismo; 20) aleatoriedade” NOBRE, Marlos. Tendências da criação musical contemporânea. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*. **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**. Goiânia: s.l., vol.1, n.1, 1994. p. 84

esteticamente radicais. Alguns dos entrevistados se identificaram numa fase "pós-moderna" ou eclética⁴⁵²

Ou seja, a desconstrução chegou onde a formação havia apenas ensaiado um esboço. Uma expectativa, contida no documentário, se realizava: a música contemporânea rumava para uma vasta acomodação geral que dissolvia os extremos. Como grupo relativamente coeso, perdeu a oportunidade de construir uma formação; em troca, as instituições funcionaram para que os epígonos possam disputar um lugar no cânone. O filósofo Vladimir Safatle endereçou uma pergunta que parece atemporal para a música de concerto no Brasil e nos serviu para interrogar o processo em questão: “por que (...) é tão difícil para nós estabelecer uma tradição orgânica, capaz de impulsionar o aparecimento de um sistema de obras que, por sua vez, daria visibilidade a um conjunto norteador de questões?”⁴⁵³. No arco entre o Festival da Guanabara de 1969 até a Bienal de 1979, formou-se um sistema de obras e compositores, mas não foi criado um consenso capaz de encaminhar questões fundamentais, como a da abertura política. Seja na atuação institucional, seja no fazer composicional. Sendo assim, a música contemporânea brasileira aparece como “uma cultura [musical] nacional que já não articula nenhum projeto coletivo de vida material”, passando a “flutuar no mercado [subsidiado] por sua vez, agora com uma casca vistosa, como um estilo simpático a consumir entre outros?”⁴⁵⁴. No programa de abertura da Sala Cecília Meireles (1964), palco por excelência da música contemporânea nos anos 1960 e 1970, lemos: “há que se preservar esta casa da esclerose, da rotina, do medalhão. Há que se fazer dela um centro dinâmico e moderno de cultura, aberto a um público novo e ávido de coisas novas”⁴⁵⁵. O desejo em perfeita consonância com os ares benfazejos de renovação de que se viu possuída esta cidade”⁴⁵⁶. Era o ano do IV Centenário e as expectativas de renovação artística eram crescentes para a classe de compositores atuantes. Vinte anos depois, o novo entrou em questão e diferentes frentes pressionavam por maior comunicabilidade. Com isso, uma parcela

⁴⁵²GUBERNIKOFF, Carole **Três Compositores Brasileiros nos Anos 70 e 80**: Rodolfo Caesar, Gilberto Mendes e Almeida Prado (relato). Site da ANPPOM. Acesso em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/muscompaire11.htm#volta3

⁴⁵³ SAFATLE, Vladimir. “A música que nos falta”. In: COELHO, João Marcos. **100 Anos de Música no Brasil**. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015. p. 15

⁴⁵⁴ SCHWARZ, Roberto. “Fim de século”. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 199

⁴⁵⁵ O comentário é de autoria do Secretário de Estado do Turismo, o engenheiro Enaldo Cravo Peixoto. PROGRAMA. **Inauguração da Sala Cecília Meireles**. Rio de Janeiro, IV Centenário. Sala Cecília Meireles, 1964.

⁴⁵⁶ PROGRAMA. **Inauguração da Sala Cecília Meireles**. Rio de Janeiro, IV Centenário. Sala Cecília Meireles, 1964.

generosa dos compositores participantes da Bienal alcançou seu lugar no cânone performático e acadêmico; assim como os projetos desenvolvidos na época alçaram relevância e perenidade nas políticas públicas para a música de concerto. A Bienal, por exemplo, é uma iniciativa da FUNARTE até os dias de hoje, que contempla compositores por edital; a coleção PRO-MEMUS é referência discográfica para a música de concerto brasileira; o Projeto Espiral⁴⁵⁷ ainda ocupa o imaginário militar, hoje vigente na FUNARTE, a ponto de ser reeditado em versão digital. Na abertura da temporada de 2021 da Sala Cecília Meireles, a Orquestra Petrobrás Sinfônica programou cinco compositores brasileiros. Em ordem cronológica, interpretaram-se obras de Alexandre Levy, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Edino Krieger e Ronaldo Miranda⁴⁵⁸. Segundo o compositor João Guilherme Ripper, funcionário do projeto PRO-MEMUS nos anos 1980 e atual diretor da Sala, nomeado por Edino Krieger, a escolha entre os compositores “traça um panorama de 150 anos da música brasileira”, relacionando a obra dos cinco. Uma programação como essa nos faz concordar com a afirmação de Safatle, segundo a qual “vale a pena lembrar como o maior esforço da música erudita brasileira parece ter sido a construção de uma tradição modernista nacionalista”⁴⁵⁹. Tal tradição “parte de Villa-Lobos, passa por Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Francisco Mignone para acabar por desaguar, de certa forma, em Claudio Santoro e Guerra Peixe”⁴⁶⁰. A institucionalização da música contemporânea no Brasil não encontrou um programa, mas forneceu instrumentos para o novo se tornar medalhão.

⁴⁵⁷ Com o mesmo nome e inspirado nas conquistas do primeiro projeto, a atual FUNARTE recriou digitalmente o projeto Espiral, levando aulas de diferentes instrumentos através das plataformas digitais. <https://sinos.art.br/cursos/Projeto-Espiral>

⁴⁵⁸ O concerto, inicialmente programado para acontecer presencialmente, se deu com a Sala sem público com transmissão pela internet. É possível acessá-lo em: https://www.youtube.com/watch?v=m_ZeJxu-ecK

⁴⁵⁹ SAFATLE, Vladimir. “A música que nos falta”. In: COELHO, João Marcos. **100 Anos de Música no Brasil**. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015. pp. 19-20

⁴⁶⁰ Essa tradição se definiria por uma “potência disruptiva do modernismo estético para a realização do projeto de instauração de uma experiência nacional liberada do peso dos academicismos e mais próxima da ‘expressividade natural de nosso povo’”. SAFATLE, Vladimir. “A música que nos falta”. In: COELHO, João Marcos. **100 Anos de Música no Brasil**. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015. pp. 19-20

7. Referências Bibliográficas

7.1 Bibliografias

7.1.1 Livros

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. 2a. edição. Tradução: Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2012.

ADORNO, Theodor W. **Escritos Musicales I-III**. Obra Completa, 16. Trad. Muñoz, A. B. & Schneekloth, A. G.; Madrid: AKAL Ediciones, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Crítica de la Cultura y Sociedad II**. Obra Completa, 10/2. Trad. Muñoz, A. B. & Schneekloth, A. G.; Madrid: AKAL Ediciones, 2009

ADORNO, Theodor W. **Escritos Musicales IV**. Obra Completa, 17. Trad. Muñoz, A. B. & Schneekloth, A. G. Madrid: AKAL Ediciones, 2008

ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Ed. UNESP, 2013. p. 237

ADORNO, Theodor. “Popular Music and ‘The Aging of New Music’”. In: HULLOT-KENTOR, Robert. **Things Beyond Resemblance**. New York: Columbia University Press, pp. 169-180

ADORNO, Theodor. “Zemlinsky”. In: idem. **Quasi una fantasia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2018.

ADORNO, T, et. al. **Authoritarian Personality**. New York: Norton, 1982.

ARRUDA, Maria Arminda. “Metropolização Cultural nos anos 1950”. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio do Século XX. São Paulo: Editora da USP, 2013. pp. 19-48

ADLINGTON, Richard. **Sound commitments**: avant-garde and the sixties. New York: Oxford Press, 2009

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em Guy Debord e Andre Breton**. Fortaleza: EdUECE/Unifor, 2006

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos 20**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA PRADO, José Antônio. **Aurora para piano e orquestra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. Banco de partituras de músicas brasileiras, 2019.

ALMEIDA PRADO, José Antônio. **Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. 1985. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284332>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

AVILA, Danilo Pinheiro. **Hans Joachim Koellreutter: uma experiência vanguarda nos trópicos? (1939-1951)**. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Franca: 2016.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Obras Completas de Mário de Andrade, v. 6. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1962.

ANTÔNIO, João, “Lapa acordada para morrer (1975)”. In: LUSTOSA, Isabel. **Lapa do Desterro e do Desvairio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

ANTUNES, Jorge (org.). **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília: Sistrum, 2002.

ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea**. Brasília: Editora Sistrum, 1989.

ARANTES, Paulo. ARANTES, Otilia B. F. **Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

ARANTES, Paulo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antônio Candido e Roberto Schwarz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. São Paulo: EDUSP, 2015.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BORN, Georgina. **Rationalizing Culture**: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. Berkeley: CA Columbia Press, 1995.

BORN, Georgina. HESMONDHALGH, David. **Western Music and its others**: difference, representation, and appropriation in music. Berkeley: UC Press, 2000.

BORN, Georgina. **Music, Sound and Space**: transformation on public and private experiences. Edinburgh: Cambridge, 2013.

BORN, Georgina. STRAW, Will; LEWIS, Eric. **Improvisation and Social Aesthetics**. Durham: Duke University Press, 2017.

BONFIM, Clarissa Lapolla. **A Gazeta Musical**: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil. São Paulo: ED. UNESP, 2013.

BORN, Georgina. **Rationalizing Culture**: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. Berkeley: CA Columbia Press, 1995.

BORN, Georgina;. “After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social, and (Re) Theorizing the Aesthetic”. In: BORN; STRAW, Will, et. al. **Improvisation and Social Aesthetics**. London: Duke University Press, 2016, p. 43.

BURCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin”. In: **Walter Benjamin e a obra de arte**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOULEZ, Pierre. **Music Lessons**. Edited and Translated by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman, and Arnold Whittall. Foreword by Jean-Jacques Nattiez and a Preface by Jonathan Goldman. Chicago: UC PRESS, 2020.

BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação**: FUNARTE e política cultural 1976-1990. Rio de Janeiro: MEC/Edições Casa Rui Barbosa, 2000.

BRANCALION, Flavia. **Tornar-se compositor**: a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920-1950). 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPBELL, Edward. “Pierre Boulez: composer, traveller, correspondent”. In: CAMPBELL, Edward. O’HAGAN, Peter. **Boulez Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. pp. 3-24.

CÂNDIDO, Antônio. “A dialética da malandragem”. Em: CÂNDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1993.

- CARVALHO, Bruno. **Cidade Porosa**: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro / Bruno Carvalho ; tradução Daniel Estill. — 1a ed. — Rio de Janeiro : Objetiva, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Um Funcionario da Monarquia**: ensaio sobre o segundo escalão. São Paulo, Ouro sobre azul, 2002.
- CASTRO, Luiz Paiva de. **Rio de Janeiro, oratório cênico** (libreto). Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968.
- CLAUDEL, Paul. **O livro de Cristovão Colombo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1967.
- CARDOSO, Lino de Almeida. **Música, poder e sociedade no Brasil** (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). São Paulo: Edição do autor, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.
- COELHO, João Marcos. **No Calor da Hora**: música e cultura nos anos de chumbo. São Paulo: Algor Editora, 2008.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. NY: Oxford University Press, 1999.
- COOK, Nicholas;; POPLE, Anthony. **The Cambridge History of Twentieth Century Music**. Edinburgh: Cambridge, 2004.
- CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira**: uma realidade a desafiar o tempo (1940-2000). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- COSTA, Rogério. **Música Errante**: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2016.
- CORNAGO, Noe. “**Schaeffer, Boulez, and the decolonization of French (everyday) diplomacy**”. Paper presented in: “Sounds and Voices on the International Stage: Understanding musical diplomacies, Sciences Po-CERI, Paris, April 2016 (revised 2017).
- DANTAS, Carlos. **Murmuratio**. Tribuna da Imprensa, 10 de maio de 1979.
- DELFIN, Ana Paula Orlandi Mourão. **Literatura e música: a trajetória da gravadora Festa** (1955-1971). 2018. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- D’OLIVEIRA, Raul Martinho de Sá. **A Orquestra Sinfônica Nacional e sua história**: catálogo comentado das gravações realizadas pela Rádio MEC entre 1961 e 1963.

Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Centro de Letras e Artes, UERJ, 2013.

DARNTON, Robert. **The devil in the holy water**: or the art of Slander from Louis XIV to Napoleon. Pennysilvana: PU Press, 2010.

DOCUMENTÁRIO. **Música Contemporânea no Brasil**. Ministério da Educação e Cultura. Roteiro: Flávio Silva. Duração: 10m. Rio de Janeiro, 1974.

DUARTE, Maria Eunice. DUARTE, Renata. “Conselho Nacional de Cultura x Conselho Federal de Cultura: uma análise comparativa dos colegiados”. **História Unicap**, v. 1, n. 2, jul./dez, 2014.

DUPRAT, Regis; VOLPE, Maria Alice. “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970)”. In: ILLIANO, Roberto. **Speculum Musicae**: music and dictatorship in Europe and Latin America, v. 14. Turnhout: Brepols Publishers, 2009. Pp. 573-612

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History**. Edinburgh: Cambridge Press, 1983
EGG, André. FREITAS, Artur (org.). **Arte e política no Brasil**: modernidades. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

EGG, André. **A formação de um compositor sinfônico**: Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança. Col. História e Música nas Américas São Paulo: Ed. Alameda, 2018

DISSENHA, Fernando. **Os trompetistas e o repertório da OSESP nas temporadas de concerto de 1977 a 1980**. Programa de Pós-Graduação em Música, USP, SP, 2011.

FENERICK, José Adriano. & DURÃO, Fabio A. “The Adventures of a Technique: dodecaphonism travels to Brazil”. In: WATSON, David. (Org.) **Traversing Transnationalism Collection**. New York: Rodopi Press, 2011

FLECHET. Anais. “As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX”. In: **Revista Escritos**, ano 5, n. 5, 2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

GUBERNIKOFF, Carole (org.). **Encontros/Desencontros**. Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE/UniRio, 1996.

- HOFSTADTER, Richard. **The Paranoid Style in American Politics**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.
- IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2009.
- KARABTCHEVSKY, Isaac. **Que é ser Maestro?:** memórias profissionais de Isaac Karabtchevsky. São Paulo: Record, 2003.
- IAZZETTA, Fernando. “A imagem que se ouve”. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa**. São Paulo: ECA/USP, 2016.
- KATER, Carlos. **Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Editora Musa/Atravez, 2001.
- KENTOR, Robert-Hullot. “Popular Music and ‘The Aging of New Music’”. In: KENTOR, Roberto-Hullot. **Things Beyond Resemblance**. New York: Columbia University Press, 2006.
- LAGO, Manoel Aranha Côrrea. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana**. Rio de Janeiro: Reler Editorial, 2010.
- LOVAGLIO, Vania. “Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro. In: **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. São Paulo: ANPUH/SP/USP, 08 a 12 de setembro de 2008.
- MATHIAS, Suzeley Khalil. **A militarização da burocracia: a participação militar na administração federal das Comunicações e da Educação (1963-1990)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- MACONIE, Robin. **Stockhausen sobre música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie; tradução Saulo Alencastre – São Paulo: Madras, 2009**
- MESQUITA, Cláudia. “A Guanabara comemora os 400 anos do Rio de Janeiro”. In: TURAZZI, Maria Inês (org). **Rio 400+50**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. São Paulo: Itau Cultural; Iluminuras, 2012.
- MACHADO, Márcio Brockman. “Notas sobre política cultural no Brasil”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984.
- MARIZ, Vasco. **Figuras da música brasileira contemporânea**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1970.

MAERHOFER, John W. **Rethinking the Vanguard**. Aesthetic and Political Positions in the modernist debate, 1917-1962. UK: Cambridge, 2009.

MARQUES, Clóvis. **Sala Cecília Meireles: 40 anos de música**. Rio de Janeiro: Associação dos amigos da Sala Cecília Meireles, 2006.

MENEZES, Flô. **Apoteose de Schoenberg**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Ateliê, 2002.

MENDES, Gilberto. **Música, Cinema do Som**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

MENDES, Gilberto. “A música de vanguarda segundo Eleazar de Carvalho: descrição de uma luta I”. In: MENDES, Gilberto (org.). **Música, cinema do som**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 59-65

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: EDUSP. Santos: Realejo Livros, 2016.

MOURA, Paulo Celso. **Música informal brasileira: estudo analítico e catálogo de obras**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011

MONTENEGRO, Oswaldo. **O melhor de Oswaldo Montenegro: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002. p. 22

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o Regime Militar**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2014. p. 179

MICELI, Sérgio. “O processo de “construção institucional” na área cultural federal (Anos 70)”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984

MICELI, Sérgio. “Teoria e Prática da política cultural oficial no Brasil”. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984

NATTIEZ, J.J. **The Boulez-Cage Correspondence**. Trans. Edit. Robert Samuels. Cambridge: Cambridge Press, 1999. p. 48

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008.

NOGUEIRA, Ilza (org.). **O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade**. Série Congressos da Tema, vol. I. Salvador: UFBA, 2015

OLIVEIRA, Jocy de. **Diálogo com cartas**. São Paulo: SESI-Editora, 2014.

ORTIZ, Renato José. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. 3a ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.

O'HAGAN, Peter. **Pierre Boulez and the piano: A Study in Style and Technique**. London: Routledge, 2016.

PADILLA, Alfonso. **Dialéctica y música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez**. Helsinki: Sociedade Musicológica da Finlândia, 1995.

PADDISON, Max. **Adorno's Aesthetic of Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PADDISON, Max. "Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation". In: DELIÉGE, Irene; PADDISON, Max. **Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives**. London: Routledge, 2010.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia**. (Tese Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2011.

PRADEL, Jean-Louis. **A arte contemporânea**. Tradução: Fernando Brazão. Lisboa: Edições 70, 1999.

POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e outros ensaios**. Tradução: Flo Menezes e Maurício Ayer; Seleção dos textos, prefácio e notas críticas: Flo Menezes. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

QUEIROZ, Daniel Campello. **Relação entre compositores e editoras musicais: instituições, contratos, cooperação e conflito**. (Dissertação de Mestrado) Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, UFRJ, RJ, 2012.

PUPO, Rosângela Paciello. **Valeu a pena?: Conversando com Eudóxia de Barros**. São Paulo: Musimed Ed., 2016.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M Bardi, 1995.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

ROMERO, Silvio. **A filosofia no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1969

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

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos composicionais**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2009

SCHWARZ, Roberto. "Notas sobre vanguarda e conformismo". In: **O Pai de Família**, São Paulo: Cia das Letras, 2008, pp. 47-55.

SILVA, Flavio. “Abrindo uma Carta Aberta”. In: SILVA, Flavio. (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SAMPAIO, João Luiz; MEDEIROS, Luciana. **Antonio Meneses: arquitetura da emoção**. São Paulo: Algor Editora, 2010.

SAFATLE, Vladimir. “A música que nos falta”. In: COELHO, João Marcos. **100 Anos de Música no Brasil**. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015.

SAID, Edward. **Elaborações musicais**. Tradução: Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1992. p. 20.

SARLO, Beatriz. **Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura**. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veintiun, 2010.

SOARES, Teresinha Prada. **A utopia no horizonte da música nova**. (Tese de Doutorado). Departamento de História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

SONORA BRASIL (2013-2014). **Edino Krieger e as bienais de música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: SESC Nacional, 2013.

SCHWARZ, Roberto. “Sobre Adorno”. In: Idem (org.). **Martinha versus Lucrecia**, São Paulo: Cia das Letras, 2012. pp. 44-52

SILVA, Flávio. “As bienais e a música brasileira de concerto”. In: MARQUES, Clóvis. **Sala Cecília Meirelles: 40 anos de música**. Rio de Janeiro: Associação de amigos da Sala, 2006. pp. 95-96.

SOUZA, Leandro Candido. “Musica Viva: politica e ideologia no Modernismo musical”. IN: VAISMAN, Ester. VEDDA, Miguel (org.). **Arte, filosofia, política**. São Paulo: Intermeios; Brasília: CAPES, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família: e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

SCHWARTZ, Elliott (org.). **Contemporary Composers on Contemporary Music**. US/Washington: Da Capo Press, 1998.

SOUZA, Carla Delgado. **Gilberto Mendes: entre a vida e a arte**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2013.

SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. **Música**. Col. O Nacional e o Popular na Cultura brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.

SUBIRATS, Eduardo. **Vanguarda, mídia, metrópoles**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Col. Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TRAGTENBERG, Livio (org.) **O ofício do compositor hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VALENTE, Heloisa Araújo Duarte (org.). **Madrival Ars Viva 50 anos: ensaios e memórias**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

VALLE, Gerson. **Jorge Antunes: uma trajetória de arte e política**. Brasília: Sistrum, 2003.

VIDAL, Laurent. **As lágrimas do rio: o último dia de uma capital, 20 de abril de 1960**. Martins Fontes: São Paulo, 2012.

VETROMILLA, Clayton. “Pro-Memus: a lógica e o papel da FUNARTE no campo da música erudita brasileira”. FUNARTE. Políticas para as artes: prática e reflexão. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

WEBER, William. “The history of musical canon”. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. NY: Oxford University Press, 1999.

WEBER, William. “The History of Musical Canon”. In: COOK, Nicholas, et. al. **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 1999.

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou um século de cada vez”. In: WISNIK, José Miguel (org.). **Sem receita: ensaio e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WILLIAMS, Raymond. “Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista”. In: WILLIAMS, Raymond (org.). **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZERON, Carlos. Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos históricopolíticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel**. Tese de doutorado. FFLCH-USP, 1991.

ZAK, Albin. **Getting sounds the art of sound engineering**. The Cambridge Companion to Recorded Music. UK: Cambridge Press, 2016. pp. 206

7.1.2 Artigos em periódicos

ADORNO, Theodor. “The Curves of the Needle”. Translated: Thomas Y. Levin. **October**, Vol. 55, (Winter, 1990), pp. 48-55

ADORNO, Theodor. “The Opera and the Long-Playing Record”. Translated: Thomas Y. Levin. **October**, Vol. 55, (Winter, 1990), pp. 56-61

ADORNO, Theodor. “The form of the Phonograph Record”. Translated: Thomas Y. Levin. **October**, Vol. 55, (Winter, 1990), pp. 62-66

AMARAL, Márcio Tavares D'. Notas breves sobre a amizade. **Tempo Brasileiro**, v. 191, 2012, pp. 85-92.

BORN, Georgina. “Modernist Discourse, Psychic Forms, and Agency: Aesthetic Subjectivities at IRCAM”. **Cultural Anthropology**. Vol. 12, ed. 4, pp. 480-501.

BORN, Georgina. “Modernist Discourse, Psychic Forms, and Agency: Aesthetic Subjectivities at IRCAM”. **Cultural Anthropology**. Vol. 12, ed. 4, pp. 480-501.

BORN, Georgina. “On Music and Politics: Henry Cow, Avant-Gardism and its Discontents”. **Proceeding of the British Academy**, no. 185, p. 55-64, 2013.

BORN, Georgina; DEVINE, Kyle. “Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britains”. **Twentieth Century Music**, Cambridge, ed. 12, vol. 2, pp. 135-172

BURGER, Peter. “Avant-garde and Neo-avant-garde: an attempt to answer certain critics of Theory of the Avant-garde”. In: **New Literary History**, vol. 41, nº 4 (Autumn 2010), pp. 695-715.

CONTIER, Arnaldo D. “Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e do popular (1920-1950)”. **Revista Música**, Maio de 1991, São Paulo. pp. 5-36.

CONTIER, Arnaldo D. “Música brasileira contemporânea: estudo das principais tendências (1922-1965)”. In: **Separata dos Anais de História – Ano VII – 1975**, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, p. 142-199

DURÃO, Fabio A. “Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando o 4’33””. **KRITERION**, Belo Horizonte, n. 112, dez. 2005, p. 429-441.

EGG, André. **Mário de Andrade** no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical. In: I Congresso de Música, História e Política, 2013, Curitiba. Anais do I Congresso de Música, História e Política. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012.

FESCH, Gil. “Rumo a uma etnografia da música contemporânea: prólogo para um projeto de investigação”. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, vol. 109, p. 163-184, mai. 2016.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Ditadura militar, universidade e ensino de história: da Universidade do Brasil à UFRJ. **Ciência Cultura**, São Paulo, v. 66, n. 4, dez./2014. p. 34

FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário – vol. 4: Ditadura militar e redemocratização (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2019.

FICO, Carlos. “‘Prezada Censura’”: cartas ao regime militar”. **Topoi**. Rio de Janeiro, dez/2002, p. 258

FUNARTE. **Relatório de Atividades 1976-1979**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1979

GARCIA, Denise. “O grupo Música Nova e a mídia eletroacústica: revisão de conceitos e proposta de classificação”. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**, São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2007

GARCIA, Denise. “Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage: alguns apontamentos”. **Anais do XVI Congresso da ANPPOM**, São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2006.

GARCIA, Tania C. **O Projeto Lúcio Rangel da Fundação Nacional de Arte e a política cultural do regime militar nos anos de 1970 e 1980**. (Manuscrito), p. 5

KLUGER, Elisa. Mario Henrique Simonsen e Antonio Delfim Netto: Socializações Desiguais, Carreiras Análogas, Modalidades Dísparas de Exercício do Poder. **Dados** [online]. 2018, vol.61, n.4 [cited 2021-04-01], pp.301-339.

MAGRE, Fernando. **Mauricio Kagel na Sala Cecília Meireles em 1974**: a recepção da música-teatro europeia no Rio de Janeiro a partir das críticas de Ronaldo Miranda e Carlos Dantas. Apresentação de trabalho no V Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música. UNESP, Instituto de Artes, 2018.

MENDES, Gilberto. “Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda”. **Revista Música**, São Paulo: ECA-USP, v. 2, n. 1, maio 1991.

NOBRE, Marlos. Tendências da música contemporânea brasileira. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**, n. 1, p. 73-86, 1994.

NOGUEIRA, Ilza. “Universidade Federal da Bahia e a Composição Musical no Século XX: Marcos Históricos”. **Atas do I Colóquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira**, 2010

NOGUEIRA, Ilza. “Lindembergue Cardoso: uma obra plural”. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 25, 2012. P. 7-26

SAID, Edward. **Elaborações musicais**. Tradução: Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1992

SANTIAGO, “Repressão e censura no campo das artes nos anos 1970. In: **Vale quanto pesa**. São Paulo: Paz e Terra. 1982.

SALLES, Paulo de Tarso; BIAZIOLI, Isis. “O silêncio em Webern: uma escuta do Op. 30 a partir das concepções de silêncio de Cage e Boulez”. **Revista Música**, vol. 13, no. 1, p. 96-135, ago. 2012.

SOUZA, Leandro Candido. “Avessos da dialética: Adorno, Lukács e o realismo no século XX”. **Verinotio revista on-line** n. 12, ano VI, out./2010.

SOULEZ, Antonia. “Schoenberg pensador da Forma: música e filosofia”. In: **Revista discurso**, n. 37. São Paulo: Ed. Alameda, 2007.

SNI. Ofício no. 034/036/1976: “Ligações de elementos da imprensa falada, escrita e televisada com soviéticos”. Brasília/DF, 15 de março de 1976. p. 8

OLIVE, Jean Paul. “A razão e seu outro: expressionismo e surrealismo na Filosofia da nova música de Adorno”. In: **Revista discurso**, n. 37. São Paulo: Ed. Alameda, 2007.

PADDISON, Max. “The Critique Criticised: Adorno and the popular music”. **Popular Music**. Vol. 2 (Theory and Method), 1982. pp. 201-218

PRIOR, Nick. “Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music”. **Cultural Sociology**, vol. 2, ed. 3. pp. 301-319

UPI. “Methyl isocyanate imports temporarily banned in Brazil”. **United Press International Archives**, Washington, 18 de dezembro de 1984. Disponível em: <https://www.upi.com/Archives/1984/12/18/Methyl-isocyanate-imports-temporarily-banned-in-Brazil/2730472194000/>. Acesso em 20 de novembro de 2018.

VETROMILLA, Clayton. Política cultural nos anos 1970: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da FUNARTE. **Anais do II Seminário de Políticas Culturais da Casa Rui Barbosa**, 2010.

VETROMILLA, Clayton. “Brasil, anos 1970: um estudo sobre o Instituto Nacional de Música da FUNARTE”. **Resonancias**, vol. 21, no. 40, janeiro-junho 2017, pp. 111-128

WAIZBORT, Leopoldo. O fonograma Novos Estudos, São Paulo, n. 99, p. 27-46, 2014. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002014000200002> > pp. 27-46

WEBER, William. “Consequences of the canon: the enmity between classical and contemporary music”. **Common Knowledge**, 9:1, pp. 79-99

7.2 Fontes

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. **Entrevista a Mindinha Villa-Lobos, Eurico Nogueira França, Henrique Morelenbaum**, entre outros. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro. Série Depoimentos.

ABREU, Anna Edy Hecker. Ofício (no. 033/69) da Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Educação e Cultura (DSIEC/MEC). **SIAN/Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**. Disponível em: < http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1817831&v_aba=1 > Acesso feito em 15 de setembro de 2018. p. 22

ARATANHA, Manoel de. Um impulso musical maior. **Jornal do Brasil**. 29 de outubro de 1971. p. 8

BRANCO, Paulo. “Em confidência”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1980. p. 1

CAMPOS, Augusto de. “Juanita Banana no Municipal”. **Correio da Manhã**, Segundo Caderno, 30 de outubro de 1966. p. 6

COELHO, João Marcos. “Wagner na Globo: sem concerto“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 10 de junho de 1977, p. 31

COELHO, João Marcos. “Eruditos entrando firme no consumo“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 29 de julho de 1977, p. 35

COELHO, João Marcos. “Um clube fechado, onde pobre não entra“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 15 de agosto de 1977, p. 21

COELHO, João Marcos. “A umbanda erudita de Radamés Gnattali“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 29 de agosto de 1977, p. 21

COELHO, João Marcos. “Em debate, a música no Brasil“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 3 de setembro de 1977, p. 31

COELHO, João Marcos. “Semana musical com Deutsch/O amigo de Schoenberg e Freud/Phillipot, o formador de compositores “ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 12 de setembro de 1977, p. 26

COELHO, João Marcos. “Arthur Moreira Lima: um piano sem partitura“ . **Folha de São Paulo** (Folhetim), 18 de setembro de 1977, p. 20

COELHO, João Marcos. “Penderecki, um compositor difícil busca público“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 10 de outubro de 1977, p. 11

COELHO, João Marcos. “Mais uma noite paulista para o **gênio** de Beethoven“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 10 de outubro de 1977, p. 48

NONATO, José Antônio. “A música também tem sua Bienal” . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 17 de Outubro de 1977, p. 31

COELHO, João Marcos. “O homem do Stradivarius se apresenta“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 25 de outubro de 1977, p. 35

COELHO, João Marcos. “Música Nova: Para que fazer?: Caio Pagano contra os mercadores e a imitação“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 2 de novembro de 1977, p. 27

COELHO, João Marcos. “Stravinski, impacto de fogo“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 30 de novembro de 1977, p. 37

COELHO, João Marcos. “Música erudita em 77: luta contra o marasmo“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 31 de dezembro de 1977, p. 45

COELHO, João Marcos. “Os 300 anos do Padre Vermelho“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 6 de março de 1978, p. 21

COELHO, João Marcos. “Desafinando o coro dos contentes“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 18 de março de 1978, p. 37

COELHO, João Marcos. “É melhor cravar coluna do meio“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 3 de junho de 1978, p. 31.

COELHO, João Marcos. “Clássicos e jazz, um mercado [fonográfico] efervescente“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 5 de junho de 1978, p. 23

COELHO, João Marcos. “Elitismo: a boca é o aparelho fonador“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 7 de junho de 1978, p. 31

COELHO, João Marcos. “Som e ruído, juntos há 30 anos“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 22 de agosto de 1978, s.p.

COELHO, João Marcos. “O duplo destino da música concreta [Entrevista Conrado Silva]“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 23 de agosto de 1978, s.p.

COELHO, João Marcos. “Instrumentos populares a serviço da ‘erudição’ [crítica à Júlio Medaglia]“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 6 de setembro de 1978, p. 31

COELHO, João Marcos. “Theodor Adorno, da estética à política “ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 8 de outubro de 1978, p. 69

COELHO, João Marcos. “H. Oswald, músico brasileiro”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 17 de outubro de 1978, p. 35

COELHO, João Marcos. “Os descontentes são chamados de medíocres/”Ponham o maestro para fora da sala”/Os músicos reagem e se organizam“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 24 de outubro de 1978, p. 31

COELHO, João Marcos. “Schubert, um boêmio contra o poder”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 18 de novembro de 1978, p. 33

COELHO, João Marcos. “Radamés Gnattali, parceiro de Noel”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 15 de dezembro de 1978, p. 43

COELHO, João Marcos. “Brincadeiras sinfônicas dos grandes mestres”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 16 de dezembro de 1978, p. 31

COELHO, João Marcos. “O grande salto de uma Orquestra [Sinfônica de Campinas]“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 20 de dezembro de 1978, p. 35

COELHO, João Marcos. “Música: nova política editorial”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 25 de janeiro de 1979, p. 51

COELHO, João Marcos. “A volta da música erudita brasileira”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 19 de fevereiro de 1979, p. 21

COELHO, João Marcos. “Adivinhações de Guiomar Novaes”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 9 de março de 1979, p. 39

COELHO, João Marcos. “FUNARTE abre pacote de projetos musicais [Entrevista: Cussy de Almeida, então diretor do INM]“ . **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 10 de agosto de 1979. P. 21

COELHO, João Marcos. “Willy, o contrabando da Sinfônica”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 13 de agosto de 1979, p. 1

COELHO, João Marcos. “A vez dos compositores eruditos brasileiros”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 25 de agosto de 1979, p. 29

COELHO, João Marcos. “Nádia Boulanger, a professora dos mestres”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 25 de outubro de 1979, p. 31

COELHO, João Marcos. “A vanguarda brasileira entra no grande circuito”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 22 de setembro de 1979, p. 31

COELHO, João Marcos. “Magda Tagliaferro conta quase tudo”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 12 de outubro de 1979, p. 37

COELHO, João Marcos. “A viúva diante dos achados da memória”. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 17 de novembro de 1979, p. 23

DANTAS, Carlos. “Carlos Dantas, ainda e sempre o agradável”. **Tribuna de Imprensa**, 27 de outubro de 1977. p. 11

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1973. p. 11

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1974. p. 11

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1975. p. 10

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 6 de março de 1975. p. 11

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1975. p. 10

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1975, p. 10

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1975, p. 10

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1975. p. 11

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1976. p. 11

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1976. p. 11

DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 de março 1976. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1976. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1976. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1976. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1976. p. 11

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1976. p. 11

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1976. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1976. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1977. p. 11

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1977. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1977, p. 11

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1978. p. 9

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1978. p. 11

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1978. p. 11

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1978. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1979. p. 10

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1979, p. 10.

DANTAS, Carlos. "Murmuratio". **Tribuna da Imprensa**. 17 de abril de 1979. p. 11

- DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 8 de março de 1979. p. 11
- DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1979. p. 10
- DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1979, p. 11
- DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa.**, Rio de Janeiro, 3 de maio de 1979. p. 11
- DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1979. p. 11
- DANTAS, Carlos. “Murmuratio”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 8 de março de 1979. p. 11.
- DAUELSBERG, Myriam. Texto de contracapa. In: LP. **III Bienal de música contemporânea brasileira**. FUNARTE (3 45 404 031), 1981.
- ESTRELA, Arnaldo. **Depoimento para Eurico Nogueira França, Arminda Villalobos, Henrique Morelenbaum e outros**. Museu da Imagem e do Som. Série Depoimentos.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “A partitura de ‘Cristovão Colombo’”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1954. p. 11
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “Uma embaixada atonalista”. Rio de Janeiro. **Correio da manhã**, 28 de janeiro de 1949. p. 13
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “I Semana de Música de Vanguarda”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1961. p. 31
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “Uma embaixada atonalista”. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro., 28 de janeiro de 1949. p.13
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “Festival começa mal”. **Correio da Manhã**, 25 de maio de 1969. p. 1
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “Festival prossegue mal”. **Correio da Manhã**, 1 de junho de 1969. p. 1
- FRANÇA, Eurico Nogueira. “Festival termina mal”. **Correio da Manhã**, 6 de junho de 1969. p. 1
- FRAGA, Neusa. “O que está acontecendo na FUNTERJ?”, **Tribuna de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1976. p. 8

HENAHAN, Donal. “Recordings; Lizst? There are dozens of him”. **New York Times** (Recording/Radio). New York, January 13, 1974.

HORTA, Luiz Paulo. “Sons alegres emanam da Bienal”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 21 de outubro de 1977, p. 6

HORTA, Luiz Paulo. “No ano de Villa-Lobos, um reencontro com a música contemporânea brasileira”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 7 de janeiro de 1978. p. 10

HORTA, Luiz Paulo. “Uma rica temporada; e uma nova linha de música brasileira”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 27 de dezembro de 1978, p. 10.

KRIEGER, Edino. “Renasce a música na Lapa que morre”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de agosto 1966. p. 1

KRIEGER, Edino. “Reflexões sobre a II Semana de Música de Vanguarda”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1966, p. 2

KRIEGER, Edino. Gravações de música brasileira. **Tribuna de Imprensa**, Rio de Janeiro: 24 de julho de 1951. p. 13;

KRIEGER, Edino. “Muita criação e muitos problemas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de dezembro 1975. p. 4

KRIEGER, Edino. “O caminho encontrado”. **Jornal do Brasil**, 22 de março de 1976. p. 2

KRIEGER, Edino. “Uma noite de muitas auroras”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1976, p. 1

LP. PRADO, Almeida. **Cartas Celestes**. Selo Elektra, 1978

LP. SALA CECILIA MEIRELES. **I Bienal de Música Brasileira Contemporânea**. 3 discos. Gravação: Frank J. Acker e André Acker. SCM-1003

PROGRAMA. **I Semana de Música de Vanguarda**. Rio de Janeiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro dos Sete, 16 a 26 de setembro de 1961.

REPORTAGEM. “Vida e Morte do mais tradicional bairro do Rio”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 9 de março de 1969, p. 1

MASSARANI, Renzo. “Rudepoema”. **Jornal do Brasil**(Caderno B). Rio de Janeiro, 3 de julho de 1964. MASSARANI, Renzo. “O pianista Roberto Szidon”. **Jornal do Brasil** (Caderno B). Rio de Janeiro, 6 de março de 1964

MASSARANI, Renzo. Novos discos Odeon. **Jornal do Brasil**, 6 de outubro de ‘1963, p. 2.

MASSARANI, Renzo. “Crônicas Cariocas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1967, p. 2

MASSARANI, Renzo. “VI Festival de Curitiba”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1970. p. 8

MASSARANI, Renzo. Rio, 400 anos de música. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1963, p. 1

MARTINELLI, Leonardo. “Marlos Nobre, 75 anos a mil”. **Revista Concerto**, no. 204, abril de 2014. Acesso disponível em:
<https://www.concerto.com.br/sites/default/files/Abril-2014_site.pdf>

MANIFESTO. “Intelectuais protestam contra Massacre no Maranhão”. **O Semanário**, Rio de Janeiro, 1962. p. 11.

MANIFESTO. “Intelectuais do Brasil defendem Cuba”. **O Semanário**, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1962. p. 7.

MIRANDA, Ronaldo. “Jorge Antunes: a música experimental”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 9 de março de 1975. p. 4

MIRANDA, Ronaldo. “Tarefas a cumprir”. **Jornal do Brasil**, 24 de março de 1975. s.p.

MIRANDA, Ronaldo. “Messiaen abre a temporada da IBAM”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 24 de março de 1975. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Ciclo Brasileiro [do TMSP]” . **Jornal do Brasil** (Caderno B), 25 de março de 1975.

MIRANDA, Ronaldo. “Cláudio Santoro: o breve regresso do mestre de Mannheim”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 27 de março de 1975. p. 5

MIRANDA, Ronaldo. “Massarani e a crítica”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 2 de abril de 1975. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Imagens de Messiaen”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 10 de abril de 1975. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “ICBA inicia sua temporada”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 20 de abril de 1975. p. 6

MIRANDA, Ronaldo. “Grupos de Vanguarda de Brasília e Buenos Aires”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 18 de maio de 1975. p. 6

MIRANDA, Ronaldo. “‘Sax’, Sinfônica e Haendel”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 20 de maio de 1975. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Vinte e cinco minutos em Dó”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 21 de maio de 1975. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Os contemporâneos entre a técnica, a especulação, e a espontaneidade”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 9 de junho de 1975. p. 2

MIRANDA, Ronaldo (e outros críticos). “Entrevista: O novo espaço de uma política integrada [Propostas institucionais para a cultura]”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 15 de junho de 1975

MIRANDA, Ronaldo. “Entrevista/Mesa-Redonda: Compositor Erudito: um profissional silenciado pela necessidade de sobreviver”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 5 de julho de 1975. p. 4

MIRANDA, Ronaldo. “Thérèse: música expressiva, texto inconsistente”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 8 de julho de 1976. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Seriiedade e empenho no repertório contemporâneo”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 21 de julho de 1976. p. 5

MIRANDA, Ronaldo. “Almeida Prado descreve à noite o amanhecer”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 2 de abril de 1976. p. 16

MIRANDA, Ronaldo. “O impulso poético de Moreira Lima”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 21 de abril de 1976. p.2

MIRANDA, Ronaldo. “Neschling e Proença: ou o milagre que não houve”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 18 de maio de 1976. p. 4

MIRANDA, Ronaldo. “Turíbio, a qualidade de sempre”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 8 de setembro de 1976. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Quarteto estréia ‘Ex-Itinere’ [de Almeida Prado]. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 9 de setembro de 1976, p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Valeu à pena esperar um novo Marlos Nobre”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 21 de setembro de 1976. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “‘Um homem só’ [Guarnieri] e ‘Il Campanello’ A boa surpresa, depois do susto”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 23 de novembro de 1976. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Discos Clássicos: um mercado que cresce/Balanço de 1976”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 3 de janeiro de 1977, p. 5

MIRANDA, Ronaldo. “Bienal terá Concurso de Composição”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 27 de junho de 1977. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Considerações em torno da OSTM”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 26 de agosto de 1977, p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “OSB estréia ‘Sinfonia Unicamp’ [de Almeida Prado]”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 31 de agosto de 1977, p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Entre Mignone e Berlioz”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 6 de setembro de 1977. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Deixem a Sala [Cecília Meireles] em paz”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 29 de setembro de 1977. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “O Panorama Eclético da II Bienal”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 18 de Outubro de 1977, p. 2

MIRANDA, Ronaldo. A Bienal termina. E o que acontece até a próxima?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1979. p. 7

MIRANDA, Ronaldo. “A fantástica ‘Macaíra’ em noite de muitos solos”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 22 de outubro de 1977. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Antes do Ocaso, a ‘chama’ de Willy ilumina a Bienal”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 25 de outubro de 1977, p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Nos discos clássicos, a vez dos artistas nacionais”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 2 de janeiro de 1978. p. 7

MIRANDA, Ronaldo. “Sem grandes surpresas, uma temporada produtiva [1977]”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 6 de janeiro de 1978. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Uma decisão simples e sábia”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 11 de janeiro de 1978. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Profundo, mas radical” . **Jornal do Brasil** (Livro), 28 de janeiro de 1978, p. 3.

MIRANDA, Ronaldo. “Enfim definida a temporada do Municipal”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 3 de fevereiro de 1978. p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Uma semana carioca do maior ‘cellista’ da atualidade” . **Jornal do Brasil** (Caderno B), 24 de fevereiro de 1978, p. 8

MIRANDA, Ronaldo. “Muitas atrações e um panorama da música brasileira” . **Jornal do Brasil** (Caderno B), 26 de maio de 1978, p. 4

MIRANDA, Ronaldo. “A UFRJ abre as portas para a criação contemporânea”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 30 de maio de 1978, p. 2

MIRANDA, Ronaldo. “Lançamento do disco da II Bienal”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 30 de maio de 1978, p. 8

MIRANDA, Ronaldo. “Mestres do contraponto”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 30 de junho de 1978, p. 2

- MIRANDA, Ronaldo. “Problemas de sempre [Resenha: Wisnik @ Coro dos contrários]”. **Jornal do Brasil** (Livro), 15 de julho de 1978, p. 3
- MIRANDA, Ronaldo. “Teatro Municipal: Preocupações Louváveis e Histerias Elitistas”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 8 de agosto de 1978, p. 9
- MIRANDA, Ronaldo. “Bons solistas com a OSN”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 30 de agosto de 1978, p. 2
- MIRANDA, Ronaldo. “Há sempre público para o bom espetáculo”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 12 de setembro de 1978, p. 2
- MIRANDA, Ronaldo. “A FUNTERJ em crise: as boas intenções não resistem à falta de estrutura administrativa”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 21 de outubro de 1978, p. 2
- MIRANDA, Ronaldo. “No Festival Villa-Lobos, um reencontro com a música sinfônica brasileira”. **Jornal do Brasil** (Serviço: Lazer), 17 de novembro de 1978, p. 1
- MIRANDA, Ronaldo. “O Rio antigo, segundo Mignone”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 15 de dezembro de 1978, p. 1.
- MIRANDA, Ronaldo. “Na sala FUNARTE, a orquestra do sesi; Concurso ‘Música Nova’” . **Jornal do Brasil** (Caderno B), 5 de fevereiro de 1979, p. 2.
- MIRANDA, Ronaldo. “Uma presença reveladora na administração musical”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 12 de fevereiro de 1979, p. 4.
- MIRANDA, Ronaldo. “Em Fortaleza, o Projeto Espiral [“Juilliard nordestina”] em debate”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 16 de maio de 1979, p. 9.
- MIRANDA, Ronaldo. “Entre Guarnieri e Guerra-Peixe”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 22 de maio de 1979, p. 2.
- MIRANDA, Ronaldo. “A criação atual em novo panorama da escola de música”. **Jornal do Brasil** (Caderno B), 29 de maio de 1979, p. 9.
- MIRANDA, Ronaldo. “Um novo projeto e uma velha ameaça” . **Jornal do Brasil** (Caderno B), 20 de junho de 1979, p. 10.
- MURICY, Andrade. “Contracapa”. LP. **2.o Guia Prático e Amazonas**. 3 CBX-402. Odeon/Angel, 1965.
- NOTA. “I Semana de Música de Vanguarda: Henri Pousseur aceita o convite”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1961, p. 3
- NOTA. “Eleazar mandou música de vanguarda ao Brasil”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 09 de setembro de 1961. p. 5

NOTA. “I Semana de Música de Vanguarda: Koellreutter e a Orquestra de Câmara da Bahia”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1961.

NOTA. “Orquestra Sinfônica Brasileira no Theatro Municipal: I Semana de Música de Vanguarda”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1961.

NOTA. “Semana da Música mostrará avanço dos compositores”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1966. p. 13

NOTA. “Municipal não abre mão do paletó”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de maio de 69. p. 16

NOTA. “Theatros e música” **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1897.

NOTA. “Casamentos”, **Correio da Manhã**, 14 de maio de 1941, p. 11

NOTA. “Fundamental”. **Jornal do Brasil**, 20 de outubro de 1979, p. 3.

NOTA. “Sem problemas”. **Jornal do Brasil**, 19 de outubro de 1979. p. 3

NOTA. “Obra no Municipal começa pelo telhado com verba federal de Cr\$ 10 milhões”. **Jornal do Brasil**, 28 de fevereiro de 1976, p. 1

NOTA. “Sem problema”. **Jornal do Brasil**, 15 de outubro de 1979. p. 8

PROGRAMA. **Concerto inaugural da FUNTERJ**. Sala Cecília Meireles, 2 de abril de 1976.

PROGRAMA. **Temporada oficial de concertos da Sala Cecília Meireles**, FUNTERJ, Rio de Janeiro, 1977

PROGRAMA. **Temporada oficial de concertos da Sala Cecília Meireles**, FUNTERJ, Rio de Janeiro, 1979

REPORTAGEM. “Guilherme [Figueiredo] revela irregularidades na Cecília Meireles”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 de janeiro, p. 9

REPORTAGEM. “A crise na FUNARTE: tudo bem quando bem termina”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1979, capa.

SILVEIRA, Emília. “Empresa: Instituto Nacional de Música, Presidente: Marlos Nobre, Objetivo: Ganhar um mercado de 6 milhões de dólares”. **Jornal do Brasil**, 16 de junho de 1976. p. 1

SNI. Ofício no. 034/036/1976: “Ligações de elementos da imprensa falada, escrita e televisada com soviéticos”. Brasília/DF, 15 de março de 1976. p. 8

SNI. Informe (008934) sobre Myriam Dauelsberg para a Agência Central do Serviço Nacional de Inteligência. **SIAM/Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, 17 de maio de 1979, p. 2. Disponível em:

<http://www.sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1836473&v_aba=>. Acesso em 15 de setembro de 2018

TACUCHIAN *apud* MATÉRIA. Ecos da II Bienal. **Jornal do Brasil**, 26 de outubro de 1977, p. contracapa.

VIDEO. **Eleazar de Carvalho apresentando a programação da OSTM**. Arquivo Nacional/SIAM, 1976.

WYLER, Vivian. O que mudou na música de vanguarda brasileira. **Jornal do Brasil**, 11 de novembro de 1983, p. contracapa

ZOZIMO. “Fundamental”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1979. p. 3

ZOZIMO. “Despedidas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 de janeiro, p. 3