

Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

ADRIANO DE CASTRO MEYER

**DA ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA DE CONCERTOS À OSUSP:
a música esquecida da Universidade de São Paulo**

São Paulo

2019

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

ADRIANO DE CASTRO MEYER

DA ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA DE CONCERTOS À OSUSP:
a música esquecida da Universidade de São Paulo

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

São Paulo

2019

M612o

Meyer, Adriano de Castro, 1966-

Da Orquestra Universitária de Concertos à OSUSP: a música esquecida da Universidade de São Paulo / Adriano de Castro Meyer. - São Paulo, 2019.

152 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Universidade de São Paulo - Orquestra Sinfônica. 2. Música orquestral. 3. Orquestras. I. Castagna, Paulo Augusto. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 785

ADRIANO DE CASTRO MEYER

**DA ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA DE CONCERTOS À OSUSP:
a música esquecida da Universidade de São Paulo**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Música, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
Unesp – Orientador

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva
Unesp

Prof. Dr. André Egg
Unespar

São Paulo, 26 de julho de 2019

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Paulo Castagna, por aceitar a orientação deste trabalho;

aos colegas do Arquivo do IEB, pelo carinho, atenção e compreensão das distâncias e afastamentos decorrentes;

a Olga Maurício Mendonça, por ter proposto a transferência do arquivo de Kaniefsky para a Osusp, pois sem essa atitude e confiança este trabalho não teria sido sequer concebido;

aos membros das bancas de defesa e qualificação, incluindo o Prof. Dr. Paulo Celso Moura, pelas generosas e fraternais contribuições, que foram de vital esclarecimento e importância;

ao Prof. Dr. André Egg pela disponibilidade em comparecer pessoalmente à defesa;

a Ronaldo Bologna, Milton Kanji, Wenceslau Nazari Campos, Giovanni Momo e Sergio Borgianni, que gentilmente cederam seu tempo para conversas que possibilitaram uma melhor compreensão sobre essas orquestras, sua época e funcionamento, mesmo que essas contribuições não se encontrem literalmente citadas;

à equipe da Biblioteca da ECA, especialmente às bibliotecárias Cecília Moraes Silva, Marina Macambyra, Silvana Rodrigues Leite, sempre solícitas e solidárias no fornecimento de dados e informações;

à colega Giovana Faviano, pelas conversas e troca de informações sobre a correspondência de Camargo Guarnieri.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender a relação entre duas orquestras da Universidade de São Paulo. A Orquestra Universitária de Concertos, criada em 1945, era um grupo amador, formado por professores, alunos e comunidade externa. Dirigida por León Kaniefsky, o grupo ligava-se diretamente à Reitoria. A Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Osusp) iniciou atividades em 1975 sob a direção de Camargo Guarnieri, integrada exclusivamente por profissionais. Por meio de pesquisa documental em fontes primárias, em arquivos institucionais e pessoais, analisamos os objetivos e contextos de criação dos dois grupos. A base para o estudo foi a história da própria Universidade de São Paulo, onde sua criação e a Reforma Universitária de 1969 significaram pontos cruciais. Apesar de cada grupo pertencer a contextos distintos a posição institucional de ambos mostrou-se a mesma, sem compromissos didáticos e relacionados às estruturas centrais da Universidade.

Palavras-chave: Orquestras, Orquestra Universitária de Concertos, León Kaniefsky, Osusp, Universidade de São Paulo, Mozart Camargo Guarnieri.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to understand the relationship between two orchestras maintained by the University of São Paulo. The Orquestra Universitária de Concertos (University Concert Orchestra), created in 1945, was an amateur ensemble formed by professors, students and the external community. Directed by León Kaniefsky, the group had direct ties to the Rectorate. The Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Symphony Orchestra of the University of São Paulo – Osusp) began its activities in 1975 under the direction of Camargo Guarnieri; it was exclusively composed of professionals. This work presents an analysis carried out by documentary research on primary sources, especially institutional and personal archives, through which the objectives and contexts of the creation of the two groups were analyzed. The basis for the study was the history of the University of São Paulo itself, where its creation and the University Reform of 1969 meant crucial points. Although each group belongs to different contexts, the institutional position of both was the same, without didactic commitments and related to the central structures of the University.

Keywords: Orchestras, Orquestra Universitária de Concertos, León Kaniefsky, Osusp, University of São Paulo, Camargo Guarnieri.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 LEÓN KANIEFSKY – HISTÓRIA E MEMÓRIA	17
1.1 Cronologia pessoal e trajetória profissional	17
1.2 A construção da memória de Kaniefsky e o percurso de seu acervo.....	30
2 A USP E A ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA DE CONCERTOS	38
2.1 A Universidade de São Paulo	38
2.2 A Universidade em 1945.....	42
2.3 A Orquestra Universitária de Concertos.....	44
2.4 Os integrantes.....	49
2.5 Orquestra Universitária ou Sociedade de Concertos?	54
2.6 As apresentações	60
2.7 Concertos em três partes.....	62
2.8 Compositores.....	65
2.8.1 O caso Domingos Simões da Cunha	67
2.9 Interrupção	72
3 A REFORMA UNIVERSITÁRIA E A CRIAÇÃO DA OSUSP	75
3.1 A Reforma Universitária e a reestruturação da USP	75
3.2 A Orquestra Universitária de Concertos ressurgue.....	78
3.3 A nova Orquestra do novo Departamento da nova Escola	85
3.4 “O parto de um elefante”	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
ANEXOS	121
<i>Prelúdio</i> de Domingos Simões da Cunha	121
Fotos	130
Programas de concerto.....	139
Periódico.....	152

INTRODUÇÃO

A Universidade de São Paulo destaca-se por sua dimensão. Além de faculdades, hospitais, fazendas, navios e museus, ela também conta com orquestras sinfônicas, com dimensões e projetos distintos. Atualmente existem três grupos, com missões específicas com delimitação definida: a Orquestra de Câmara da ECA/USP (Ocam), a USP Filarmônica e a Osusp. Os dois primeiros relacionam-se com as atividades didáticas dos Departamentos de Música da Escola de Comunicações e Artes em São Paulo e da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto, ambos são integrados por estudantes de música, pertencentes aos cursos da Universidade ou à comunidade externa. A Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Osusp) é um grupo formado exclusivamente por músicos profissionais, ligado diretamente à Reitoria, sendo um dos órgãos da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária. Apesar de cronologicamente anterior às outras orquestras, a Osusp não é o primeiro grupo do gênero que funcionou na Universidade.

A Orquestra Universitária de Concertos, primeiro grupo orquestral na Universidade de São Paulo, foi criada em 1945. Ligada ao Departamento de Cultura e Ação Social da Reitoria, sua direção coube ao maestro León Kaniefsky. Personalidade atuante no panorama musical paulistano da época, Kaniefsky foi contratado como funcionário da Universidade e responsável pelo grupo até sua aposentadoria, em 1967. A orquestra era formada exclusivamente por músicos amadores, e apesar de criada “sob auspícios da Reitoria” e ligada diretamente à estrutura central da universidade, sua sede era a Faculdade de Medicina. Nesse auditório aconteciam os ensaios e a maior parte de suas apresentações. Foi durante a gestão do reitor Jorge Americano que a orquestra foi oficializada como organismo da área cultural da universidade (RANIERI, 2005, p.60).

Constituída por professores, alunos e ex-alunos da Universidade, a orquestra contava com o apoio e a participação de “figuras de projeção” da sociedade. A ênfase na distinção social de seus membros também esteve presente no coral universitário, integrante do projeto, que atuava em paralelo ao conjunto instrumental, e, da mesma maneira, também formado por “figuras da alta sociedade paulista e por

todos aqueles que, tendo conhecimento do canto, estejam em condições de executar as peças indicadas”¹.

Integrada apenas por instrumentos de cordas, os programas da orquestra consistiam em obras de curta duração: danças de suítes barrocas (sarabanda, *canzona*, pavana), concertos barrocos com instrumentos solistas, obras breves do século XIX, obras sacras e versões instrumentais de canções. As obras brasileiras foram frequentes nas apresentações, das quais 78% continham ao menos uma obra nacional. Esse repertório não foi uma escolha orientada apenas pela nacionalidade: a estética foi um fator decisivo. O repertório apresentado relacionava-se com o século XIX através de uma idealização passadista, em oposição às ideias contidas no *Ensaio sobre música brasileira* de Mario de Andrade, obra publicada em 1928. O projeto modernista expresso nessa obra, com seus ideais de arte nacional baseada em raízes populares e de compromisso social do artista não integravam a proposta da orquestra da Universidade.

A relação com o século anterior estava presente não apenas no repertório apresentado pela Orquestra Universitária, mas também em seu próprio formato. Apesar de intitular-se grupo universitário ela assemelhava-se a uma Sociedade de Concertos: uma reunião de amadores interessados no encontro social e na prática musical, dirigidos por um músico profissional. Tais sociedades foram atuantes em todo o país no século XIX, notadamente Rio de Janeiro, reunindo elementos da classe média ou alta, possibilitando destaque social aos seus integrantes. A Orquestra Universitária aproximava-se da variante das sociedades, os *Clubs*, que congregavam apenas elementos da elite dirigente (MAGALDI, 1995, p.1-4, 8-11).

Após a aposentadoria de León Kaniefsky em 1967, a Orquestra Universitária de Concertos tornou-se inativa, embora poucos anos depois alguns músicos remanescentes tentassem uma nova “oficialização” do grupo. O pedido relacionava-se às reformulações ocorridas com as reformas universitárias de 1968.

Em projeto distinto, a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Osusp) foi formada trinta anos depois da Orquestra Universitária e constituída apenas por músicos profissionais. Ela foi dirigida por Camargo Guarnieri, e sua primeira apresentação foi em 1975, no Anfiteatro de Convenções e Congressos da

1 (A PRIMEIRA..., 1945, p.1). Todas as referências elencadas como notas de rodapé indicam fontes documentais localizadas em arquivos ou remetem a processos, com indicação ao final, após as referências bibliográficas.

Cidade Universitária, que foi a sede do grupo². Essa, entretanto, é a data de estreia do grupo, mas sua origem é anterior, correspondendo a projeto distinto.

A Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo foi proposta em 1971 como organismo da Escola de Comunicações e Artes. Ligada ao Departamento de Música, seus objetivos estavam relacionados diretamente às atividades didáticas do departamento recentemente criado. Esse projeto foi discutido por alguns anos sem alcançar sua efetivação, até o compositor Camargo Guarnieri ser convidado para estabelecer uma orquestra, mas sobre outras bases. O convite previa a criação de um grupo sinfônico que, por sua vez, também nunca alcançou o plano original.

Guarnieri, evidentemente, direcionou a identidade da Osusp, com a produção nacional ocupando espaço significativo. Enquanto as propostas do nacionalismo modernista foram desconsideradas por Kaniefsky, a programação da Osusp aproximou-se dos ideais comumente atribuídos a Mário de Andrade. A orquestra de Guarnieri, entretanto, entrou em conflito com a orientação estética seguida pelo Departamento de Música.

Recentemente as orquestras e seus processos de criação têm sido objeto de pesquisas, atenção que ocorre em momento onde vários grupos foram extintos ou sofrem severas reformulações. Um trabalho especificamente atento à questão dessas formações em universidades é a dissertação de Luis Fabricio Cirillo de Carvalho. Ao pesquisar os modelos de orquestras sinfônicas relacionadas às universidades públicas ele as classificou de acordo com a relação entre os grupos e as atividades acadêmicas dessas instituições – entre seus cursos de música ou seus projetos de extensão. Dessa maneira o autor constatou três possibilidades de agrupamentos: a orquestra universitária acadêmica, a orquestra com dupla função e o grupo sem vínculo acadêmico.

O primeiro modelo compreende as orquestras ligadas diretamente ao mundo acadêmico, ligadas a cursos superiores de música e integrando disciplinas relacionadas, como Prática de Orquestra, na qual o professor responsável pela disciplina geralmente é o regente do grupo. O objetivo principal desses grupos é formativo, e as apresentações públicas são decorrentes e derivadas dessa atividade. Algumas dessas orquestras eventualmente possuem músicos profissionais dentre seus integrantes.

2 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Osusp, Programa de Concerto, 1975.

Por sua vez, os grupos com dupla função suprem as necessidades acadêmicas dos cursos de música e também oferecem programação para a sociedade, além de atenderem a solicitações da universidade, como abertura de congressos, formaturas e outros eventos. Esses grupos não foram criados em áreas acadêmicas, mas em órgãos de cultura ou extensão, e são constituídos por músicos profissionais e alunos.

As orquestras sem vínculo acadêmico são equivalentes a outros grupos profissionais, com estrutura de músicos e equipe técnica efetivas, ligadas a pró-reitorias de extensão ou órgãos universitários de cultura. Esses organismos respondem a projetos e políticas culturais de órgãos centrais da universidade, sem compromissos didáticos ou formativos. O autor situa a Osusp nesta última categoria, como grupo vinculado unicamente a projetos culturais e de extensão, em situação que também abrange a Orquestra Universitária de Concertos (CARVALHO, 2005, p.43-56).

A Orquestra Universitária de Concertos foi referenciada na obra de Ernesto de Souza Campos (2004, p.281-294), que trata da história da Universidade. Publicada em 1954, ela remete às efemérides de fundação da cidade de São Paulo e da Universidade, que completava 20 anos de criação nessa data, e a inclusão da Orquestra sinaliza a relevância do grupo naquele momento.

O *status* e destaque social associados a grupos orquestrais também estão presentes no trabalho de Gisele Haddad (2009), em sua dissertação de mestrado sobre a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, grupo criado em 1938 no interior paulista. Baseada na teoria de Bourdieu, a autora compreendeu que a elite local se utilizou dos valores sociais e simbólicos associados à orquestra sinfônica da cidade para sua própria afirmação e legitimação na sociedade.

A obra de Leite é a única produção bibliográfica a respeito da Osusp. Entretanto, esta compreende apenas trabalho memorialístico, sem oferecer nenhuma análise do percurso do grupo ou problemáticas significativas. Ela basicamente reúne comentários de periódicos com conteúdo laudatório, além de referenciar personagens diretivos da Osusp e da Universidade. A referência de Campos sobre a Orquestra Universitária de Concertos foi ali apenas citada (LEITE, 2013).

A Orquestra Universitária de Concertos e a Osusp apresentam aproximações, semelhanças e divergências. O repertório brasileiro, presente em ambas de maneira

significativa, manifesta-se de acordo com diferentes concepções, épocas e posicionamentos estéticos. Apesar de suas diferenças, insinua-se uma relação de continuidade entre os dois grupos. Se a Orquestra Universitária teve um fim não declarado, e com tentativa de retomada, a Osusp, por sua vez, teve um início tortuoso, surgida em uma unidade de ensino mas transferida para a reitoria. Nossa intenção aqui foi compreender se havia algum tipo de continuidade entre esses dois projetos.

Investigar as relações entre essas orquestras colabora para um maior entendimento da história da música em São Paulo, especialmente no que se refere à criação e processos de institucionalização de grupos orquestrais. A percepção das práticas musicais amadoras foi extremamente relevante devido sua penetração na sociedade, mas este é um olhar não apenas desconhecido, mas esquecido por pesquisadores e principalmente desprezado pelos músicos, ciosos do profissionalismo alcançado. A atividade amadora pode também ser aplicada para a compreensão dos processos de profissionalização e institucionalização das orquestras paulistas e do cenário nacional. A criação de uma orquestra pela Universidade de São Paulo na década de 1940 também é emblemática da sua entrada na vida cultural da cidade, ultrapassando seu projeto acadêmico inicial.

Para o entendimento das duas orquestras universitárias, sua criação, percursos e características foi utilizado o trabalho de William Weber sobre as mudanças no gosto e práticas musicais. Em estudo de largo espectro temporal sobre a vida musical europeia, Weber atentou para as alterações nos repertórios orquestrais entre o século XVIII e fins do XIX. No ponto inicial de seu levantamento, os concertos apresentavam o formato miscelânea, com obras de gêneros diversos reunidos em um único evento: música sinfônica, aberturas de óperas, solos instrumentais e vocais, música de câmara, danças e fantasias sobre óperas integravam uma única e extensa apresentação. No outro extremo de sua pesquisa, as apresentações apresentavam formato distinto, restritas a obras instrumentais e divididas em duas partes: iniciava-se com uma abertura seguida de um concerto, com uma obra sinfônica encerrando a apresentação (WEBER, 2011, p.21).

Essa transformação teve por fundamento o idealismo musical com a construção de uma hierarquia entre repertórios e práticas musicais. Dessa maneira foi conferida aos “clássicos” uma autoridade, na qual a música sinfônica germânica ocupou a posição privilegiada, em substituição à ópera e outros gêneros,

canonizando assim uma categoria específica. O mesmo processo de transformação foi aplicado a um conjunto de práticas sociais consideradas mais adequadas para esses eventos. Durante os concertos, uma atitude de seriedade era esperada tanto dos ouvintes quanto dos próprios executantes, frente a um repertório hierarquizado, o qual além de primar pela música germânica valorizava a execução integral e na instrumentação original das obras. Assim, canções e danças populares, arranjos e fantasias de óperas foram desprestigiadas nas salas de concerto, ocupando posição inferior no cânone. Esse processo de transição aconteceu de maneira gradativa e extremamente lenta, cujos reflexos também foram observados na estrutura das próprias orquestras assim como nos espaços em que aconteciam os concertos (WEBER, 2011, p.113).

A canonização de um repertório e a transformação de práticas sociais ao seu redor aconteceu simultaneamente à institucionalização e profissionalização de orquestras sinfônicas. Assim, enquanto nos concertos em formato miscelânea a execução musical cabia a agrupamentos sem identidade própria, o repertório canonizado passou a ser apresentado por orquestras profissionais, que se tornaram não apenas referenciais nas atividades musicais bem mas também modelos culturais e sociais, com salas de concerto construídas especialmente para esse fim. Exemplos são as orquestras Gewandhaus de Leipzig, a Sociedade Filarmônica de Londres e a Filarmônica de Viena, dentre outras, que se converteram em “instituições civis fundamentais para a vida das cidades e de suas nações” (WEBER, 2011, p.253).

O amadorismo da Orquestra Universitária de Concertos, seus integrantes representando um recorte idealizado de classes sociais, com repertório do século anterior podem ser enquadrados em processo de transformações semelhante ao proposto por Weber, com a Osusp ocupando posição contrastante, com músicos profissionais, selecionados por concurso público, corpo técnico estabelecido e programação em formato contemporâneo.

Como referencial complementar e mais próximo da realidade brasileira, o estudo de Maria Elizabeth Lucas mostra-se extremamente relevante pela análise das distinções sociais em diferentes atividades musicais. A autora estudou as práticas musicais amadoras e profissionais no Rio Grande do Sul entre o século XIX e o início do seguinte, e apesar do enfoque regional, sua aplicação é válida nacionalmente.

Lucas mostrou as distintas valorações relacionadas com a atividade musical e suas alterações no decorrer do tempo: o desprezo e desvalorização do profissionalismo musical dos negros e mestiços, quando a serviço da Igreja ou do teatro, devido à proximidade e associação dessa prática ao trabalho servil, e o enaltecimento do amadorismo praticado pelas elites, cujo diletantismo simbolizava elevação do espírito. Como decorrência da urbanização e do crescimento das camadas médias da sociedade, aproximadamente na virada do século o amadorismo revestiu-se de novos valores, diluindo-se o caráter diletante. O incremento dessas atividades amadoras levou à profissionalização das atividades musicais, com a procura dessas novas classes por formação musical e a devida idealização de novas ocupações: cantores de ópera, solistas instrumentais, compositores e professores.

* * *

O desenvolvimento deste trabalho baseou-se em pesquisa descritiva, sob a forma documental e bibliográfica, com abordagem qualitativa. Como decorrência natural de meu trabalho em arquivos, a pesquisa documental abarcou fontes com tipologias diversificadas e não usuais na pesquisa em música, como por exemplo, a documentação administrativa e institucional da Universidade, e sua intersecção com a documentação produzida pelas orquestras, especialmente os programas de concerto. Matérias em periódicos e documentos de arquivos pessoais foram igualmente de fundamental importância. O fato de uma única partitura integrar os documentos estudados indica a importância das fontes adotadas.

Os dois grupos orquestrais foram estudados em suas etapas de criação e institucionalização, suas atribuições e efetiva atuação, informações encontradas em fontes primárias. Processos administrativos da Universidade esclareceram as intenções iniciais e os encaminhamentos dos projetos de cada grupo, mostrando percursos tortuosos ou mesmo indecisos. A percepção das pausas e dos longos intervalos decisórios com extensos debates, assim como as decisões rápidas e sem nenhuma consulta, mostrou a riqueza da informação fria e objetiva registrada nos documentos oficiais da burocracia. Muitas dessas informações foram esclarecidas e complementadas através de atos administrativos e instrumentos jurídicos, como portarias, decretos, regimentos e estatutos da Universidade.

Para compreender o estabelecimento das duas orquestras na Universidade tornou-se necessário acompanhar o percurso da própria universidade, inserindo as criações dos grupos na história da própria instituição. Nesse propósito, a obra de Eunice Kwasnicka mostrou-se fundamental por abranger o ideal fundador universitário, as crises decorrentes desse projeto não estabelecido, e as reformas e reestruturações ocorridas nos cinquenta anos iniciais da instituição.

A criação e implementação da Universidade de São Paulo não foram processos isentos de conflitos: violentos embates aconteceram entre as escolas superiores existentes e o projeto universitário, inovador em seu idealismo agregador e centralizador. Esse panorama institucional foi relevante para situar a criação da Orquestra Universitária de Concertos. Dinâmica semelhante, e de certa forma paralela, ocorreu nos anos 1970 quando surgiu a Osusp, em época posterior às reformas universitárias, transformadoras dos projetos acadêmicos e estruturas administrativas.

A ausência de trabalhos sobre a Orquestra Universitária e seu fundador León Kaniefsky exigiram demanda de pesquisa. Devido à Orquestra Universitária possuir semelhanças em seu formato e repertório com as outras orquestras dirigidas por Kaniefsky, foi produzida uma breve trajetória profissional desse personagem, que talvez possa instigar outros trabalhos. Seu arquivo pessoal, doado à Universidade por sua esposa, foi o possibilitador desta pesquisa.

O primeiro capítulo deste trabalho apresenta a trajetória pessoal e profissional de León Kaniefsky. Sua formação profissional e os vários grupos musicais por ele dirigidos estão indicados, com destaque para a Sociedade de Concertos León Kaniefsky devido às correspondências com o grupo universitário. O capítulo encerra com a doação do arquivo pessoal do maestro à Universidade, seus percalços e percursos nos diferentes espaços acadêmicos.

O capítulo seguinte trata da criação da Orquestra Universitária de Concertos, compreendida no contexto do surgimento da Universidade de São Paulo. Características do grupo, seus integrantes, repertório e formato de concertos são analisados. O repertório do grupo, focado no século XIX, é representado por uma obra de Domingos Simões da Cunha, pseudônimo utilizado por Kaniefsky, representativa das escolhas. Sua criação e circulação alcançada são aqui estudadas.

O terceiro capítulo inicia com as reformas universitárias e alterações ocorridas na Universidade de São Paulo, compreendendo as mudanças acadêmicas e organizacionais para alcançar a criação da Osusp. Nesse panorama de mudanças foram criadas e reestruturadas várias escolas, dentre elas a Escola de Comunicações e Artes, na qual foi instituído o Departamento de Música. Nesse contexto de transformações, a antiga Orquestra tentou seu retorno e inserção nas estruturas universitárias reformadas. Simultaneamente surgiu no novo departamento um novo projeto de orquestra, com propostas opostas. A documentação relativa a essas tratativas é analisada nesse capítulo, que retrata as alterações ocorridas nessa nova orquestra, o convite a Camargo Guarnieri, e suas repercussões.

1 LEÓN KANIEFSKY – HISTÓRIA E MEMÓRIA

León Kaniefsky atuou profissionalmente durante a parte central do século XX, especialmente entre as décadas de 1930 e 1960. Sua ação ocorreu em paralelo ao processo de profissionalização das orquestras paulistanas, abarcando desde a ausência de agrupamentos profissionais, com conjuntos e músicos nos limites difusos entre amadorismo e profissionalismo, acumulando atividades variadas, até a efetiva institucionalização de orquestras em diferentes esferas governamentais, em processo onde o próprio conceito de profissionalização musical igualmente estava em construção. Esforços pela criação, manutenção e sobrevivência das Sociedades de Concerto, amadoras e profissionais, bem como a extensa crítica aos grupos existentes e sua programação estão representadas em escritos vários de Mário de Andrade, que se empenhou pela criação de um organismo sinfônico estável no Theatro Municipal de São Paulo, quando do estabelecimento do Departamento de Cultura (TONI, 1995, p.122-126; BOMFIM, 2017, p.140-141). Mesmo trabalhando durante esse processo de institucionalização, Kaniefsky lidou unicamente com músicos amadores, assim sua atuação não teve protagonismo nesse cenário de profissionalização musical da cidade.

Esta cronologia pessoal e trajetória profissional foram elaboradas baseadas na documentação pessoal do próprio maestro, doada à Universidade de São Paulo em 1978 por sua viúva, Clarita de Mello Freire Kaniefsky. A segunda parte deste capítulo apresenta informações sobre a doação de seu arquivo pessoal à Universidade de São Paulo, bem como seu percurso na instituição. A preservação e acesso a esse acervo possibilitaram este estudo.

1.1 Cronologia pessoal e trajetória profissional

León Kaniefsky nasceu em Odessa, Ucrânia, em 12 de agosto de 1897, filho de Charles e Anne Kaniefsky, pertencentes à comunidade judaica local. Os documentos de seu arquivo pessoal não indicam as razões da mudança de sua família, nem quando ela aconteceu e para qual país a família se dirigiu. Os *pogroms* – a intensa perseguição aos judeus da Ucrânia, ocorrida especialmente em fins do

século XIX³ – talvez tenham sido uma razão para esse traslado. Não foram encontrados esclarecimentos a respeito.

Os dados aqui indicados sobre a formação musical de León Kaniefsky foram obtidos por meio de seus próprios currículos, publicados em programas de concerto, em matérias de jornais, em entrevistas em periódicos diversos, e também em documentos esparsos – todos encontrados em seu acervo. Seu arquivo pessoal não contém diplomas ou outros tipos de comprovantes das escolas de música por ele cursadas. Algumas características são frequentemente repetidas nessas fontes – a criança talentosa, a formação europeia em ilustres escolas e com renomados professores – em evidente estratégia de criação de um perfil adequado às exigências de sua época e dirigido ao meio no qual ele desejava se inserir. Dessa maneira, o percurso da formação musical aqui relatado foi elaborado com base nessas mesmas fontes, colecionadas, selecionadas e construídas pelo próprio personagem.

Assim sabemos que aos quatro anos de idade Kaniefsky já demonstrava “real vocação para a música”, improvisando trechos musicais ao piano⁴. Seus primeiros estudos musicais foram em Genebra, na Suíça, para onde ele “foi levado” aos oito anos de idade, e onde residiu por quatro anos⁵. Em Genebra foi aluno de violino na Escola Marteau, com um professor de nome Escoffey, sempre citado em seus currículos^{6 7}.

“De volta ao Brasil”, Kaniefsky manteve estudos de harmonia, contraponto e composição com Emil Pavlowsky e integrou uma orquestra de amadores na qual Tuck Gonçalves era um dos primeiros violinos⁸, tendo aulas desse instrumento com os professores “Arcalani e Castagnoli”⁹. Kaniefsky diplomou-se em 1919 em

3Disponível em: <http://www.morasha.com.br/comunidades-da-diaspora-1/judeus-na-ucrania-no-seculo-20.html>. Acesso em: 26 abr. 2018.

4 KAUFMANN, 1960, p.27; ANOTAÇÃO BIOGRÁFICA, s.d., s.p.

5 ANOTAÇÃO..., s.d., s.p.

6 Henri Marteau foi violinista e professor desse instrumento. Consta que lecionou no Conservatório de Genebra entre os anos de 1900 e 1908. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Marteau_\(musicien\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Marteau_(musicien)) e

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017876?rskey=CbWfGo&result=1>. Para ambos, acesso em: 26 abr. 2018.

7 KAUFMANN, 1960, p.27; SCHIC, 1956, p.56; ANOTAÇÃO..., s.d., s.p..

8 Provavelmente a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos Philharmonie, citada por TONI (1995, p.123) como Philharmonia.

9 KAUFMANN, 1960, p.27.

Engenharia Química no Mackenzie College (atual Universidade Presbiteriana Mackenzie); nessa mesma escola também organizou e dirigiu uma orquestra¹⁰.

Kaniefsky retornou à Europa em 1922 para um aperfeiçoamento técnico na área de química industrial, porém seus estudos seguiram apenas a formação musical. Residiu inicialmente em Munique e matriculou-se na Königliche Akademie der Tonkunst, sob orientação de Courvoisier¹¹ ¹². Mas devido à crítica situação econômica da Alemanha, após dois anos mudou-se para Milão, na Itália. Nessa cidade conheceu Angelo Cantú, professor de pintura na Academia de Belas Artes, irmão de Agostino Cantú¹³, professor de música em São Paulo. Angelo facilitou seus contatos no Conservatório Giuseppe Verdi, no qual Kaniefsky foi aceito após os exames de admissão¹⁴. Nessa escola foi aluno de Renzo Bossi (1883-1965) em composição e regência, assim como de seu pai, Marco Enrico Bossi (1861-1925)¹⁵, organista famoso na época¹⁶.

Kaniefsky afirmou ter permanecido na Itália por dez anos, onde foi professor de instrumentos de cordas, integrando e dirigindo pequenos grupos orquestrais¹⁷, como o “Sexteto Kolid”¹⁸. Afirmou também ter sido indicado para um “Sindicato Italiano de Teatro”, passando então a “dedicar-se exclusivamente à regência”. Em Milão fundou com Trottini a “Sociedade de Concertos Populares”, e também foi “titular de temporadas líricas e de concertos da Empresa Caminada”¹⁹.

A data e o contexto de seu retorno ao Brasil não constam em sua documentação pessoal e também não estão indicados em seus currículos. Porém, um álbum de fotos possui imagens suas datadas de 1930 e 1931 nas cidades de Santos e São Paulo, presumindo-se que ele tenha retornado ao Brasil nessa época, talvez devido à crise de 1929.

10 SCHIC, 1956, p.56; ANOTAÇÃO..., s.d., s.p.

11 Walter Courvoisier, compositor de origem suíça, trabalhou em Munique, tornando-se em 1919 professor de composição na Academia de Música da cidade. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006724?rkey=Z2EmIV&result=2> Acesso em: 26 abr. 2018.

12 KAUFMANN, 1960, p.27; SCHIC, 1956, p.56; ANOTAÇÃO..., s.d., s.p.

13 Professor de piano e composição no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no qual ingressou em 1908. Natural de Milão, veio ao Brasil a convite de Pedro Augusto Gomes Cardim, quando da criação do Conservatório (Cantú, 1998, p.150).

14 KAUFMANN, 1960, p.27.

15 Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Renzo_Rinaldo_Bossi, e https://en.wikipedia.org/wiki/Marco_Enrico_Bossi. Acesso em: 26 abr. 2018.

16 KAUFMANN, 1960, p.27.

17 Idem, ibidem.

18 ANOTAÇÃO..., s.d., s.p.

19 Idem, ibidem.

A primeira atividade de Kaniefsky ao retornar da Europa foi a criação de uma orquestra de cordas, na estrutura de uma sociedade de concertos. A proposta não era inédita na cidade de São Paulo: grupos semelhantes já existiam, como a Philharmonia, uma associação de amadores fundada em 1920 que se apresentou até 1931; a Sociedade de Concertos Clássicos, que funcionou por apenas um ano, entre 1915 e 1916, da qual ele também provavelmente foi integrante; e a Sociedade Sinfônica de São Paulo, que igualmente teve apenas um ano de atividade, entre 1930 e 1931 (BOMFIM, 2017, p.131-135; TONI, 1995, p.123).

A Sociedade de Concertos León Kaniefsky era uma orquestra amadora formada por instrumentos de cordas, semelhante a outras existentes em São Paulo. Sendo um empreendimento privado sua manutenção pretendia ser obtida por assinantes, pela venda de ingressos ou por um eventual apoio do poder público – que foi solicitado mas nunca obtido. A iniciativa de Kaniefsky era plena de idealismo, atribuindo valores éticos à música e à sua prática, com os consequentes benefícios oferecidos à sociedade. Assim, a Sociedade incumbia-se do intuito “de servir a colectividade (nunca com o fim de lucro)” com seu “caracter eminentemente cultural e exclusivamente voltada ao benefício da colectividade” (SOCIEDADE DE CONCERTOS LEÓN KANIEFSKY, 1936, s.p.).

A primeira apresentação da Sociedade de Concertos foi em junho de 1933, mas a sua criação foi insistentemente divulgada desde o início desse ano. Sete reportagens veiculadas em seis diferentes órgãos de imprensa, em série iniciada em janeiro desse ano, tornaram público esse projeto, chamando por sócios para o idealizado empreendimento. O primeiro concerto, que aconteceu no Theatro Sant’Anna, teve obras de Arcangelo Corelli (1653-1713), Barroso Netto (1881-1941), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Mignone (1897-1986), Edvard Grieg (1843-1907), Oreste Ravanello (1871-1938) e Piotr Tchaikovsky (1840-1893)^{20 21}.

Uma característica do grupo foi a presença frequente de obras brasileiras em suas apresentações, em uma estratégia de inserção da sua Sociedade de Concertos na vida musical paulistana pela atribuição de valores éticos à difusão da música nacional. Dessa maneira sua orquestra assumia a “louvavel e patriótica missão de

20 Esse programa de concerto não foi localizado, não sendo possível indicar quais obras foram apresentadas.

21 SOCIEDADE DE CONCERTOS León Kaniefsky, 1933, p.3.

zelar pela execução da composição de autores nacionais”, além de convidar solistas brasileiros para os concertos²². O envolvimento de Kaniefsky com um repertório de orientação nacional encontrava evidente paralelo com a Revolução de 30 e as decorrentes propostas nacionalistas, mas curiosamente sua estratégia por um repertório nacional antecedeu em alguns anos uma determinação legal do próprio Governo Vargas. A Lei 385 de 26 de janeiro de 1937 obrigou a inclusão de obras de autores brasileiros natos “em quaisquer salas de espetáculos, de concertos e teatros do país” (BRASIL, 1937).

Naquele momento a disponibilidade de música de autores brasileiros para orquestra de cordas não deve ter sido suficiente para o projeto de Kaniefsky. Assim, sua “patriótica missão” deveria ser alcançada por meio de um projeto de divulgação, recebimento e seleção visando a construção e execução de um repertório musical nacional, um plano que foi divulgado de maneira insistente, da mesma maneira que sua orquestra. Em julho de 1933, logo após a estreia do grupo, foi publicada a primeira de uma série de chamadas públicas solicitando o envio de obras de compositores nacionais para a Sociedade de Concertos. As chamadas foram divulgadas em círculo maior que o paulistano, englobando jornais e revistas do Rio de Janeiro e Minas Gerais. As obras enviadas formariam a base do repertório nacional do novo grupo, que desejava incluir “o maior número possível de composições nacionais em cada concerto”, conforme anúncio de 11 de julho de 1933 em *O Estado de S. Paulo*. As formas e instrumentações possíveis e desejadas desse repertório estavam claramente definidas: poderiam ser enviadas suítes, sinfonias, aberturas ou peças isoladas, bem como composições para canto, coro ou instrumento solista, sempre com acompanhamento de orquestra de cordas. O Quadro 1 indica os diferentes jornais e as datas de publicação dessa chamada.

22 SOCIEDADE DE CONCERTOS León Kaniefsky, 1933, p.3.

**Quadro 1 – Chamadas em periódicos para a Sociedade de Concertos
León Kaniefsky**

JORNAL	DATA
<i>O Estado de S. Paulo</i>	11 jul. 1933
<i>Correio de São Paulo</i>	11 jul. 1933
<i>A Gazeta</i> (São Paulo)	12 jul. 1933
<i>Diário Carioca</i>	6 fev.1934
<i>Jornal do Commercio</i> (Rio de Janeiro)	7 fev.1934
<i>Diário de Notícias</i> (Rio de Janeiro)	10 fev.1934
<i>A Noite</i> (Rio de Janeiro)	21 fev.1934
<i>O Malho</i> (Rio de Janeiro)	22 fev.1934
<i>Jornal do Brasil</i> (Rio de Janeiro)	6 mar.1934
<i>Excelsior</i> (Rio de Janeiro)	jul. 1934
<i>Lavoura e Comércio</i> (Uberaba)	16 mar.1934

O arquivo pessoal do regente não possui dados ou documentação que indiquem com clareza o alcance e o retorno obtido com esse projeto. Entretanto informações podem ser recolhidas dentre os programas de concerto remanescentes da Sociedade, encontrados em seu fundo pessoal e no de Mário de Andrade.

As apresentações da Sociedade de Concertos León Kaniefsky eram formadas por obras de curta duração, divididas em três seções. De maneira geral, a primeira parte apresentava obras consideradas “clássicas”, que seguindo o conceito da época seriam compositores nascidos até o século XVIII: Arcangelo Corelli (1653-1713), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ignaz Holzbauer (1711-1783) são alguns exemplos. A seção central das apresentações geralmente era preenchida por uma composição com solista acompanhado pela orquestra, e o encerramento continha obras breves, geralmente peças características ou em formato de dança.

A segunda apresentação da Sociedade de Concertos é um claro exemplo dessa estrutura²³. Ela aconteceu em 22 de setembro de 1933, no Salão Teçayndabá²⁴, iniciando com uma *Sinfonia em Mi Maior* de Ignaz Holzbauer (1711-1783)²⁵; na seção central o pianista João Caldeira Filho (1900-1982) foi o solista de uma *Sonata a Tre em Si bemol*, de Felice Giardini (1716-1796). O concerto encerrou com várias obras: uma *Gavotta all’antica* de Zacharias Autuori (1899-1961), *Le dernier sommeil de la vierge*, um prelúdio de Jules Massenet (1841-1912), uma *Elegia* de Francisco Mignone (1897-1986) e uma *Tarantella* de Alfonso Castaldi

²³ O programa do primeiro concerto não foi encontrado.

²⁴ Na Rua Epiácio Pessoa, 10, São Paulo.

²⁵ Anunciada como “1ª audição”.

(1874-1942)²⁶. Um exemplo de apresentação sem solista foi o 17º concerto, que aconteceu no Theatro Municipal em 25 de abril de 1935. O programa iniciou com quatro *Prelúdios* de Johann Sebastian Bach; sua seção central continha a *Canção Mística* e a *Canção Archaica* de Renzo Bossi (1883-1965), um *Largo* de Francesco Veracini (1690-1768) e uma *Ária* de Antonio Tenaglia (1620-1661). A parte final incluiu um *Noturno* de Orestes Farinello (1908-1989)²⁷, um *Canto sertanejo* de Francisco Mignone (1897-1986), e *Vision* e *Elegia* de Oreste Ravanello (1871-1938)²⁸.

A estratégia de Kaniefsky de opção pelo elemento nacional também estava presente no convite para artistas brasileiros como solistas das apresentações da Sociedade. Alguns nomes: Emma Rocha Britto, Vitalina Brazil, Rosina Prudente de Moraes, Nympha Glasser, Calixto Corazza, Gabriel Migliori, Anselmo Zlatopolsky, João Caldeira Filho (SOCIEDADE DE CONCERTOS LEÓN KANIEFSKY, 1936, s.p.).

A Sociedade de Concertos León Kaniefsky chamou a atenção de Mário de Andrade. Dez críticas sobre a orquestra foram publicadas em sua coluna no *Diário de S. Paulo*, entre novembro de 1933 e abril de 1935 – um mês antes do estabelecimento do Departamento de Cultura Municipal (ANDRADE, 1993, p.XVII). Em seus escritos Mário demonstrou significativa satisfação em relação ao grupo, acompanhando suas apresentações e comentando nas críticas o aperfeiçoamento técnico e a variedade do repertório apresentado: “A execução foi muito regular e extremamente promissora”, em 23 de setembro de 1933 (p.54); “A gente percebe nesta sociedade e em seu regente, prof. León Kaniefsky, um entusiasmo sincero, uma vontade firme de progredir”, 24 de março de 1934 (p.156); “Me deixei embalar pelas excelentes qualidades técnicas desta orquestra de cordas, a delícia sensual de sua sonoridade, equilibrada, sempre meiga, afinadíssima.[...] Mas o Sr. León Kaniefsky triunfou tecnicamente e hoje nós possuímos uma orquestra de cordas sensível, maleável que é uma gostosura”, 5 de fevereiro de 1935 (p.279).

Como era de se esperar nem sempre as composições nacionais apresentadas agradaram o crítico: em algumas delas foram apontadas a ausência

26 Sociedade de Concertos León Kaniefsky. Programa de concerto. 22 set. 1933. IEB – Arquivo. Fundo Mário de Andrade. MA-PMB-0313.

27 Indicado como 1ª audição.

28 Sociedade de Concertos León Kaniefsky. Programa de concerto. 25 abr. 1935. IEB – Arquivo. Fundo Mário de Andrade. MA-PMB-0457.

do “caráter nacional” brasileiro, requisito fundamental em sua concepção de arte. Dessa maneira, para ele o *Minueto* de Oreste Farinello cheirava a “italianismo de mau quilate” (crítica do *Diário de S. Paulo* de 5 de novembro de 1933, p.87), e sua *Manhã sertaneja* foi considerada “muito cubana” pelo uso inadequado da *habanera* (em 31 de maio de 1934, p.187). Mário também atentou para uma inadequada interpretação de obras nacionais, como a falta de “brasilidade” na leitura de Kaniefsky do *Canto sertanejo* de Francisco Mignone, o qual “saiu rijo, europeu e duro feito os colarinhos de meu pai” (26 de abril de 1935, p.297). Curiosamente, em suas críticas Mário não fez comentários sobre a chamada de obras brasileiras da Sociedade.

Kaniefsky demonstrou prudência em relação à atenção de Mário sobre sua Sociedade. Praticamente cada crítica publicada recebia um agradecimento à atenção do escritor. Para as dez críticas publicadas entre 1933 e 1935 Kaniefsky enviou oito bilhetes, nos quais agradecia o interesse e “atenção dispensada”, pois o “muito bem de Mário de Andrade é difícil conseguir”, prometendo também se aproximar dos comentários e das sugestões propostas²⁹.

Apesar de sua participação regular na atividade musical paulistana e da aparente boa recepção obtida, a Sociedade de Concertos León Kaniefsky encerrou suas atividades em junho de 1936. Em três anos ininterruptos, a Sociedade promoveu 28 apresentações em teatros na cidade de São Paulo, e uma em Santos, onde as obras brasileiras corresponderam a 40% do repertório escolhido. Da mesma maneira que outros grupos semelhantes, questões financeiras justificaram o encerramento da Sociedade, especialmente a receita obtida com as mensalidades, insuficiente para arcar com os custos da empreitada. Em publicação dirigida aos sócios da instituição, Kaniefsky detalhou os motivos para o término da Sociedade, iniciada sem um “fundo de reserva” previsto para resolver problemas financeiros como o ocorrido, pois as mensalidades não cobriam 60% das despesas mensais da orquestra (SOCIEDADE DE CONCERTOS LEÓN KANIEFSKY, 1936, s. p.).

O encerramento da Sociedade de Concertos foi comunicado através dessa publicação e da imprensa. Em 1936 o jornal *A Gazeta* divulgou o ocorrido e, além de repetir as informações do comunicado de Kaniefsky, acrescentou críticas diretamente dirigidas ao poder público, que não auxiliou a orquestra em sua fase

29 IEB – Arquivo, Fundo Mário de Andrade, documentos: MA-C-CP3780, MA-C-CP3781, MA-C-CPL3783, MA-C-CP3785.

sensível, abandonando o projeto à sua própria sorte. Mário de Andrade era o objetivo, criticado de maneira indireta mas com veemência. O diretor do Departamento de Cultura foi responsabilizado pelo “monopolio das cousas musicaes do municipio”, deixando “morrer sem uma promessa de auxílio a orchestra que era uma gostosura”. A matéria, sem assinatura, também citou uma verba de 150 contos, que, votada pela Prefeitura, seguiu “para a Sociedade de Cultura Artística, que já tem [verba] demais”³⁰. A verba citada tratava de um convênio entre o Departamento de Cultura e a Sociedade de Cultura Artística para o estabelecimento de uma orquestra sinfônica no Theatro Municipal e uma temporada regular de concertos³¹.

A estratégia de Kaniefsky para sua inserção profissional no cenário musical paulistano pode ser apreendida por suas adaptações às condições de trabalho possíveis ou pela criação de grupos adequados às demandas existentes. Assim, em suas atividades subsequentes à sua Sociedade de Concertos Kaniefsky aparentemente abandonou esse modelo de orquestra mantida por subscrição de assinantes. Entre os anos de 1936 e 1940 ele foi diretor (ou “orientador”) artístico da PRF-3, a Rádio Difusora de São Paulo, a rádio do “som de cristal”. A orquestra da rádio transmitiu ao vivo concertos “sinfônicos” de seus estúdios no bairro do Sumaré em São Paulo³². Tratava-se de uma orquestra de cordas, provavelmente também formada por músicos amadores³³. A atuação de Kaniefsky na radiofonia também incluiu sua participação na coluna “Radiolandia”, publicada no *Correio Paulistano*. No decorrer de 1937 foram publicados onze artigos nesse periódico, nos quais ele tratou das mudanças e consequentes inovações ocorridas sobre a execução musical no novo meio que era a transmissão radiofônica (LIMA, 2017, p.3-11).

Uma obra recebeu atenção especial nesse novo grupo em duas situações, novamente baseada na identidade nacional. A *Missa em Si bemol* do padre José Maurício foi apresentada pela Grande Orquestra Difusora, na noite de 18 de abril de 1940, em transmissão ao vivo para todo o país [sic], no dia do 110º aniversário de morte do padre. Kaniefsky “instrumentou” a missa, baseando-se na edição para órgão e vozes elaborada por Alberto Nepomuceno. Nas matérias de periódicos divulgando o fato ele não poupou elogios a José Maurício, em idealização do

30 A DISSOLUÇÃO DA ORCHESTRA DE LEÓN KANIEFSKY, 1936

31 O comentário crítico sobre a ação de Mário de Andrade enquadra-se em contexto maior, cujo foco era a criação e as ações do Departamento de Cultura, atacadas pela oposição política por meio da *Gazeta* e do *Correio Paulistano* (BARBATO JÚNIOR, 2004, p. 31-32).

32 A PRF-3 IRRADIARÁ..., 1937.

33 Não há informações sobre os integrantes desse grupo.

personagem – “Senti-me imediatamente diante da obra de um compositor extraordinário!” – reverenciando a composição por ele considerada como obra-prima de singular raridade³⁴.

A missa foi reapresentada no mês seguinte em situação singular: no Estádio do Pacaembu, em seu ginásio coberto – o estádio havia sido inaugurado apenas três dias antes. O concerto com a *Missa* representou um evento beneficente, em auxílio da Casa Maternal e da Infância em São Paulo, patrocinado por Dona Leonor Mendes de Barros, esposa de Adhemar de Barros, interventor federal. Como a ocasião simbolizava significativas relações políticas, a orquestra necessitava ser maior: conforme um periódico, a Orquestra da Rádio foi aumentada com os músicos da Orquestra Sinfônica do Centro Musical de São Paulo e com um coral misto, este formado por elementos da elite paulistana³⁵. Antes da missa foram executados o Hino Nacional e cinco *Prelúdios* de Johann Sebastian Bach, e no encerramento o poema sinfônico *Redenção*, de César Frank (1822-1890).

Em 1943 outro grupo foi criado, a Orquestra Brasileira de Câmara. Em três anos ela realizou 126 concertos, dos quais 38 foram para o Departamento Municipal de Cultura, e 88 foram apresentações radiofônicas³⁶. A orquestra também não observou o modelo anterior de sociedade de concertos mantida por assinantes e formada por músicos amadores. Conforme a imprensa, a Orquestra Brasileira de Câmara tinha 34 instrumentistas profissionais, que “vivem dignamente da música” e que ensaiaram por cerca de seis meses nos fundos da Casa Manon, antes do início das apresentações³⁷.

Os conflitos antes ocorridos com a Prefeitura de São Paulo aparentemente foram superados com o novo cenário institucional do final de década de 1930. Kaniefsky obteve auxílio financeiro na nova configuração política observada com Prestes Maia (1896-1965), prefeito desde 1938. Em algumas das 38 apresentações da Orquestra Brasileira de Câmara patrocinadas pela prefeitura o apoio configurou-se inclusive em denominação específica para o grupo: em alguns desses concertos o agrupamento intitulava-se Orquestra Brasileira de Câmara do Departamento

34 A DIFUSORA HOMENAGEIA..., 1940.

35 REALIZA-SE HOJE o grande concerto..., 1940.

36 KAUFMANN, 1960, p.27.

37 FUNDOU-SE EM S. PAULO a Orquestra..., 1943; ORQUESTRA BRASILEIRA DE CÂMARA, 1943.

Municipal de Cultura³⁸. Além de concertos no Theatro Municipal de São Paulo, o grupo também esteve em cidades do interior, como Taubaté, Santos e Campinas.

A adaptação de uma orquestra seguindo o patrocínio obtido continuou em curso. Dessa maneira, a Orquestra Brasileira de Câmara transformava-se na Orquestra Ford, quando se apresentava nos programas Momentos Musicais Ford, irradiados pelas Emissoras Associadas, as rádios Tupi e Difusora de São Paulo. Os programas, com trinta minutos de duração e frequência semanal, consistiam em “melodias populares e clássicas” apresentadas em arranjos, instrumentações e “elaborações instrumentais” [sic] fornecidas por Kaniefsky. Para cada audição de meia hora foram pagos Cr\$ 6.000,00, seis mil cruzeiros^{39 40}. Não há referências ou indicações precisas sobre a categorização profissional ou amadora das atividades desses grupos orquestrais. Nas entrevistas e anotações biográficas no arquivo do regente esses grupos não são citados no período posterior a 1947, sem indicar razões⁴¹.

É provável que os músicos das orquestras da Rádio Difusora, da Orquestra Brasileira de Câmara e mesmo da anterior Sociedade de Concertos fossem em grande parte os mesmos, ou talvez um pequeno núcleo de instrumentistas integrasse todos os grupos. Os programas de concerto desses grupos e a documentação encontrada nos arquivos não fornecem o nome desses integrantes.

Existem seis registros fonográficos de composições gravadas por “León Kaniefsky e Sua Orquestra”, conforme levantamento efetuado no Arquivo Nirez, em sua base de dados de discos de 78 rpm. As obras são de gêneros variados e correspondem a três discos, cada um com dois registros: *In a little Spanish town*; *Leda*; *Lenda do beijo*; *Sonho de outono*; *Três horas*, e *Viúva alegre*⁴². Não são indicadas as datas dessas gravações, mas há recibos de pagamento dos direitos sobre as vendas desses discos. Datado de 31 de dezembro de 1948, um informativo da Gravações Elétricas (1948) dirigido a Kaniefsky comunica os direitos conexos

38 Orquestra Brasileira de Câmara do Departamento Municipal de Cultura. Programa de Concerto. 5 de junho de 1947.

39 O valor atualizado por meio do índice IPC-FIPE SP para dezembro de 2018 corresponde a R\$ 2.812, 23. Valor atualizado pelo site:

<https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAOPublico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice>.

40 Carta de 12 de junho de 1947. Arquivo LK, v. 18. O documento não fornece informações com detalhes sobre o pagamento, se era destinado unicamente ao maestro ou se seria rateado entre o grupo.

41 KAUFMANN, 1960, p.27; ANOTAÇÃO..., s. d., s. p.

42 Disponível em: <http://arquivonirez.com.br/discos-78rpm/>. Acesso em: 15 abr. 2019.

referentes à vendagem dos discos nesse ano. O documento possui anotações à lápis com valores e datas sequenciais que seguem até 1954, sugerindo o acompanhamento de Kaniefsky sobre as vendas e direitos recebidos sobre as gravações.

Em 1945 Kaniefsky foi convidado para iniciar a Orquestra Universitária de Concertos da Universidade de São Paulo, a qual será estudada no próximo capítulo. Kaniefsky também trabalhou no Serviço Social do Comércio (Sesc), no qual dirigiu o Coral do Comercário durante a década de 1950⁴³.

A Orquestra Sinfônica de Amadores foi mais um grupo criado por León Kaniefsky. Organizada inicialmente com o patrocínio de uma “Sociedade Sul-Rio-Grandense”, sua primeira apresentação aconteceu em 13 de setembro de 1944, em evento interno dessa Sociedade na sua sede social, no Palácio Trocadero (SOCIEDADE SUL-RIO-GRANDENSE, 1944, p.6). A estreia para o “público geral” aconteceu uma semana depois, no Theatro Municipal. Com aproximadamente noventa integrantes, a orquestra contava com médicos, engenheiros, advogados, funcionários públicos e bancários que representavam “a melhor sociedade paulista”.

A Orquestra de Amadores era uma Sociedade de Cultura Musical, qualificada como entidade civil sem fins lucrativos e reconhecida como Entidade de Utilidade Pública⁴⁴. O caráter idealista também estava presente: seus integrantes estavam todos “irmanados num mesmo ideal de beleza, de puríssimo amor à arte”, reunidos para as finalidades da orquestra. O caráter educativo da proposta residia na meta de “criar uma consciência musical na plateia para habituá-la a frequentar e apreciar os demais concertos”, de “aprimorar a cultura musical popular” e “aproximar da música a juventude”, mas também propunha alguns objetivos distintos das visões idealistas presentes nas sociedades de concerto anteriores. Metas mais práticas estavam claras, como servir de preparação para futuros músicos profissionais: “[...] como também se encarregando de encaminhar a grandes orquestras profissionais instrumentistas com base satisfatória de experiência. [...]”⁴⁵.

A Orquestra Sinfônica de Amadores não continha apenas instrumentos de cordas: seus programas incluíam obras para orquestra clássica, com cordas e pares de madeiras, trompas e trompetes, no mínimo. Uma apresentação no Theatro

43 Conforme verificamos no Contrato de Locação (sic) de 1953 entre Kaniefsky e o Sesc.

44 De acordo com o Projeto de lei n.1214 de 1950. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1018660>. Acesso em: 13 set. 2018.

45 MÚSICA POR AMOR À ARTE, 1944.

Municipal pode ser tomada como exemplo. O programa, também dividido em três partes, apresentou no início *As bodas de Fígaro* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e a *Sinfonia n.8*, de Franz Schubert (1797-1828). A parte central continha obras da “jovem compositora paulista” Sofia Helena Veiga de Oliveira (1912-??): seu *Prelúdio n.2* e uma *Fantasia sinfônica* para piano e orquestra, com a própria autora ao piano. A parte final incluiu a *Valsa triste* de Jean Sibelius (1865-1957), um *Rondino* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), uma *Canção* de Piotr Tchaikowsky (1840-1893) e uma *Elegia* de Oreste Ravanello (1871-1938).

Mas apesar dos objetivos do grupo incluírem o caráter formativo por meio da prática de conjunto para instrumentistas de orquestra a formação instrumental nem sempre estava completa, com a ausência de instrumentistas necessários, conforme pode ser conferido nos recibos de pagamentos a músicos extras, especialmente instrumentistas de sopro, o que se tornou mais recorrente nos anos finais da atuação do grupo, na década de 1970. Nesse período as seções de madeiras e metais da Orquestra de Amadores eram frequentemente constituídas quase totalmente por músicos convidados, profissionais estes pagos para essas apresentações.

Diferentemente dos grupos anteriores, que tiveram sua existência limitada a poucos anos, a Orquestra Sinfônica de Amadores funcionou por três décadas. Em 1966 houve a comemoração de sua centésima apresentação.

Em 1974 Kaniefsky afastou-se do grupo por motivos de saúde. Devido ao seu afastamento a direção da orquestra decidiu encerrar as atividades e extinguir a sociedade⁴⁶.

O quadro 2 elenca de maneira sintética os grupos criados e dirigidos pelo maestro. Algumas datas são estimadas devido ausência de dados mais precisos.

46 Carta de 18 de setembro de 1974, de León Kaniefsky para Julian Haranczyk, Secretário Geral da ACM. Coleção LK n.11.

Quadro 2 – Grupos criados e dirigidos por León Kaniefsky

<i>Sociedade de Concertos León Kaniefsky</i>	(1932-1936)
<i>Rádio Difusora</i>	(1936-[1941])
<i>Orquestra Brasileira de Câmara</i>	(1943-1946)
<i>Orquestra Universitária de Concertos</i>	(1945-1967)
<i>Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo</i>	(1944-1974)
<i>Coral do Comercário (Sesc)</i>	([1953]- 19??)

León Kaniefsky faleceu em fevereiro de 1975 e foi sepultado no Cemitério Israelita do Butantã. Apesar de sua origem judaica uma missa-concerto em sua homenagem foi realizada na Igreja da Consolação, com integrantes da Orquestra Sinfônica de Amadores⁴⁷. Outra missa-concerto aconteceu um ano após seu falecimento, no mesmo local⁴⁸. Essas missas foram providenciadas pela viúva do maestro, Clarita (Clara) de Mello Freire Kaniefsky, violinista da Orquestra Sinfônica de Amadores. A ação de Clarita foi decisiva para a criação da memória de Kaniefsky, como será visto adiante.

1.2 A construção da memória de Kaniefsky e o percurso de seu acervo

Clarita de Mello Freire Kaniefsky foi a segunda esposa de Kaniefsky⁴⁹. Diplomada em violino pelo Instituto Musical Santa Marcelina em 1939⁵⁰, Clarita era de uma tradicional família de Mogi das Cruzes, à qual também pertencia Sebastiana de Mello Freire, a Dona Yayá⁵¹. Após a morte de seu marido ela se empenhou em ações pela construção e preservação da memória de Kaniefsky.

Talvez a primeira ação relacionada à preservação da memória do regente foi sua provável influência na alteração do nome de uma rua no bairro Vila Progredior, distrito do Morumbi. A Rua Alzira teve sua denominação trocada para Rua Regente

47 Anúncio Fúnebre, 1975.

48 Anúncio Fúnebre, 1976.

49 A primeira esposa de Kaniefsky foi Lygia de Freitas Guimarães.

50 Festa de Formatura, *O Estado de S. Paulo*, 5 dez. 1939, p. 7.

51 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sebastiana_de_Melo_Freire. Acesso em 2 jan. 2019.

León Kaniefsky conforme decreto municipal n.13.116 de 25 jun. 1976. Levantamento sobre essa alteração indicou que o fato gerador do decreto foi uma solicitação feita pela então Secretaria Estadual de Cultura, Ciência e Tecnologia, que sugeria prestar homenagens póstumas a três personalidades, que além do maestro incluíam o historiador e musicólogo dr. Clóvis de Oliveira⁵², e o pintor Oswaldo Teixeira⁵³.

Por meio de página da *web* sabe-se a origem dos nomes das ruas da cidade de São Paulo, tanto no seu significado histórico intrínseco quanto no processo para sua denominação ou alteração⁵⁴. Os dados sobre a Rua Regente León Kaniefsky indicam detalhes pessoais, como a data da chegada do músico no Brasil – aos 13 anos de idade – e também sua utilização do pseudônimo de Domingos Simões da Cunha^{55 56}. A data de sua chegada ao Brasil não consta em nenhum documento de seu arquivo pessoal, e o caso do pseudônimo do compositor, como se verá adiante, foi revelado pela viúva apenas na sua missa-concerto de sétimo dia. Essas informações, portanto, eram de conhecimento restrito, insinuando atuação objetiva de Clarita nessa homenagem.

Outra ação pela construção da memória de seu marido foi o lançamento de uma placa em sua homenagem no saguão do Theatro Municipal de São Paulo, com o seguinte texto: “Mo. LEÓN KANIEFSKY / MÚSICO EMÉRITO / 27 DE JUNHO DE 1978 / HOMENAGEM DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO / DE SÃO PAULO”. O seu “descerramento” aconteceu na data indicada, em noite de apresentação no Teatro, a qual, entretanto, não possuía nenhuma relação com os homenageados. Nessa noite acontecia o Festival Internacional de Música e Dança, com apresentação do Alvin Ailey American Dance Theater. No acervo de Kaniefsky há uma série de sete fotos registrando momentos desse evento. Clarita preocupou-se em anotar no verso de cada foto as pessoas presentes: parentes, amigos, freiras integrantes da Congregação das Marcelinas no Brasil, e também Joseph Mindlin, primo de Kaniefsky⁵⁷. Quando inaugurada a placa estava no saguão de entrada do teatro, ao lado esquerdo. Atualmente se encontra em andar superior, na entrada do anfiteatro, junto com outras placas homenageando personalidades artísticas e apresentações

52 A Rua Doutor Clóvis de Oliveira, antiga Rua Aracy, cruza na parte mais alta do bairro com a rua do maestro.

53 Processo da Prefeitura de São Paulo na numeração atual: 2018.0.096.168-1.

54 Disponível em: <https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/>.

55 Disponível em: <https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/logradouro/rua-regente-leon-kaniefsky>. Acesso em 1º jan. 2019.

56 O personagem Domingos Simões da Cunha será estudado no próximo capítulo.

57 FOTOS, 1978.

especiais. Não foram encontradas referências a essas homenagens nos jornais da época.

Outro esforço de Clarita na mesma direção foi a doação à Universidade de São Paulo de todo o acervo documental de Kaniefsky e de objetos pessoais. A doação foi parcialmente incorporada à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, ação que possibilitou o presente estudo.

Objetos e espécies documentais variadas constavam da doação: todas as partituras e partes instrumentais; a coleção de livros e discos; os programas de concerto das orquestras, os livros de ponto dos ensaios dos grupos, balancetes financeiros e livros de ata; fotos e recortes de jornais com críticas sobre apresentações. A documentação pessoal de Kaniefsky também integrou a doação: contratos de trabalho; certidões de nascimento, casamento e naturalização; diplomas; fotografias de épocas variadas; manuscritos musicais de terceiros, correspondências etc. Óculos, batutas, medalhas de honra ao mérito, roupas de concerto, que incluíam casaca, camisa, gravata, sapatos e meias, e outros objetos integraram o conjunto doado. Todos os documentos foram organizados por Clarita, que listou os livros, discos e partituras e encadernou os documentos e programas de concerto. Os documentos pessoais foram plastificados em material especial, rígido e resistente.

A doação aconteceu em 1978 por meio de acordo verbal entre Clarita e a biblioteca, de maneira informal e sem registros documentais. Ariede Migliavacca era a bibliotecária que recebeu a doação, na época responsável pela Fonoteca, uma divisão interna da Biblioteca da ECA.

Clarita providenciou um armário com portas de vidro para expor a memória doada: com aproximadamente 1,80 metro de altura e 2 metros de largura e três portas em vidro, ele permitia a visualização dos objetos doados, expostos nas prateleiras internas, com uma foto de Kaniefsky ao fundo, na parte central. Conforme Migliavacca (2017), a contrapartida da biblioteca pela doação foi a elaboração de uma placa de metal em homenagem ao maestro. Posicionada no alto, na parte central do armário, ela traz o seguinte texto: “UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO / ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES / HOMENAGEM / AO / MAESTRO LEÓN KANIEFSKY”.

Clarita de Mello Freire Kaniefsky faleceu em 26 de julho de 1979⁵⁸.

A doação do acervo não foi registrada por documentação ou outros procedimentos específicos, restringindo-se a acertos verbais entre Clarita e a Biblioteca, mas a incorporação desses documentos e objetos ao patrimônio da Universidade aconteceu por meio de operação técnica. Toda doação à Universidade ou ao poder público resulta em incorporação dos bens ao patrimônio público. Essa operação é realizada por meio de processo administrativo específico, que necessariamente lista e enumera detalhadamente os documentos e objetos incorporados.

O processo de incorporação à Universidade do acervo de Kaniefsky tem data inicial de 27 de maio de 1980, portanto em momento posterior à morte da viúva. A data pode ser mais um indicativo da informalidade da doação, cujo processamento aconteceu apenas posteriormente à chegada do acervo. O processo descreve os bens a serem integrados à Universidade e sua avaliação financeira, e os itens foram agrupados em sete relações⁵⁹.

As seis primeiras relações são manuscritas, feitas em papel timbrado da Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo, elaboradas e assinadas por Clarita, com data de 1978. A última relação, única datilografada e sem autoria, descreve os 74 itens, roupas e objetos do maestro.

A Tabela 1 fornece uma visão do acervo doado.

58 Anúncio Fúnebre, 1979.

59 UNIVERSIDADE, Processo. 1980.

Tabela 1. Acervo de Kaniefsky doado à Universidade de São Paulo

	Conteúdo	Itens	Avaliação em Cr\$ (Cruzeiros)	Atualização em R\$ (Reais)
1	<u>Doações Especiais</u> (Manuscritos)	07	100.000,00	18.565,36
2	<u>Encadernações</u>	42	5.000,00	928,27
3	<u>Discoteca</u> : coleção de discos	75	15.000,00	2.784,80
4	<u>Partituras de bolso</u>	355	28.400,00	5.272,56
5	<u>Partituras</u> : partituras e partes	311	226.000,00	41.957,71
6	<u>"Biblioteca Técnica"</u> : Coleção de livros	267	40.050,00	7.435,43
7	<u>"Relação de roupas e objetos doados..."</u>	74	79.990,00	14.850,43
	TOTAL	1.131	Cr\$ 94.440,00	R\$91.794,56

Fonte: processo 80.1.15252.1.0⁶⁰

No primeiro grupo constava um recibo de pagamento a Villa-Lobos por um concerto sinfônico ocorrido em 1929, sua organização e direção – evento encomendado pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo; uma carta original de Carlos Gomes, sem data, dirigida ao Coronel Cândido Álvaro de Camargo; manuscritos musicais de Kaniefsky, e uma cópia de manuscrito de um ponteio de Camargo Guarnieri dedicado ao regente⁶¹.

A relação "Encadernações" contém diferentes documentos encadernados: os programas de concerto das orquestras e corais dirigidos; a documentação administrativa desses grupos, seus livros de atas e livros de ponto; recortes de críticas; roteiros de programas de rádio; correspondência pessoal e profissional; documentos pessoais de Kaniefsky (certidões de casamento, naturalização, carteira

60 Os Valores foram atualizados por meio de tabela do Banco Central do Brasil, disponível em: <https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice>.

Acesso em: 18 dez. 2018. Valores atualizados tendo dezembro de 2018 como referência.

61 A carta de Carlos Gomes foi retirada do acervo e enviada ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), conforme MILANESI (1986, p.1-14).

de identidade e outros); contratos de trabalho e também documentos relacionados ao seu falecimento.

A listagem “Discoteca” relaciona os 75 discos da coleção particular, consistindo em sua maioria no repertório canônico europeu, especialmente música alemã.

A “Relação das partituras de bolso” enumera 355 itens e a lista seguinte, “Repertório musical do maestro León Kaniefsky”, com outras 311 entradas, correspondem às partituras de bolso e conjuntos de partituras e partes, compreendendo originais e arranjos do maestro. Nesse último grupo estão as obras que foram executadas por suas orquestras, com as partes instrumentais. Esse repertório, mais variado que os discos, compreende também música barroca e música de salão, para pequenas formações.

A “Biblioteca técnica” corresponde a 267 livros em línguas variadas. A coleção abarca cursos de harmonia, técnicas de regência, história da música e outros, como o curso de composição de Vincent D’Indy, uma edição em seis volumes do *Grove’s Dictionary of Music and Musicians* (sem indicação da edição ou ano), a *Poética musical* de Igor Strawinsky e o estudo de René Leibowitz sobre Schoenberg.

A “Relação de roupas e objetos do maestro León Kaniefsky doados à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo” aparentemente não foi elaborada pela viúva. Único documento datilografado da relação de conteúdo, ele lista e avalia os objetos constantes na doação. Exemplos: tela retratando a mãe do maestro, avaliada em Cr\$ 8.500,00; conjunto com cartões, espátula e batuta de prata, Cr\$ 11.000,00; par de meias pretas, Cr\$ 200,00.

A intenção evidente de Clarita ao reunir a documentação e objetos em um único local era divulgar, expor e manter viva a imagem de seu marido. No entanto, a incorporação da sua doação ao acervo da Biblioteca da ECA não refletiu seu desejo.

Na Biblioteca da ECA, o acervo de Kaniefsky recebeu procedimento da biblioteconomia, padrão em bibliotecas. Estas são órgãos colecionadores, cujo acervo – livros, revistas e outros documentos – é formado de maneira artificial, refletindo interesses, objetivos e missões específicas. A formação dos arquivos, por serem organismos receptores, possui outra dinâmica, na qual a acumulação dos documentos acontece natural e organicamente, relacionando assim de maneira direta o acervo com o produtor/acumulador e também entre os próprios documentos (BELLOTTO, 2005, p.36-38). Assim, o arquivo de Kaniefsky foi dividido e distribuído

nas divisões internas da biblioteca segundo as espécies documentais: os livros seguiram para a coleção geral e as partituras foram para a fonoteca, mesma destinação dos discos.

Além do fato de a doação ter sido direcionada para uma biblioteca, o procedimento aplicado pode justificar-se também pela própria atividade profissional de Kaniefsky. Sua atuação como regente, intérprete ou arranjador – e não um compositor, um criador de obras – talvez não tenha sido suficiente para agregar valor e significação a seu acervo, justificando a manutenção de sua integridade. Acrescenta-se também o fato de suas orquestras serem grupos amadores: atividade normalmente desprezada por músicos profissionais, juízo que deve ter encontrado ressonância em uma escola superior de música, algo que pode ter contribuído ou até mesmo estimulado o procedimento adotado.

A abordagem adotada resultou no aproveitamento parcial da doação. A produção documental das orquestras e coros, reunida nas encadernações, e a documentação pessoal possuem enquadramento difícil em bibliotecas, devido a suas características arquivísticas. O mesmo se aplica às roupas e objetos pessoais. Essa parcela da doação não foi catalogada ou processada tecnicamente, impedindo sua disponibilização nos instrumentos de pesquisa da biblioteca, o que resultou em visibilidade nula e em seu esquecimento por longo período de tempo, no armário doado ou em outro espaço fechado da biblioteca. As encadernações encontravam-se com forte cheiro de mofo e as roupas e grande parte dos objetos foram extraviados.

O armário expositor com os objetos pessoais teve especial percurso errático pela Biblioteca e pela Escola de Comunicações e Artes da ECA. Circulando por diferentes salas e espaços, tanto da biblioteca quanto do Departamento de Música, ele se localizava em 2018 na entrada do Auditório Olivier Toni, mas agora com função diversa. Acrescido de novas prateleiras, seu espaço interno guardava exemplares da revista *Música*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes. Os 75 discos não foram localizados.

Em 2015 a chefia da Biblioteca da ECA transferiu as encadernações com os programas de concerto e documentos pessoais para o arquivo da Orquestra Sinfônica da USP – Osusp⁶². Posteriormente, o Departamento de Música fez o

62 UNIVERSIDADE, Processo. 1980.

mesmo com alguns objetos remanescentes da doação original – uma caixa com objetos e alguns quadros. Em 2018 a direção da Osusp transferiu para o Serviço de Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) toda a documentação que estava guardada em seu arquivo – encontrando-se atualmente em procedimento de incorporação.

2 A USP E A ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA DE CONCERTOS

Em sua edição de domingo de 26 de agosto de 1945, o *Correio Paulistano* comunicou o surgimento de uma nova orquestra na cidade de São Paulo, no artigo “A primeira Orquestra Universitária de Concertos do Brasil” (1945). A extensa reportagem registrou os diversos integrantes do novo grupo durante um ensaio, com fotografias registradas de diferentes ângulos. Esta, entretanto, não era uma orquestra comum, havia nela um diferencial. A Orquestra Universitária de Concertos pertencia à Universidade de São Paulo e era formada por seus professores, universitários e outros membros da sociedade.

A Universidade, instituída em 1934, ainda era um projeto recente e esse foi seu primeiro grupo orquestral, e provavelmente sua investida inicial na música. Trinta anos depois a Orquestra Sinfônica da USP (Osusp) iniciaria atividades, em 1975. Entre esses dois grupos existem muitas diferenças, decorrentes de mudanças na própria Universidade e da função desejada para a música na instituição, de acordo com cada época.

Para compreender a criação da Orquestra Universitária de Concertos em 1945 e situá-la na instituição torna-se necessário conhecer o percurso da própria Universidade de São Paulo. As diferenças entre o projeto concebido inicialmente para a instituição de ensino e a Universidade efetivamente instalada formam o panorama em que se desenvolveu a criação do grupo orquestral.

2.1 A Universidade de São Paulo

A criação de universidades no Brasil ocorreu de maneira planejada apenas no século XX, em especial após a Revolução de 1930, quando o novo regime instituiu a Reforma do Ensino Superior, conhecida como Reforma Francisco Campos. O Estatuto das Universidades Brasileiras, integrante dessa reformulação, definiu o funcionamento dessas instituições e manteve as regras do regime de cátedras. Um professor com o título de catedrático ocupava o topo da hierarquia docente e esse era um cargo vitalício: cabia a ele escolher pessoalmente os outros professores de sua cátedra, bem como decidir quais permaneciam no cargo. Os preceitos das cátedras existiam no Brasil desde 1827, com a criação das Faculdades de Direito de São Paulo e de Olinda. A Revolução de 1930 tentou alterar essa estrutura, que

naquele momento já era considerada inadequada e ultrapassada. Entretanto esse ímpeto modernizador foi contido e a tentativa de criar no magistério superior uma carreira acadêmica técnica e independente não teve êxito – assim as antigas estruturas universitárias foram mantidas (FÁVERO, 2001, p.1-3).

A Reforma Francisco Campos tinha por objetivo criar universidades pelo território nacional reunindo escolas superiores já existentes, ao invés da criação de instituições inteiramente novas. A opção pelo agrupamento em estruturas maiores e mais abrangentes gerou conflitos nas instituições tradicionais, que já possuíam identidade e estruturas devidamente estabelecidas, com práticas sedimentadas internamente em suas questões didáticas e também nas relações com as estruturas de poder governamental, as quais aconteciam sem intermediários (CELESTE FILHO, 2013, p.17). Essas escolas tradicionais tinham posição ambivalente em relação à proposta de criação de universidades. Mostravam-se relutantes por sua incorporação a um complexo de maior dimensão: se por um lado isso significava o rompimento de um isolamento (que todavia permitia acesso direto aos governantes), por outro esse novo modelo possibilitava mais verbas e maior *status* pela incorporação às novas estruturas (ANTUNHA, 1974, p.75).

A criação da Universidade de São Paulo em 1934 seguiu preceitos da Reforma Francisco Campos com algumas particularidades. Além da união de escolas superiores estabelecidas e tradicionais na sociedade, o projeto paulista criou novos institutos. O decreto de criação da Universidade definiu:

Art. 3º – A Universidade de São Paulo se constitui dos seguintes institutos oficiais:

- a) Faculdade de Direito;
- b) Faculdade de Medicina;
- c) Faculdade de Farmácia e Odontologia;
- d) Escola Politécnica;
- e) Instituto de Educação;
- f) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras;
- g) Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais;
- h) Escola de Medicina Veterinária;
- i) Escola Superior de Agricultura;
- j) Escola de Belas Artes. (SÃO PAULO, Decreto 6.283, 1934)

A nova Universidade previa a criação de três escolas: a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; o Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais, e a Escola de Belas Artes. Destas, em 1934 apenas a Faculdade de Filosofia foi instalada. O Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais surgiria apenas em

1946, enquanto a Escola de Belas Artes, responsável pelos cursos de pintura, gravura e escultura, nunca foi criada.

À Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras cabia um papel especial nesse projeto universitário paulista. A escola foi concebida como unidade central da proposta e com características singulares, diferenciando-a das outras universidades brasileiras da época. Os cursos de matemática, física e química, então inexistentes, foram nela foram criados, mas não era essa sua singularidade.

A Faculdade seria a escola de plena integração acadêmica, um centro universalista de altos estudos superiores, no qual seria ensinada não apenas a ciência básica, mas especialmente, os princípios filosóficos das ciências em geral, realizando a pesquisa básica, trabalhos científicos com perfil desinteressado. Dessa maneira, a atividade da Faculdade de Filosofia não seriam as disciplinas de ordem prática ou técnica – esses saberes já estavam disseminados nas escolas tradicionais, que praticavam a pesquisa aplicada. Para alcançar esse papel de destaque mostrou-se necessária a contratação de professores estrangeiros – situação vista por alguns como a única possibilidade na atualização de métodos e renovação de pesquisas (KWASNICKA, 1985, p.29).

A contratação de professores estrangeiros, franceses em grande parte, foi inovadora no panorama nacional: jovens em sua maioria, diferenciavam-se dos mestres das escolas tradicionais, não ambicionavam perpetuação em cargos (como a estrutura das cátedras) mas possuíam ambições intelectuais de envergadura. Em realidade havia um projeto de renovação maior, pois esperava-se que ideais cosmopolitas, importados juntamente com esses professores, gradativamente influenciassem as outras escolas (CELESTE FILHO, 2013, p.17).

O estabelecimento da Universidade também previa a criação do cargo de reitor, de uma Reitoria e do Conselho Universitário – estruturas centrais universitárias. O reitor seria o representante comum e único de todas as escolas e centralizaria, por meio da estrutura administrativa da Reitoria, as relações entre a nova instituição e o Governo do Estado, substituindo os contatos até então diretos entre os professores e o poder estadual (ANTUNHA, 1974, p.95). O Conselho Universitário teria função consultiva e deliberativa, constituído pelos diretores das Escolas e representantes dos professores catedráticos e livre-docentes. Dentre outras atribuições, no projeto paulista cabia ao conselho a elaboração de uma lista

com três professores, da qual o Governo Estadual indicaria o reitor (KWASNICKA, 1985, p.51-56).

Entretanto a proposta inovadora da Universidade de São Paulo não obteve o sucesso planejado. O papel integrador da Faculdade de Filosofia não foi alcançado e sua posição central nunca foi estabelecida e nem sequer aceita. O receio das escolas tradicionais em perder seus tradicionais direitos e contatos com as estruturas de poder foi um dos fatores de oposição ao novo modelo. Uma comissão especial da Reitoria formada pelos professores Jorge Americano (1891-1969), Altino de Azevedo Antunes (1895-1950) e José de Mello Moraes (1891-1956), incumbida de implantar a organização da Universidade, propôs em setembro de 1936 a implantação das inovações, com a transferência das disciplinas de ciências básicas de várias escolas para a Faculdade de Filosofia. A proposta, oficializada pelo Conselho Universitário, foi recusada por várias congregações, e de maneira especial pela Escola Politécnica, confrontando frontalmente a posição de seu próprio diretor, Alexandre Albuquerque, partidário da transferência (CELESTE FILHO, 2013, p.30-33).

Pelo fato de a Faculdade de Filosofia não possuir sede própria, suas disciplinas eram ministradas em salas cedidas das outras Escolas, como a Medicina e a Politécnica. A decisão de 1936 pela centralização de disciplinas foi o estopim de uma grave crise, que resultou na literal expulsão de alunos e professores da Faculdade de Filosofia das dependências da Escola Politécnica (CELESTE FILHO, 2013, p.35-36; KWASNICKA, 1985, p.46-47; ANTUNHA, 1974, p.119-120). Para Kwasnicka esse foi o ponto final nas tentativas de implantação do projeto original da Universidade de São Paulo, o qual ficou totalmente comprometido: a planejada integração das escolas foi inviabilizada e os conceitos de universalidade, excelência e autonomia ficaram postergados (1985, p.55).

Com a implantação do Estado Novo, a centralização federal tornou-se mais presente, política e administrativamente, e a autonomia da Universidade praticamente desapareceu, prevalecendo o entendimento do reconhecimento federal da Universidade. Conforme este a indicação do reitor competia ao Governo do Estado que poderia escolher quaisquer dos professores catedráticos, ao invés dos indicados pela lista tríplece elaborada pelo Conselho Universitário – situação que se manteria enquanto a Universidade não possuísse autonomia econômica (BRASIL, Decreto n.39, 1934). Com isso a Universidade tornou-se um mero departamento da

Secretaria da Educação Pública, com Reitoria e Conselho Universitário de atribuições simbólicas, sem nenhuma autonomia nos âmbitos financeiro e administrativo.

2.2 A Universidade em 1945

Jorge Americano era o reitor da Universidade quando da criação da Orquestra Universitária de Concertos. Professor da Faculdade de Direito, Americano desenvolveu uma carreira típica da sua época ao unir a atividade jurídica, cargos políticos e integrar a Faculdade de Direito. Promotor público em várias cidades do interior do Estado e em Santos, ele retornou para a capital em 1927 e foi nomeado livre-docente no curso de Direito. Filiado ao Partido Republicano Paulista (PRP), nesse mesmo ano foi eleito deputado estadual, participando em 1933 da Assembleia Nacional Constituinte, para em seguida tornar-se professor catedrático em Direito Civil⁶³. Integrou a comissão da Universidade que em 1936 participou das tentativas de integração das antigas escolas em prol do projeto universitário. Jorge Americano foi nomeado reitor em 1941 pelo interventor Fernando Costa (1886-1946), acumulando a função de secretário de Estado da Educação e Saúde Pública. Durante sua gestão como reitor a Universidade determinou a área para a construção da Cidade Universitária e iniciou o processo de sua autonomia.

Apesar da ideologia conservadora Americano tentou implantar um projeto universitário mais próximo da sua concepção original. Reconheceu em seus escritos que a vinda de professores estrangeiros resultou em abertura de mentalidades, fundamental para o estabelecimento de valores universitários. Apesar de Jorge Americano apontar para a inadequação das pesquisas acadêmicas nas antigas escolas, a problemática da Faculdade de Filosofia foi evitada. A autonomia universitária em todos os campos (autonomia acadêmica, didática, patrimonial, financeira e administrativa) foi por ele reconhecida e reiterada como de fundamental importância para a instituição (AMERICANO, 1947, p.146).

A construção de uma Cidade Universitária constituía parte fundamental do projeto original, pois pretendia a concentração e integração de toda a comunidade universitária em um único espaço. Uma área na antiga Fazenda Butantã já havia

63 Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/americano-jorge>. Acesso em: 9 out 2018.

sido reservada (ANTUNHA, 1974, p.121), plano que foi efetivado por meio de decreto⁶⁴.

A autonomia universitária ainda era apenas um conceito, apesar de requisito básico para a atividade acadêmica. Mesmo com a criação da Universidade e de suas estruturas centrais, os diretores das unidades subordinavam-se diretamente à Secretaria de Educação. Nesse contexto o reitor não possuía função efetivamente dirigente e o Conselho Universitário era desprovido de qualquer papel deliberante.

A primeira etapa de construção da autonomia universitária foi implantada por Jorge Americano em 1944, situando a Universidade na estrutura governamental em posição semelhante a uma secretaria de Estado, desligando-se da Secretaria de Educação⁶⁵. Essa nova conjuntura conferiu à Reitoria efetiva autoridade sobre as diversas faculdades e seus diretores. Contudo essa primeira autonomia era parcial, pois o reitor ainda permanecia diretamente subordinado ao chefe do Governo Estadual, indicado por ele e considerado cargo de confiança. Professor Americano elaborou estudos planejando uma futura autonomia total da instituição, baseada em possível rendimento financeiro do patrimônio imobiliário da Universidade (AMERICANO, 1947, p.22-24).

A autonomia universitária, entretanto, ainda era um conceito em construção, que necessitava ser aceito e incorporado às práticas políticas. No final de 1945 o Conselho Universitário criou a Faculdade de Ciências Econômicas, escola prevista no projeto original. O Governo Estadual, recém-empossado, alterou o projeto tentando nomear diretamente os diretores da nova escola, ignorando assim as instâncias da Reitoria e do Conselho Universitário e desprezando a essência da recente autonomia. Violentas reações aconteceram no meio universitário que resultaram na renúncia coletiva do Conselho Universitário e do próprio reitor. Essas ações, entretanto, não obtiveram o sucesso esperado: o Conselho foi inteiramente refeito e novo reitor indicado pelo governador (AMERICANO, 1947, p.24).

64 Decreto n.12.401, de 16 de dezembro de 1941. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1941/decreto-12401-16.12.1941.html>. Acesso em: 7 out 2018.

65 Decreto-lei n.13.855, de 29 de fevereiro de 1944. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-lei-no-13-855-de-29-de-fevereiro-de-1944>. Acesso em: 7 out 2018.

2.3 A Orquestra Universitária de Concertos

A Orquestra Universitária de Concertos foi institucionalizada durante a gestão do professor Jorge Americano. Orquestras, contudo, não eram uma novidade na cidade de São Paulo: a cidade em crescimento vertiginoso apresentava atividade artística intensificada desde o início do século, percebida pela criação de variados organismos culturais. A Pinacoteca de São Paulo, primeiro museu da cidade, surgiu em 1905⁶⁶. No ano seguinte foi criado o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; o Theatro Municipal surgiria em 1911 como palco oficial das artes representativas da cidade, e a Sociedade de Cultura Artística foi fundada no ano seguinte (BINDER, 2013a, p.53). A atividade musical estava presente nessas instituições e ainda em outras, como as entidades de classe e os *clubs* dos estrangeiros. Nessa dinâmica diversos grupos orquestrais surgiram nesse período, grande parte deles, entretanto, teve breve existência por diferentes razões, contexto no qual a já discutida Sociedade de Concertos León Kaniefsky também se encontrava (BOMFIM, 2017, p.131-152).

Entre 1933 e 1934 a Sociedade de Cultura Artística promoveu séries de concertos sinfônicos subvencionados pela Prefeitura Municipal. Essa foi a base da criação de uma orquestra mantida pelo poder público municipal. Com a criação do Departamento de Cultura essa subvenção foi mantida, e Mário de Andrade, além de dirigir o Departamento, também era responsável pela escolha dos regentes e pelo conteúdo dos programas dos concertos. As séries de apresentações continuaram entre 1936 e 1939. O grupo criado para essas atividades denominava-se Orquestra do Departamento de Cultura, dirigido por Ernst Mehlich (1888-1977), João de Souza Lima (1898-1982), Armando Belardi (1898-1989) e Camargo Guarnieri (1907-1993), e apresentava-se em concertos regulares no Theatro Municipal e outros espaços da cidade, seguindo as diretrizes do Departamento de Cultura. Em 1939 esse grupo foi transformado em corpo estável do Theatro Municipal: a Orquestra do Theatro Municipal, sob a direção de Armando Belardi. Porém havia a carência de vínculo pleno com a prefeitura, e enquanto não houvesse lei regulamentando a orquestra na estrutura municipal os contratos duravam apenas alguns meses por temporada. Essa situação foi revertida apenas em 1949, quando cargos públicos para a

66 <http://pinacoteca.org.br/a-pina/sobre-a-pinacoteca/>. Acesso em: 17 abr. 2019.

estrutura da orquestra foram criados por projeto de lei aprovado na Câmara Municipal, e a Orquestra Sinfônica Municipal substituiu o grupo anterior (BARBATO JÚNIOR, 2004, p.151-163; BOMFIM, 2017, p.153-161).

Outras orquestras com formações e dimensões variadas apresentavam-se em óperas e teatros musicais nos diversos teatros paulistanos. As orquestras que León Kaniefsky criou e dirigiu nas décadas de 1930 e 1940 pertenceram a esse cenário, como a Sociedade de Concertos, a Orquestra Brasileira de Câmara, os grupos na rádio, conforme visto anteriormente⁶⁷.

Entretanto o novo grupo da Universidade possuía peculiaridade e ineditismo, que foi enfatizado pelo *Correio Paulistano*: “Médicos, engenheiros, advogados, professores e economistas formam a primeira orquestra universitária do Brasil”. O grupo, criado “sob os auspícios da Reitoria”, reunindo profissionais liberais de formação superior agregava um diferencial à ainda nova universidade, que através desse projeto igualava-se às suas congêneres norte-americanas. As Universidades de Harvard, Arizona, Califórnia, Michigan e Chicago foram utilizadas como modelo e justificativa para a nova orquestra: seus grupos musicais, coros, departamentos de música, bibliotecas, auditórios e demais estruturas relacionadas, elencadas na reportagem⁶⁸, constituíam um mundo exemplar do qual a jovem Universidade de São Paulo se aproximava ao criar sua própria orquestra.

Apesar de as orquestras de universidades americanas terem sido tomadas como modelo, os grupos das instituições citadas mantinham relação direta com as atividades acadêmicas. Em trabalho sobre o panorama orquestral norte americano, Bain indicou a existência de 295 orquestras universitárias nos Estados Unidos em 1964. Esses organismos relacionavam-se diretamente a cursos superiores de música, com apresentações regulares para a comunidade universitária e região. A missão estritamente acadêmica desses grupos torna-se evidente no preparo adequado de seus alunos para o ingresso na carreira profissional de músicos e regentes de orquestra, bandas, coros e outras formações. Apesar do caráter eminentemente pedagógico os integrantes dessas orquestras não se restringiam a estudantes de música, incluindo todos os interessados com alguma formação

67 A subvenção à Sociedade de Cultura Artística foi fator citado na crítica sobre o fim da Sociedade de Concertos León Kaniefsky, conforme exposto no capítulo anterior.

68 A PRIMEIRA ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA..., 1945.

musical, sem necessidade de vinculação acadêmica, contando inclusive com a participação de músicos profissionais, quando necessário (BAIN, 1968, p.104-109).

Jorge Americano citou as universidades americanas em enfoque mais amplo. De acordo com o reitor essas instituições não eram apenas mantenedoras de orquestras: elas eram verdadeiras “protetoras das artes” ao oferecer no âmbito da música uma alternativa ao repertório veiculado pela radiodifusão comercial, este “nem sempre de nível alto”⁶⁹.

A Orquestra Universitária de Concertos pode ser associada ao projeto inicial da Universidade, que previa a união das Escolas, e sua criação serviu como substituto simbólico dessa união não alcançada. Em editorial de 1946, não assinado mas provavelmente escrito por Jorge Americano, os novos tempos da Universidade foram louvados, pois o isolamento antes existente e a falta de comunicação entre as tradicionais escolas haviam sido ultrapassados. Esses novos tempos eram caracterizados pelo dinamismo e intercâmbio entre os alunos e professores dos vários institutos, substituindo assim antigos preconceitos. A Orquestra Universitária então surgida foi apontada como exemplo de conagração dessa nova fase da instituição, onde professores e alunos de diversas escolas com integrantes da sociedade encontravam-se unidos em função da música, uma paixão comum, associando-se ao “espírito universitário”, que finalmente surgia em São Paulo (AS ATIVIDADES CULTURAIS..., 1946, p.2). Dessa maneira, o espaço da união desinteressada das ciências, planejado inicialmente para a Faculdade de Filosofia, foi simbolicamente transplantado para a Orquestra Universitária, que poderia promover o conagração possível dentre as diversas dinâmicas das escolas universitárias.

Os integrantes da Orquestra Universitária não eram apenas meros profissionais pertencentes à classe média e egressos das escolas tradicionais. A ênfase na distinção social de alguns de seus integrantes foi traço distintivo reiterado na criação e na divulgação do grupo, pelo menos nos seus primeiros tempos, buscando assim uma legitimação através dessa característica. A Orquestra contava com “elementos representativos” e “figuras de projeção em São Paulo”: antigos secretários de Estado da Primeira República, um coronel ex-combatente da Revolução de 1932, além de professores da Universidade, tanto “docentes livres”

69 ORGANIZADA A PRIMEIRA..., s.p., 1946.

quanto catedráticos⁷⁰. O fato de todos serem músicos amadores foi considerado irrelevante, como se verá adiante.

O processo administrativo referente à institucionalização da Orquestra na Universidade apresenta informações significativas a respeito da sua criação. Ele indica que “um grupo de universitários e amigos da Universidade de São Paulo” solicitou ao reitor apoio para a fundação e manutenção de uma orquestra, denominada Orquestra Universitária de Concertos. Um grupo de instrumentistas de cordas já estava formado quando ocorreu essa solicitação: “Constituímo-nos num grupo já suficiente para levar avante concertos de câmara, com um conjunto de cordas completo”.

A ausência da música como disciplina oferecida nas escolas da Universidade foi um fator importante: a inexistência de um “instituto musical” foi indicada como uma motivação, aliada à necessidade do “cultivo e difusão da música”. A proposta dos músicos impregnava-se de idealismo relacionado à prática musical: eles ofereciam com a música “uma realização pura e nitidamente cultural”, possibilitada pelo patrocínio e “apoio moral” da Universidade. A orquestra poderia assim participar das festas universitárias, de concertos e audições, ou mesmo tocar apenas pelo “próprio prazer espiritual da execução”, na oportunidade de cultivar a “excelsa arte”⁷¹.

A mesma fonte documental aponta que contatos prévios já haviam ocorrido com o Departamento Cultural da Reitoria: um projeto de estatutos inclusive integrava a proposta, em combinação prévia. A proposta seguiu subscrita por 25 assinaturas, com o coronel Christiano Klingelhoefler iniciando a lista, seguido por León Kaniefsky e pelo professor Hilário Veiga de Carvalho, este considerado o mentor intelectual da Orquestra e seu principal articulador. A proposta não era um mero documento: como uma apresentação formal ela continha uma capa com um brasão do grupo como enfeite, desenhado e colorido manualmente, brasão utilizado como logotipo na documentação oficial da Orquestra, nos programas de concerto e também nas carteiras de identificação fornecidas aos seus integrantes.

Percebe-se assim que a Orquestra Universitária de Concertos não representou um projeto próprio da Universidade de São Paulo. Sua aprovação e

70 A PRIMEIRA ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA..., 1945.

71 UNIVERSIDADE, Processo, 1960. Apesar de o processo ser datado de 1960, dele fazem parte documentos de 1945 sobre a criação do grupo.

incorporação à estrutura universitária significaram uma resposta a uma proposta de um grupo externo, ao invés de uma política específica e própria da Universidade, representando uma estratégia da instituição, como sua projeção e inserção no panorama cultural da cidade.

O projeto da Orquestra também incluía um Coral Universitário, apresentado no terceiro concerto em 1946. Previsto desde o início o coral também foi formado sob o mesmo prisma de distinção social: constituído por “figuras da alta sociedade paulista e por todos aqueles que, tendo conhecimento do canto, estejam em condições de executar as peças indicadas”⁷². Para o ingresso no conjunto vocal, entretanto, “foram impostas sérias condições de admissão, tais como conhecimento de solfejo, qualidades de voz e geral musicalidade”, exigências necessárias tendo em vista alcançar “um nível artístico digno da Universidade de São Paulo”. As justificativas da criação do grupo vocal constaram em seu programa de estreia: o coral poderia “estender o raio de ação da orquestra”, compreendendo que a vocação da música é “ser uma arte essencialmente social”, e não mais “o apanágio de uma elite”⁷³.

A característica exclusivamente amadora do grupo não impediu procedimento institucional da Universidade. Jorge Americano aprovou a proposta em 9 de julho de 1945 e o Conselho Universitário incorporou oficialmente a Orquestra no ano seguinte⁷⁴ (RANIERI, 2005, p.60). O grupo foi ligado ao Departamento de Cultura e Ação Social, em sua Divisão de Assuntos Culturais, correspondendo esta a uma das quatro Divisões de Serviços da Reitoria. León Kaniefsky e uma secretária foram contratados como funcionários da Universidade⁷⁵. A institucionalização da Orquestra verificou-se também nos Estatutos Universitários de 1962⁷⁶.

O grupo foi citado na obra de Campos, uma narrativa sobre a história da Universidade de São Paulo, publicada em 1954, em referência às efemérides dos quatrocentos anos da cidade de São Paulo e aos vinte da própria Universidade. Tratava-se de uma obra de divulgação e propaganda institucional, reunindo em um grande volume relatórios sobre as variadas atividades universitárias, com diversas fotos das escolas, seus novos edifícios, laboratórios, bibliotecas e serviços técnicos.

72 A PRIMEIRA ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA..., 1945.

73 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Processo. 1946.

74 UNIVERSIDADE, Processo, 1960.

75 Idem, ibidem.

76 SÃO PAULO, 1962.

A inclusão da Orquestra Universitária no volume, detalhando suas atividades, simboliza a relevância do grupo para a instituição naquele momento (Campos, 2004, p.281-294).

Os ensaios e as apresentações da Orquestra Universitária aconteciam no Anfiteatro Geral da Faculdade de Medicina, o qual em 1946 passou a chamar-se Teatro Universitário. Essa Faculdade possuía significativo valor simbólico devido suas dimensões e seu histórico. A antiga Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo havia sido totalmente reformulada, através da orientação e auxílio direto da Fundação Rockefeller. Sua nova orientação acadêmica, que contava com dedicação exclusiva do corpo docente, estruturou o ensino com base em pesquisa – modelo inédito até então no país. A Fundação Rockefeller financiou diretamente a construção das novas instalações da Faculdade, em amplo edifício com salas de aulas e laboratórios, inauguradas em 1931. A primeira sessão do Conselho Universitário que instituiu a Universidade de São Paulo aconteceu na Sala da Congregação da Faculdade de Medicina em 1934, indicando o destaque dessa Escola frente às antigas e tradicionais Faculdade de Direito e Escola Politécnica (MARINHO; MOTA, 2012, p.70-73, 81, 95). Era nesse espaço significativo que a Orquestra ensaiava e fazia apresentações regulares.

2.4 Os integrantes

As reportagens divulgando o novo grupo também faziam o convite para novos integrantes, enfatizando que todos os músicos que estivessem presentes no primeiro concerto receberiam a categoria de “fundadores”. De fato, os estatutos propostos inicialmente pelo grupo apresentavam claras distinções entre as categorias internas dos membros da orquestra. De acordo com a proposta, a Orquestra Universitária de Concertos seria composta por membros honorários, efetivos e cooperadores. Na primeira categoria estariam “figuras de destaque nos meios universitários e culturais”, os quais de alguma maneira tivessem contribuído para as finalidades do grupo. Os membros efetivos seriam os alunos da Universidade e/ou de outras escolas superiores, englobando também “portadores de títulos universitários ou equivalentes” que integrassem a orquestra como executantes amadores. Já os membros cooperadores seriam aqueles músicos “não portadores de títulos universitários ou equivalentes”, mas “considerados de real

mérito como executantes”, com distinção para integrantes não diplomados, que assim seriam tolerados como integrantes, desde que possuíssem habilidades musicais relevantes para o grupo⁷⁷.

Posteriormente, com a institucionalização da Orquestra, as categorias de sócios foram alteradas para honorários, beneméritos e executantes. Os primeiros seriam “figuras de destaque dos meios universitários e culturais” que tivessem contribuído para os fins da Orquestra; os beneméritos seriam pessoas físicas ou jurídicas que tivessem fornecido contribuições materiais para o grupo e seu patrimônio, enquanto os executantes seriam os amadores da música, participantes ativos de suas atividades, sem a clivagem proposta originalmente⁷⁸.

A posição social dos integrantes do grupo pode ser conferida nos detalhes biográficos de alguns de seus membros. Seguindo o primeiro programa, o Diretor da Orquestra era Christiano Klingelhoef (1874-1948). Coronel da força pública na Revolução de 1932, ele era casado com Maria Carlota de Arruda Botelho, filha do Conde do Pinhal, família de tradicionais cafeicultores da região de São Carlos⁷⁹. Apesar de seu sobrenome alemão, ele era descendente de uma família portuguesa⁸⁰. Klingelhoef era conhecido por participar de atividades culturais diversas, dentre elas a encenação da peça *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos, em 1919 no Theatro Municipal. Essa apresentação contou com vários nomes da alta sociedade paulistana, como Yolanda Penteado, Júlio de Mesquita Filho, Dino Crespí e muitos outros, os quais formaram dezesseis casais em uma cena, dançando um minueto regido no palco por Francisco Mignone (1897-1986), e Francisco Braga (1868-1945) como responsável pelo espetáculo (MATTOS, 2002, p.131-132).

O dr. Hilário Veiga de Carvalho (1906-1978) era o diretor executivo da orquestra. Nascido em Coimbra, Portugal, migrou jovem para o Brasil e graduou-se na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, sendo professor catedrático nessa escola e também na Faculdade de Direito, na área de Medicina Legal e Medicina do Trabalho. Recebeu o título de doutor *honoris causa* pela

77 UNIVERSIDADE, Processo, 1960.

78 REGULAMENTO..., 1950.

79 Disponível em: http://www.casadopinhal.com.br/search_iconograficos/view?id=4
<http://www.casadopinhal.com.br/assets/Netos-Netas-Condes-Pinhal-a65e4b7836349257d7a8a9c55f7d4bfabf502969b8e43b66151357ac6dee4874.pdf>. Acesso em: 17 out. 2018.

80 Disponível em: <http://www.arqnet.pt/dicionario/klingelhoef.html>. Acesso em: 17 out. 2018.

Universidade de Coimbra (CASTRO, 2004, p.154). Professor Hilário também era sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (QUADRO, 1977, p.378).

O dr. Álvaro da Veiga Coimbra (1896-1982) era o Secretário-Arquivista da Orquestra. Formado em Arquitetura, ele lecionava Noções de Numismática na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e também era funcionário do Museu Paulista, onde dirigiu a Seção de Numismática, tendo catalogado cerca de 10 mil moedas de várias procedências, pertencentes ao acervo da instituição. Igualmente membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Álvaro da Veiga foi redator por vários anos da coluna “Numismática” no jornal *O Estado de S. Paulo*⁸¹.

José Oliveira de Barros (1884-1958) era personalidade frequentemente citada nas reportagens sobre a orquestra. Formado na Escola Politécnica, ele foi Secretário de Viação e Obras no governo de Júlio Prestes na década de 1920. Cunhado de Washington Luís (PROJETO, 2016, p.38), era filho do segundo Barão de Piracicaba, Rafael Tobias Paes de Barros, e relacionado a tradicionais famílias paulistas⁸². No primeiro programa da Orquestra há referência a um “antigo Quarteto [de cordas] Oliveira de Barros”, no qual participavam outros membros da Orquestra.

O programa da primeira apresentação demonstra o valor atribuído à posição social de seus membros pela indicação do grau acadêmico ao lado do seu nome. Em alguns casos, porém, a titulação sequer existia, tratando-se apenas de deferência. Assim, Álvaro da Veiga Coimbra, segundo violino, funcionário do Museu Paulista e numismata, tinha a indicação de doutor (dr.) antecedendo seu nome; mesma indicação para Inácio Alves Correa, professor da Faculdade de Medicina e integrante dos primeiros violinos; mesmo título aplicado para José Oliveira de Barros, apesar de ele ser engenheiro. O título de coronel pertencia ao violista Cristiano Klingelhofer, conforme visto⁸³.

O estabelecimento da Universidade e a decorrente criação e oferta de novos cursos e carreiras ainda não haviam alterado o valor atribuído às carreiras tradicionais. Segundo Antonio Candido, os egressos das escolas tradicionais – Direito, Politécnica e Medicina – constituíam uma “espécie de nobreza funcional na sociedade de mentalidade ainda estamental” (CANDIDO, 1984, p.29).

81 ANÚNCIO fúnebre, 1982.

82 Conforme <https://www.geni.com/people/Rafael-Tobias-de-Barros-2%C2%BA-bar%C3%A3o-de-Piracicaba/6000000006573752842>. Acesso em: 18 out. 2018.

83 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Programa de concerto, 1945.

De fato, a “nobreza funcional” aparentemente era conceito suficiente para garantir o sucesso da nova orquestra. Para o numismata Coimbra apenas as qualificações dos integrantes da Orquestra, diplomados e ilustres professores, já bastavam para garantir a qualidade, alto nível do grupo e sua elevada realização. De acordo com essa compreensão, questões de ordem técnica-musical, como o domínio do instrumento, a leitura satisfatória das partituras e, especialmente, a prática de música em conjunto, tornavam-se secundárias ou mesmo totalmente irrelevantes. O currículo, a colocação profissional e o destaque social de seus integrantes eram garantias para a eficiência e o sucesso do conjunto.

Participar de uma orquestra poderia acarretar um sensível destaque pessoal. Em suas práticas sociais os membros da elite demonstravam uma educação requintada, com o uso das devidas regras de bom trato e polidez. O exercício adequado da conversação, preferencialmente em mais de uma língua, e o domínio, ainda que rudimentar, de alguma prática artística eram requisitos necessários. Nesse universo de valores o domínio de um instrumento e a prática da música em conjunto configuravam emblemas de sensível distinção.

Ao evidenciar a posição social, acadêmica e os cargos político-administrativos de seus integrantes, tornava-se secundário e irrelevante o fato de todos serem músicos amadores, inexistindo questionamentos sobre profissionalismo musical. Mesmo que alguns membros possuísem diplomas de conservatórios acima de um nível considerado médio⁸⁴, a música para os integrantes da Orquestra era compreendida apenas como um passatempo, uma distração entre amigos associada a “distintos valores”, uma prática cultural com “elevação espiritual” – jamais uma atividade profissional, um meio de subsistência. A única exceção era o maestro, contratado como funcionário da Universidade. Com essas características, o projeto da Orquestra Universitária de Concertos distanciava-se de todos os debates e tentativas de institucionalização da música orquestral em São Paulo, pretendendo simbolizar um *club*, uma ação entre amigos com valores elevados.

Questões sobre amadorismo e profissionalismo na música não interessavam à Orquestra Universitária nem aos seus membros. O centro das atenções do grupo

84 Um exemplo é Murilo Paca de Azevedo, solista de violino no programa de estreia. Em seu currículo consta que ele se diplomou pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1931, no qual prosseguiu estudando até 1933, quando obteve o diploma de concertista. Ele ingressou na Faculdade de Medicina em 1935, diplomando-se em 1941, seguindo carreira de médico e professor universitário (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1945).

estava no encontro entre amigos e conhecidos, em atividades para o “enlevo espiritual” de todos, na procura e na “prática do belo”. O amadorismo musical foi discutido por Maria Elizabeth Lucas em estudo sobre as diferentes valorações sociais do amadorismo e profissionalismo musical entre o século XIX e início do XX. Apesar de seu trabalho focar o Rio Grande do Sul ele é aplicável ao restante do país (LUCAS, 1980).

A autora constatou as associações entre diferenças sociais nas práticas amadoras e profissionais e as alterações desses valores observadas no decorrer do tempo. No início da época estudada a música estava presente em cerimônias religiosas e nos esparsos espetáculos públicos, como o teatro e eventuais óperas – a autonomia formal da música, em eventos exclusivos como concertos ou recitais, não existia. Os profissionais da música atuantes nessas ocasiões eram oriundos das classes populares, contando especialmente com negros e mestiços. A música era socialmente desconsiderada por ser um trabalho manual, como outras atividades relacionadas. Em posição oposta, as classes dominantes e os pequenos setores médios da sociedade praticavam música como divertimento íntimo e particular, uma atividade desinteressada e entendida como “enobrecimento do espírito”. Para esses grupos sociais a música reduzia-se a um ornamento que conferia distinção e pertencimento a um seleto grupo de diletantes (Lucas, 1980, p.154-155).

Lucas ainda observou que as mudanças econômicas no decorrer do século XIX, o crescimento dos setores médios urbanos e a maciça entrada de imigrantes acarretaram novas práticas socioculturais, e assim o amadorismo musical assumiu novos contornos. As sociedades musicais criadas por amadores possibilitaram novas práticas e a atividade musical alcançou nova configuração, agora diversa do diletantismo antecedente. O público correspondente às novas atividades interessava-se por consumir música em atividades que demandaram novos espaços, com funcionalidade distinta das situações anteriores, da Igreja ou de funções teatrais. O surgimento de um comércio especializado, de periódicos relacionados e o grande número de sociedades musicais criadas são indicadores desses novos valores. A expansão do amadorismo musical e sua reconfiguração estavam ligadas diretamente à expansão de setores sociais com capacidade de sustentar tais atividades (Lucas, 1980, p.157-159). Como visto anteriormente, o amadorismo musical em São Paulo organizou-se de maneira semelhante, com várias orquestras em diferentes associações, dentre elas os grupos dirigidos por Kaniefsky.

2.5 Orquestra Universitária ou Sociedade de Concertos?

A Orquestra Universitária de Concertos afirmava ser a primeira do gênero no país, contudo, o Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro (atual Escola de Música da UFRJ) já possuía um grupo orquestral próprio surgido em momento anterior. Criada em 1924, a Orquestra do Instituto Nacional de Música era formada por alunos, ex-alunos e alguns professores e dirigida inicialmente por Francisco Braga (1868-1945). Organismo integrante da Escola de Música, suas funções principais eram propiciar apresentações de alunos e professores como solistas, estreitar composições de autores nacionais e também possibilitar a prática orquestral para seus alunos—uma disciplina do currículo escolar.

Diferentemente da sua congênere paulista, a orquestra carioca não se restringiu a instrumentos de corda, contando com instrumentistas de sopro desde seus primeiros anos, possibilitando maior variedade de repertório a ser estudado e apresentado. O histórico dessa universidade foi semelhante ao da Universidade de São Paulo: a sua criação da Universidade do Rio de Janeiro em 1931 também incorporou escolas já existentes, dentre elas o Instituto Nacional de Música⁸⁵. Entretanto, apesar dessa relação direta com estruturas universitárias, o grupo carioca foi ignorado nas publicações sobre a criação do grupo paulista.

As reportagens sobre a criação da Orquestra Universitária apontaram as universidades norte-americanas como modelo – estas, entretanto, estavam em contexto totalmente distinto da proposta paulista. Essas orquestras relacionavam-se diretamente a escolas superiores de música, como a orquestra carioca. Os grupos orquestrais americanos integravam alunos, professores e a comunidade local na prática de música orquestral, e para os alunos a prática orquestral era uma disciplina formativa e obrigatória, objetivando a capacitação de músicos profissionais para o mercado de orquestras sinfônicas (BAIN, 1968, p.104-109).

O grupo paulista, contudo, entendia a prática musical como deleite estético e enlevo espiritual, sem compromissos didáticos ou formativos. Uma justificativa para

85 Conforme a página da Orquestra Sinfônica da UFRJ. Disponível em: <http://musica.ufrj.br/index.php/producao/conjuntos-estaveis?view=article&id=68:orquestra-sinfonica-da-ufrj-osufrj&catid=50:conjunto-estaveis>. Acesso em: 7 jan. 2019.

tal atitude pode ser encontrada na ausência de cursos de artes na Universidade: o curso superior de música na instituição paulista surgiria apenas em 1971⁸⁶.

Mas a proposta da Orquestra Universitária de Concertos, seu contexto de criação, a falta de compromissos didáticos e a qualificação de seus integrantes sugerem que o grupo universitário assemelhava-se muito mais a uma Sociedade de Concertos, como aquela criada e dirigida por Kaniefsky na década anterior.

Sociedades de concerto tiveram grande importância na vida musical do Rio de Janeiro em todo o século XIX. Conforme Cristina Magaldi, elas basearam-se em modelos europeus, que junto com os *clubs* promoveram e ofereceram a prática da música em grupo, com formações variadas, camerísticas ou orquestrais, em audições e em bailes. Formadas por músicos amadores em sua quase totalidade, a direção musical dessas instituições cabia a músicos profissionais, rigorosamente escolhidos.

As sociedades de concerto foram significativas para a elite carioca da época, que tinha o mundo parisiense como referência, com óperas, fantasias e música de câmara para entretenimento nos salões de algumas sociedades, cujo luxo e esplendor, em alguns casos, pretendia equiparar-se aos teatros de ópera. Atuando por todo o século XIX, suas apresentações tinham regularidade variável. O caráter privado dessas instituições condicionava seu financiamento na dependência de seus membros e de personalidades relevantes da sociedade: estes contribuíam para o funcionamento delas direta ou indiretamente, seja por doações ou pela significação e valorização social de seu nome. Assim, a participação nessas sociedades carregava-se de simbolismo e de *status*, atribuídos tanto aos seus integrantes como igualmente ao público frequentador (MAGALDI, 1995, p.1-4).

Um exemplo desse contexto foi uma apresentação da Sociedade de Concertos Clássicos do Rio de Janeiro, em 13 de agosto de 1888. O concerto aconteceu “sob os auspícios” da Princesa Imperial e o quadro diretivo da Sociedade promotora continha parte significativa da aristocracia brasileira e nobreza carioca. O Conde d’Eu participava da Diretoria como Presidente Honorário, junto com outros elementos da nobreza, como o Visconde da Penha, o Barão de Teffé e o Conde da Estrella. José White [Lafitte] (1836-1918) era o responsável pela direção musical, cujo evento apresentou um programa em duas partes com aberturas, concertos

86 Histórico do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/cmu/historico>. Acesso em: 31 mar. 2017.

instrumentais e árias vocais intercalados, com a proeminência de compositores germânicos, como Ludwig van Beethoven (1780-1827), Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856) e Jean Paul Égide Martini (1741-1816)⁸⁷, dentre outros⁸⁸.

A Sociedade de Concertos Clássicos não promovia reuniões sociais: com apoio imperial e da aristocracia seu foco exclusivo era a organização de concertos. A renda destes, apesar de abertos ao público geral pela venda de ingressos, não era suficiente para arcar com os custos: com isso a Sociedade sempre se encontrava dependente de apoios privados e oficiais, situação semelhante à de várias outras entidades do tipo. Sua proposta principal era oferecer a “música clássica” ao público carioca, com repertório orientado pelos cânones germânicos, mas a receptividade local por esse repertório não foi significativo e o grupo não sobreviveu por muito tempo (MAGALDI, 1995, p.18-19).

Se nas sociedades de concertos o discurso sobre uma distinção social (real, imaginada ou construída) esteve presente, nos *clubs* essa atitude foi ainda mais evidente e categórica. Centrados na apreciação musical e na conversação, alguns dos *clubs* diferenciavam-se das sociedades por focarem exclusivamente em audições musicais, sem bailes ou danças no encerramento das reuniões. Surgidos no final do século, alguns *clubs* eram extremamente seletos, restritos a membros de elevada posição social, que ostentavam poder financeiro e sensível ação política. Suas atividades não eram divulgadas extensivamente nos jornais – apenas eventuais lembretes sobre apresentações e reuniões administrativas. Essas instituições situavam as atividades musicais como seu objetivo principal, mas evidentemente muitas outras ações ocorriam em seus encontros, geralmente com conteúdo muito mais social e político do que musical. Os principais e mais seletos *clubs* foram o Club Mozart, Club Beethoven e o Club Fluminense (MAGALDI, 1995, p.8).

Os novos formatos dessas instituições e suas modalidades específicas são emblemáticos de uma estratificação maior da sociedade, que terão reflexos no repertório escolhido. As obras comumente apresentadas – música de salão com

87 Conhecido como Martini Il Tedesco, por sua formação germânica. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul-%C3%89gide_Martini. Acesso em: 26 de jan. 2019.

88 Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1399799/icon1399799.pdf. Acesso em: 10 nov. 2018.

valsas, árias e fantasias sobre óperas – foram sendo gradualmente substituídas pelo repertório germânico.

O Club Mozart foi criado em 1867 com a proposta de cultuar e desenvolver a música vocal e instrumental. Um aspirante a sócio necessitava comprovar boa conduta e posição digna na sociedade, e, além de sua entrada acontecer por indicação de outro membro, sua proposta de filiação ainda seria avaliada por um conselho diretivo constituído por aristocratas, políticos, intelectuais e artistas. Existiam quatro tipos distintos de sócios: os *contribuintes*, que contribuíam com valor significativo no ingresso, além de contribuições mensais; os *prestantes*, que contribuíam apenas com o valor de ingresso mas deveriam ter conhecimento musical e apresentar-se quando requeridos; os *beneméritos*, que contribuíam com um valor significativo para a instituição e apresentavam trinta novos membros, e os *honorários*, categoria oferecida a músicos de destaque que houvessem demonstrado habilidades nos salões do *Club*. Apesar da exigência das credenciais, o Club Mozart era menos restritivo que outros (MAGALDI, 1995, p.9-10).

O Club Beethoven, surgido em 1882, promovia música de câmara e sinfônica, focando especialmente o repertório alemão e seus integrantes pertenciam ao estrato mais elevado da sociedade carioca. As instalações do *Club* compreendiam além de salas de bilhar e xadrez, uma biblioteca com respectiva sala de leitura, onde Machado de Assis foi bibliotecário. A contribuição de seus membros permitiu a construção de uma nova sede. Sua estrutura de sócios era semelhante à do Club Mozart, porém pretendia ser ainda mais restrita e seletiva, admitindo apenas os mais altos expoentes sociais, culturais e políticos da cidade. Segundo seus estatutos o Club pretendia oferecer a seus sócios as vantagens dos melhores *clubs* europeus, com a música da melhor escola, apresentada por notáveis intérpretes do Rio de Janeiro ou em passagem pela cidade. A instituição também mantinha um quarteto de cordas exclusivo. Mulheres não foram admitidas até 1888 (MAGALDI, 1995, p.10-11).

Um *club* com características semelhantes existiu na cidade de São Paulo, também situando o padrão da música germânica como a música “clássica”. O Club Haydn foi fundado em 1883 e exigia de seus membros, a maioria músicos amadores, uma posição social “correta e decente”. Novos integrantes também necessitavam ser apresentados por um sócio e aprovados pelos restantes. O Club foi o responsável pela primeira série de concertos regulares na cidade,

apresentando repertório de matriz germânica em um meio social no qual a música de salão, as modinhas e árias de ópera eram as referências. O Club encerrou suas atividades após quatro anos, quando Alexandre Levy (1864-1892), seu diretor de concertos, embarcou para Europa (BINDER, 2013b, p.3-7).

Um *club* homônimo existiu em Porto Alegre com características semelhantes. O Club Haydn, surgido em 1897, tinha “a cultura da música elevada” em seus estatutos, alcançada por concertos vocais e instrumentais. Apesar de constituído em grande parte por músicos amadores, o Club não pretendia “envolver-se em assuntos de ordem didático-musical”. Seus primeiros concertos apresentaram o formato miscelânea, mesclando obras para pequena orquestra, composições vocais e música de câmara, modelo abandonado gradualmente com a contratação de regentes profissionais alemães. O Club era formado em grande parte por germânicos e seus descendentes, tanto que seus programas de concerto passaram a ser escritos obrigatoriamente em português somente em 1922. Seu repertório também enfatizou o repertório germânico, que representou 57,30% das obras apresentadas pelo Club em 228 concertos. Ele encerrou suas atividades em 1968 quando já havia sido incorporado à SOGIPA⁸⁹, clube esportivo da cidade, no qual constituía o Departamento Artístico Haydn, órgão de atividades culturais da associação desportiva (REAL, 1984, p.33- 35).

O *status* e destaque social relacionados a grupos orquestrais também são apontados no trabalho de Gisele Haddad, em sua dissertação de mestrado sobre a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, grupo criado em 1938 no interior paulista. Sua interpretação atentou para o uso pela elite local dos valores sociais e simbólicos associados à orquestra sinfônica da cidade. De acordo com sua análise, a criação da orquestra foi possibilitada pelas transformações econômicas, sociais e políticas ocorridas durante a *Belle Époque* e pelo significado social atribuído pela elite local à frequência a seus concertos. O grupo do interior paulista foi organizado inicialmente com as características de um pequeno e seletivo clube, com as devidas diferenciações de *status* entre seus membros efetivos e aqueles pretendentes ao ingresso. Observando a teoria sociológica de Bourdieu, Haddad caracteriza a atividade cultural e social por meio da existência e manutenção de uma orquestra

89 Sociedade de Ginástica de Porto Alegre. Clube de Porto Alegre com fundadores de origem germânica, surgido no século XIX, que teve seu nome alterado de Turnerbund para o atual. Disponível em: <https://www.sogipa.com.br/web/historia>. Acesso em: 26 de jan. 2019.

como legitimadora das diferenças sociais, qualificando, por decorrência, o repertório “erudito” como uma das possibilidades de destaque para as classes envolvidas (HADDAD, 2009, p.74-79).

Dessa maneira, a Orquestra Universitária de Concertos também pode assim ser compreendida como uma sociedade de concertos, semelhante ao projeto empreendido por Kaniefsky na década de 1930. A ênfase na distinção social de seus membros e o desinteresse em questões formativas confirmam sua proximidade com os *clubs* cariocas e com os *Clubs Haydn* de São Paulo e de Porto Alegre. Apesar de ser uma agremiação mantida pela Universidade e aberta aos interessados em geral ela realçava as origens sociais de seus integrantes, desconsiderando qualificações técnico-musicais, e ignorando quaisquer atividades acadêmicas possíveis.

As características de grupos orquestrais mantidos por universidades foram estudadas por Luís Fabrício de Carvalho. Ao analisar o funcionamento desses grupos em relação à atividade acadêmica dessas instituições, ele formulou três enquadramentos possíveis: as orquestras acadêmicas, os grupos com dupla função e aqueles sem nenhum tipo de vinculação acadêmica. A primeira classificação corresponde às orquestras vinculadas a cursos universitários de música, relacionadas a disciplinas correlatas, como prática de orquestra, aulas de regência, composição e instrumentação. Nessa situação, geralmente o professor responsável por essas disciplinas também é o regente da orquestra. Como o objetivo desses grupos é formativo, suas apresentações relacionam-se diretamente com os resultados desses conteúdos disciplinares, inclusive com calendários atuando sincronicamente. Algumas dessas orquestras possuem alguns músicos profissionais dentre seus integrantes.

Os grupos com dupla função suprem as necessidades formativas do curso de música mas também atendem a outras demandas, como aberturas de congressos, formaturas e outros eventos universitários ou mesmo da sociedade em que estão inseridos. Essas orquestras situam-se entre as atividades acadêmicas de prática orquestral, composição e regência, e incluem projetos de extensão e cultura. Seus integrantes incluem profissionais e estudantes.

As orquestras sem nenhum vínculo acadêmico, a terceira possibilidade prevista pelo estudo, são organismos profissionais situados preferencialmente nos órgãos universitários de extensão e cultura, geralmente pró-reitorias, sem manter relação acadêmica com cursos de música. Algumas vezes a universidade mantém

uma orquestra sem sequer possuir um curso relacionado. São equivalentes a grupos profissionais, com estrutura de músicos e equipe técnica profissionais, respondendo à demandas das políticas e projetos culturais da instituição, sem atividades formativas ou didáticas (CARVALHO, 2005, p.43-56).

Dessa maneira, a Orquestra Universitária de Concertos poderia ser compreendida no antigo modelo de sociedade de concertos, sem vínculo com as atividades acadêmicas da Universidade. A ausência de cursos universitários de música quando da criação do grupo não correspondeu a compromisso do grupo nessa direção. Seu objetivo era a prática musical, para o convívio e deleite de seus integrantes.

2.6 As apresentações

A primeira apresentação da Orquestra Universitária de Concertos foi em 13 de outubro de 1945, no Auditório da Faculdade de Medicina. No período entre 1945 e 1967 ela totalizou 142 apresentações. O programa inicial, dividido em três partes, começou com o *Hino Acadêmico*, de Carlos Gomes (1836-1896), seguido de uma *Sarabanda* e *Canzona*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), e o divertimento da ópera *Ifigênia em Áulide*, de Johann C. Gluck (1714-1787). A segunda parte incluiu um *Concerto para violino* de Antonio Vivaldi (1678-1741), e um *Adágio* para violoncelo, de Arcangelo Corelli (1653-1713), com as partes solistas executadas por membros da própria Orquestra. A apresentação encerrou com obras de William Byrd (1543-1623), *Pavana*; de Alexandre Levy (1864-1892), *Revêrie*; de Francisco Braga (1868-1945), *Serenata antiga*; e Franz Schubert (1797-1828), *Momento musical*⁹⁰.

O terceiro concerto da Orquestra em 1946 apresentou seu Coro Misto, que cantou obras *a cappella* (sem acompanhamento orquestral) na seção central do programa. A terceira parte continha obras com orquestra e coro reunidos. Essa foi uma estrutura recorrente nas apresentações da Orquestra e do Coro universitários.

Os concertos aconteciam no Auditório da Faculdade de Medicina (depois Teatro Universitário) às quintas ou sextas-feiras às 21 horas, sempre com entrada franca. Apresentações também aconteciam em outros teatros da capital e no interior do Estado.

90 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Programa de concerto. 1945.

Muitas apresentações correspondiam a comemorações ou efemérides de instituições, associações e entidades culturais diversificadas, algumas sem relações diretas com a Universidade. Alguns exemplos: Sociedade Instrução Artística do Brasil, em Campinas; Centro de Expansão Cultural em Santos; em Piracicaba na Escola Superior de Agricultura ou na Sociedade de Cultura Artística local; em assembleias da Associação Paulista de Medicina, ou eventos do Centro Acadêmico Oswaldo Cruz, dos Rotarianos do Brasil, do Grêmio da Escola Politécnica, da Associação Paulista de Medicina, ou no Congresso Brasileiro de Filosofia. As apresentações em São Carlos e Ribeirão Preto corresponderam respectivamente à inauguração das Faculdades de Engenharia e Medicina, em projeto de interiorização da Universidade.

Além da posse de novas diretorias da Faculdade de Medicina, a Orquestra também participou de eventos focados em personalidades dirigentes, como homenagens aos reitores Luciano Gualberto, Ernesto Moraes Leme e Miguel Reale no decorrer de suas gestões, ou mesmo em apresentações dedicadas aos governadores Ademar de Barros ou Lucas Nogueira Garcez, estas ocorridas no Theatro Municipal de São Paulo.

O aniversário de 20 anos da Universidade, em 1954, foi comemorado com a vinda de uma “Embaixada” da Universidade de Coimbra. Com um total de 110 integrantes esta era constituída por um professor de cada faculdade daquela universidade e pelo Orfeão Acadêmico, grupo vocal com 85 estudantes. Com a união desse coro e também da Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo, a Orquestra Universitária apresentou um concerto em homenagem ao IV Centenário da cidade de São Paulo. A apresentação prevista inicialmente para 24 de agosto de 1954 no Teatro Cultura Artística foi adiada para 7 de setembro, devido ao suicídio de Getúlio Vargas ocorrido na data inicialmente planejada para a apresentação⁹¹.

O projeto da Orquestra também previa a apresentação de grupos de câmara dentre seus integrantes e a realização de conferências e audições comentadas. Estas, consideradas eventos extraordinários, consistiam em apresentações de música de câmara, palestras sobre história da música ou projeções de filmes com temática relacionada. Entre 1955 e 1958 foram onze apresentações, todas no Teatro Universitário. A primeira aconteceu em 1955, iniciando com uma palestra sobre

91 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Programa de concerto. 1954.

“Debussy e os fundamentos da música moderna”, pelo professor Aníbal da Fonseca, seguida da apresentação de uma *Sonata* de Arcangelo Corelli para violino e piano e da projeção de “filmes musicais”. No mesmo ano foram promovidos recitais de canto ou de piano e a palestra “Síntese da história musical de São Paulo” pelo professor Clóvis de Oliveira (1910-1975).

As inaugurações de faculdades, participações em eventos culturais pertencentes à Universidade ou externos e os concertos cultuando personalidades políticas e acadêmicas indicam que não havia depreciação ou visão negativa por se tratar de um grupo amador. Conforme as evidências a orquestra era requisitada como representante da instituição em eventos relevantes.

2.7 Concertos em três partes

Grande parte dos concertos da Orquestra Universitária apresentava uma divisão em três seções. Essa estrutura não se relaciona à tradicional sequência dos concertos orquestrais surgida no decorrer do século XIX, tornada paradigmática nos concertos sinfônicos. A concepção tradicional, com divisão em duas partes e um intervalo central, inicia-se com uma abertura seguida por um concerto com solista: após o intervalo uma sinfonia ou outra obra sinfônica encerra o evento.

Os concertos da Orquestra Universitária de Concertos e do seu Coral não observavam esse padrão: o modelo seguido era semelhante àquele praticado na anterior Sociedade de Concertos León Kaniefsky e outras da mesma época. Nesses grupos as apresentações consistiam em obras de curta duração agrupadas em três seções, com prováveis dois intervalos – os programas de concerto não esclarecem a questão dos intervalos, apenas indicam as três partes. Quando a apresentação incluía um solista, instrumental ou vocal, este geralmente ocupava a seção central do programa ou eventualmente sua parte final, para personagens com currículo mais destacado. Nas ocasiões em que o Coro Misto participava da apresentação, a seção central poderia ser o momento por ele ocupado, algumas vezes em apresentações *a cappella*, ou a parte final.

A primeira seção desses concertos compreendia prelúdios e movimentos isolados de suítes barrocas, pequenas árias instrumentais ou transcrições de composições vocais, pequenas peças instrumentais do século XIX. Sarabandas, *canzone*, prelúdios, pequenas aberturas e árias preenchiam o momento inicial das

apresentações. O critério para o posicionamento de obras na seção inicial do concerto parece ter sido o conceito de Classicismo da época, o qual englobava genericamente a música de compositores nascidos até o século XVIII. De fato, nessa seção são encontradas obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Arcangelo Corelli (1653-1713), Christoph Gluck (1714-1787), Georg F. Händel (1685-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), listados aqui em ordem de recorrência. Dessa maneira, a primeira parte da apresentação correspondia a uma disposição cronológica, um momento “inicial” da história da música, um balizador histórico dos concertos.

Quando a parte central continha o Coral, a seção consistia em trechos de missas e breves canções, sacras ou populares. Nas apresentações em que essa parte apresentava um solista instrumental, os concertos de Antonio Vivaldi (1678-1741), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e de Johann Sebastian Bach (1685-1750) eram os mais frequentes, em obras para violino ou piano.

A terceira parte das apresentações consistia na Orquestra acompanhando seu coro em uma sequência de obras breves, como o “Coro dos Peregrinos” da ópera *Tanhäuser* de Richard Wagner (1813-1883), o *Agnus Dei* de George Bizet (1838-1875) ou uma versão vocal de um *Prelúdio* de Frédéric Chopin (1810-1849), dentre outras possibilidades. A apresentação poderia eventualmente encerrar apenas com a orquestra.

Dos 142 concertos apresentados pela Orquestra Universitária, 105 deles (74% do total) correspondiam a essa estrutura. As 37 apresentações não enquadradas nesse formato incluem algumas das audições extraordinárias, concertos de Natal, ou então eventos com a presença de autoridades, como reitores ou administradores, cujo contexto exigiu outro formato.

O histórico da construção e a afirmação dessa estrutura de concerto relacionam-se com o repertório apresentado e com o desenvolvimento dos próprios grupos orquestrais. Essa estrutura tripartite de concerto com uma sequência de obras variadas encontra semelhança com os repertórios analisados por William Weber em pesquisa sobre os programas de concertos e suas alterações. O autor estudou as transformações no gosto musical em largo período de tempo, do século XVIII até final do século seguinte, em cidades da Europa e Estados Unidos, constatando mudanças nos repertórios apresentados.

Os programas de concerto no período inicial do estudo tinham o caráter de “miscelânea” pela diversidade de gêneros abordados em um único evento. Eles apresentavam solos instrumentais, aberturas, fantasias e árias de ópera, quartetos de cordas, danças populares, canções, *pot-pourris* e sinfonias, executadas em trechos ou integralmente. Entre oito e quinze obras poderiam constar em um único concerto, distribuídas em três ou mais partes. Devido à longa duração dessas apresentações, vários intervalos eram previstos ou aconteciam de acordo com o desejo do espectador, ausentando-se conforme sua conveniência. A transformação do gosto musical, mote da pesquisa de Weber, consistiu nesse gradual abandono de gêneros variados e sua substituição e uniformização por obras instrumentais, especialmente do repertório germânico e de compositores já falecidos, construindo as bases de um repertório canônico.

Dessa maneira, em fins do século XIX a estrutura do concerto apresentava uma sequência diferenciada e estruturada em três obras: abertura, concerto com solista e uma sinfonia após o intervalo. A diferenciação entre os repertórios, o antigo considerado de salão e o novo dito “sério” também encontra correspondência social desses programas: enquanto a música de salão com danças, árias e fantasias sobre óperas famosas dirigia-se a um público maior, os concertos de música séria associavam-se a ideais mais elevados, baseados no idealismo musical e no repertório canônico. Os clássicos gradativamente afirmaram-se como sinônimo, símbolo e representação de uma cultura musical “superior”, cristalizada em eventos para seletos grupos, distintos socialmente, diferenciando-se assim de outros gêneros, estes enquadrados como entretenimento comercial e voltados ao grande público. Com o gradual abandono do formato miscelânea, o modelo de concerto com três obras tornou-se referencial, sendo gradativamente adotado até sua consagração como ideal no decorrer do século XX (WEBER, 2011, p.12-24, 335-336).

As mudanças que resultaram na canonização de um repertório musical em especial e de um modelo de apresentação em detrimento de outros não foram as únicas alterações no panorama da música de concerto. A construção e atribuição de valores a uma orquestra sinfônica também aconteceram de maneira semelhante e simultaneamente às mudanças na estrutura dos programas de concerto. Enquanto as apresentações em formato miscelânea não contavam com uma orquestra ou grupo com identidade própria, em fins do século XIX os concertos já se encontravam

relacionados de maneira íntima e direta a um grupo musical responsável pelo programa. Algumas dessas orquestras inclusive tornaram-se referências culturais para a sociedade local ou em âmbitos maiores, transformando-se em difusoras oficiais da música “clássica”, tipificada em um repertório delimitado (WEBER, 2011, p.253).

Segundo Weber, as mudanças nos programas musicais aconteceram gradual e lentamente, com estruturas reconfiguradas convivendo com as antigas. De acordo com essa compreensão, a Orquestra Universitária e seu Coro Misto podem ser vistos como um retrato simultâneo e sobreposto de épocas distintas em processo de alteração. Seu repertório não era a música ligeira, as danças populares e fantasias sobre melodias famosas: apenas danças antigas, como minuetos e gavotas, ou trechos de suítes barrocas são incluídas em seus concertos. Missas, completas ou trechos, e canções sacras também sinalizam a distância estabelecida do repertório de salão. Mas apesar do formato miscelânea e da variedade de gêneros terem sido superados, a estrutura em três partes foi mantida. Se a estrutura antiga justificava-se em concertos com até quinze obras, na Orquestra Universitária sua função é outra. Ali ela correspondia a uma lógica interna de organização, com correspondência musical inerente a cada seção, onde um início “antigo” era seguido de um solista instrumental ou do próprio coro, encerrando a apresentação com a união coesa dos grupos.

2.8 Compositores

As apresentações da Orquestra incluíram notadamente obras de autores brasileiros: dentre os 142 concertos apenas 31 não incluíram pelo menos uma obra nacional. Os autores apresentados com regularidade foram o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Carlos Gomes (1836-1896), Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Alexandre Levy (1864-1892), Luciano Gallet (1893-1931), Francisco Mignone (1897-1986) e Sofia Helena Veiga de Oliveira (1912-??).

O repertório brasileiro apresentado pela Orquestra não foi uma escolha orientada unicamente pelo viés da nacionalidade – a estética cumpriu um fator decisivo nessa inclusão. A grande maioria do repertório nacional selecionado foi composta entre o século XIX e início do XX, como as várias obras sacras do padre

José Maurício, um *Prelúdio* de Domingos Simões da Cunha (1755-1824), uma *Serenata* de Alberto Nepomuceno, uma *Barcarola* de Henrique Oswald, uma *Serenata antiga* e *Gavota* de Francisco Braga (1868-1945), e uma *Rêverie* de Alexandre Levy. Um *Minueto* de Francisco Mignone pertencia à ópera *O contratador de diamantes*, esta remetendo à Diamantina do século XVIII (MATTOS, 2002, p.130-131).

Tal posicionamento estético afastava-se dos preceitos modernistas, especialmente os propostos do Modernismo musical, comumente atribuídos a Mário de Andrade, de acordo com o exposto no *Ensaio sobre Música Brasileira*. Conhecido como projeto de nacionalização da música erudita brasileira, o *Ensaio* concebia a construção de uma autêntica música nacional necessariamente baseada em raízes típicas e verdadeiramente “autênticas”⁹². Estas seriam encontradas apenas nas canções e danças tradicionais, distantes dos centros urbanos, como o aboio, o samba, o cateretê, o maxixe e outros. Para alguns autores essa proposta de reconhecimento do país contida no Modernismo nacionalista desmascarou a estética passadista em voga, rompendo com a linguagem bacharelesca das oligarquias, artificial e idealizadora (LAFETÁ, 1974, p.13).

As opções estéticas indicadas pelo repertório da Orquestra Universitária sinalizam o padrão contestado, apontando para um Brasil do século XIX, relacionado com o mundo português pelas modinhas, canções e danças antigas, em um imaginário romântico e passadista, antagônico ao projeto contido no *Ensaio*. Depreende-se assim que o programa do Modernismo nacionalista não integrou a proposta da Orquestra Universitária.

O grupo surgido em 1945 não ignorou apenas as propostas culturais de seu passado recente, mas também as movimentações que aconteciam ao seu redor. O Brasil e São Paulo demonstravam dinamismo e inovação cultural após o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra, como indicavam o surgimento de instituições diretamente relacionadas à arte moderna. O Museu de Arte de São Paulo (MASP) surgiu em 1946, em 1948 surge o Museu de Arte Moderna (MAM), e ainda nesse mesmo ano foram criados o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte

92 Bibliografia recente sobre o uso do *Ensaio* por compositores brasileiros indica que essa obra não corresponde exatamente aos ideais de Mário de Andrade sobre a função da música na construção de uma identidade brasileira. Essa seria encontrada em outras produções do intelectual, as quais ficaram incompletas devido à sua morte prematura (EGG, 2016, p.71-100; LISBOA, 2015, 16-17). Como essa discussão e decorrente revisão conceitual ainda estão em curso, este trabalho optou por utilizar a premissa de nacionalismo musical ainda tradicionalmente aceita.

Dramática (EAD), estas últimas atualizadoras das artes cênicas. A primeira Bienal Internacional de São Paulo aconteceu em 1951, situando São Paulo no roteiro internacional de arte contemporânea (RAGO, 2004, p.432; TOLEDO, 2015, p.483, 484).

A comemoração de 10 anos de atividades da Orquestra Universitária em 1955 é emblemática das orientações estéticas do grupo. No programa desse concerto, Kaniefsky publicou sua experiência com os músicos e denota seu entendimento da prática musical:

“Com eles [os artistas-amadores] compartilhei dos grandes instantes de pura emoção, quando, revelando a era doirada dos Mestres do passado, interpretavam a intensidade dramática da *Lacrymosa* ou a frase perfumada e amorosa do *Adágio* de Corelli. Com eles aprendi que o ideal de Beleza é a maior forma do Bem que o homem deve ao homem”⁹³.

Assim, a Orquestra, entendida como uma reunião de amigos-artistas-amadores, “com fins puramente culturais”, definia sua missão de enaltecimento e apreço aos “Mestres do passado”, em momentos de passadismo repletos de deleite estético, afastados de quaisquer relações com o contemporâneo ao redor.

2.8.1 O caso Domingos Simões da Cunha

De acordo com as práticas da Orquestra Universitária, a identificação musical com o Brasil acontecia através de um passado referenciado no século XIX ou em período ainda anterior, sem aproximações contemporâneas ou manifestações populares, consideradas inadequadas. O caso do compositor Domingos Simões da Cunha pode ser exemplo dessa experiência, pela idealização de um repertório brasileiro, remoto e isento de conflitos.

Em 30 de janeiro de 1953 a Orquestra Sinfônica de Amadores (um dos grupos criados por Kaniefsky) apresentou sua 34ª audição, no Teatro Cultura Artística. Várias peças integraram esse programa: seis danças de *La Rosière Républicaine* de André Grétry (1741-1813); três *Sonatinas para cordas e piano* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) com Eny da Rocha como solista; um *Concerto para oboé* sobre motivos de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), de

93 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1955.

John Barbirolli (1899-1970) executado por Salvador Masano (1899-1970). A *Sinfonia “Surpresa”* de Joseph Haydn (1732-1809) encerrou o programa, mas antes desta houve uma obra em “primeira audição”: o *Prelúdio* de Domingos Simões da Cunha.

A nota do concerto referente à composição desconhecida informava:

Domingos Simões da Cunha (Bahia 1755-1824) foi mestre de *capella* e o pioneiro da musica coral na Bahia. Compositor de apurado gosto, dedicou-se a quasi todos os generos de musica, sendo também autor da letra de seus belíssimos cantos populares.

A obra, executada em primeira audição, deve ter tido recepção favorável, pois no concerto seguinte da mesma orquestra, em 27 de março, ela foi reapresentada na mesma posição do programa anterior, antecedendo a última obra, mas com a indicação “a pedido”, o que sugere talvez uma solicitação do público ou dos músicos.

O *Prelúdio* não foi apresentado exclusivamente pela Sinfônica de Amadores, a Orquestra Universitária a incluiu em seu repertório várias vezes. Nos programas do grupo constam sete apresentações dessa composição em largo espaço temporal: uma em 1953, 1957, duas vezes em 1965 e outras três apresentações no ano seguinte, 1966.

A obra foi incluída no programa da missa-concerto em homenagem ao maestro em 1975, momento em que a Clarita, a viúva, comunicou “à coletividade” que Domingos Simões da Cunha era pseudônimo de Kaniefsky e que ele era o verdadeiro autor da composição. Essa informação consta em um bilhete deixado por ela, no qual ela complementou que o *Prelúdio* havia sido executado outras cinco vezes pela Sinfônica de Amadores até 1973⁹⁴.

O pseudônimo utilizado, Domingos Simões da Cunha, foi compositor que realmente existiu mas suas composições não sobreviveram. Contudo foi possível mapear a bibliografia da sua biografia, em tentativa de compreender a estratégia de Kaniefsky na utilização desse personagem.

Os registros encontrados sobre Simões da Cunha indicam as seguintes fontes e cronologia:

- 1863 – O padre Domingos Simões da Cunha – Trovas mineiras. *Biblioteca Brasileira: Revista Mensal*. Dr. José Maria Vaz Pinto Coelho.

94 Bilhete de Clarita de Mello Freire Kaniefsky. Anexado ao manuscrito do *Prelúdio*. Assinado e datado por ela, 4 de maio de 1975. Pasta sem número.

- 1893 – Verbete “Domingos Simões da Cunha”. *Diccionario Bibliográfico Brasileiro*. Augusto Sacramento Blake.
- 1897 – 29 de setembro de 1824: Morte do padre Domingos Simões da Cunha. *Ephemerides Mineiras (1664-1897)*. v.III. José Pedro Xavier da Veiga.
- 1909 – *Revista do Arquivo Público Mineiro*. v.14.
- 1926 – *Storia della Musica nel Brasile*. Vincenzo Cernicchiaro.

Essas publicações foram elaboradas baseando-se fundamentalmente na primeira fonte indicada, a *Biblioteca Brasileira: Revista Mensal*, mais antiga de todas. Sabemos assim que o compositor nasceu em Paracatu, Minas Gerais (e não na Bahia), filho do capitão-mor Clemente Simões da Cunha, um português que possuía lavras de ouro na região. Domingos foi para a Bahia para continuar estudos iniciados em sua cidade natal, mas devido à sua “condição” (provavelmente era mestiço) seguiu para Olinda. Além de latinista era versado em várias línguas e também em dialetos indígenas. Escreveu vários sermões, mas foi censurado por certos “assomos liberaes”. Em Paracatu organizou um coro e introduziu “espectaculos theatraes”. Tornou-se conhecido por peças de música que o “povo de sua terra natal, ha bem pouco, ainda apreciava”.

Apenas o livro de Cernicchiaro apresenta outros dados, pois o autor italiano coligou dados de fontes diversas, baseando-se em entrevistas. Assim, ele publicou o seguinte relato sobre Domingos Simões da Cunha, conforme lhe escreveu em 10 de janeiro de 1920 Dona Amélia Santiago, moradora de Paracatu e “amiga respeitadora”:

[...] Do século 18 e 19, só existiu nesta cidade d’onde era natural, o padre Domingos Simões da Cunha, compositor de apurado gosto, conforme a tradição, tendo-se perdido suas composições. Foi mestre de Capella e o primeiro que organizou aqui um coro regular de musica. Nasceu em 1755 e morreu em 1824. Entre suas composições figuram canções, cantos populares de letra sua, que era também notavel poeta. Deste há noticia na Revista do Archivo Publico Mineiro. Diversos compositores de musica sacra e profana tem havido, reveladores de gosto que sempre existiu aqui para a musica, mas não são de valor a merecer especial menção para o fim, por V. S. desejado. [...] (CERNICCHIARO, 1926, p.153)

O processo incorporação do acervo de Kaniefsky ao patrimônio da Universidade inclui uma lista com todos os livros doados e nela encontramos elencado um exemplar do *Storia della Musica nel Brasile*. Sabemos assim a

referência para Kaniefsky “criar” seu pseudônimo: as informações no livro são praticamente idênticas às notas do programa da execução do *Prelúdio* – o “mestre de *capella*” e “compositor de apurado gosto”, o pioneiro na música coral com a letra de seus “belos cantos populares”. A perda de suas composições colabora ainda mais para a escolha, um fato providencial para o caso; a única exceção foi a troca de Paracatu pela Bahia.

Encontrar a fonte bibliográfica para a criação do compositor não permite, contudo, conhecer as razões que levaram Kaniefsky a utilizar um pseudônimo na criação e divulgação de uma obra. As justificativas reais são praticamente impossíveis de definir: um humor peculiar, uma aposta entre amigos, uma piada restrita aos íntimos, uma atitude irônica com a crítica ou mesmo com o público são possibilidades. Entretanto, se não é possível apontar suas motivações podemos atentar às opções efetivamente tomadas.

Ao atribuir a outro compositor uma composição sua, Kaniefsky usou recursos e estéticas que lhe eram convenientes, agradáveis ou mesmo concebíveis. Assim, ao criar uma obra ele nela projetou sua compreensão e idealização de um passado musical brasileiro, retratando sua época, seu ego, seus entendimentos – seu contexto.

O *Prelúdio* foi composto em compasso ternário, na tonalidade de ré menor, sem nenhum afastamento do centro tonal. A obra tem duração aproximada de três minutos e foi instrumentada para uma orquestra de cordas acrescida de uma flauta e duplas de oboés, fagotes e trompas⁹⁵. Ela basicamente consiste em uma introdução seguida de duas breves seções, cujos temas são repetidos internamente, com ênfase através da instrumentação aumentada. Os motivos que compõem os temas são construídos em sequências, com *ritardos* e suspensões, sobre movimentos harmônicos em ciclos de quinta. Um ritornelo retoma a introdução para após seguir à coda, que indica um final “grandioso e dramático” com a indicação “lento a 6”.

A utilização desses recursos musicais e a instrumentação indicada não permitem associar essa composição a nenhum cenário musical brasileiro, de nenhuma época histórica ou região. A proposta de Kaniefsky para o *Prelúdio* de Domingos Simões da Cunha aproxima-se da estética musical do século XVIII de parte da Europa, mas com tratamento musical conforme o século XX, como sugerem

95 Não foram encontradas soluções para a apresentação da obra com orquestra de cordas. A possibilidade é que uma transcrição específica tenha sido extraviada ou doada.

a repetição temática com instrumentação aumentada e a exagerada dramaticidade indicada no seu final.

Os recursos utilizados apontam grande semelhança com o famoso *Adágio* de Albinoni. Tratava-se de uma composição baseada em fragmento de Tomaso Albinoni (1671-1751) que o musicólogo Remo Giazotto (1910-1998) afirmou ter encontrado entre as ruínas da Biblioteca de Dresden, após seu bombardeio ao final da Segunda Guerra. A obra associa a dramaticidade dos efeitos da guerra, sua destruição, e também uma reversibilidade possível dos fatos: a retomada e reconstrução do passado através de um pedaço de papel, no caso um fragmento musical. Anos depois, após intensa difusão por gravações e apresentações, Giazotto afirmou que a composição era em realidade totalmente de sua autoria. Apesar das semelhanças com o *Prelúdio* o *Adágio* foi publicado em 1958 pela Editora Ricordi, portanto em momento posterior à composição atribuída a Domingos, impossibilitando associá-la à intenção de Kaniefsky⁹⁶.

Uma referência mais provável para o modelo adotado por Kaniefsky talvez tenha sido Henri Casadesus (1879-1947). Ele foi um violista francês que junto com Camille Saint-Saëns (1835-1921) fundou em Paris uma *Sociedade de Instrumentos Antigos* que organizava concertos de música do século XVIII. Casadesus tornou-se conhecido por apresentar concertos para seu instrumento supostamente compostos por Georg Händel (1685-1759), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) e Johann Christian Bach (1735-1782), e todos circularam através de publicações. Essas obras, na realidade, foram compostas por ele mesmo no início do século XX, mas concebidas “no estilo” desses compositores, seguindo, contudo, os preceitos estéticos da sua época, como a forma cíclica com recorrência temática⁹⁷.

Outra referência para Kaniefsky relativa a repertórios antigos pode ser encontrada no trabalho de Curt Lange (1903-1997). Suas pesquisas sobre o passado musical brasileiro iniciadas na década de 1940 tornaram-se conhecidas com a publicação do sexto *Boletín Latino-Americano de Música* em 1946, que tratou exclusivamente do Brasil. Lange ampliou a história da música brasileira,

96 Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011086>, e https://en.wikipedia.org/wiki/Adagio_in_G_minor. Acessos em: 13 out. 2018.

97 Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005056?result=2&rskey=z7BVXm#omo-9781561592630-e-0000005056-div1-0000005056.2> e https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Casadesus. Acessos em 13 out. 2018.

comprovando atividade musical significativa em período anterior ao padre José Maurício e à chegada da corte portuguesa – considerados até então marcos na vida cultural brasileira. Com a “descoberta” de partituras de compositores então ignorados, o chamado “barroco mineiro”, Lange apresentou um repertório desconhecido e “inédito”.

As opções adotadas por Kaniefsky na construção de um Brasil antigo retratado no *Prelúdio* optaram por um passado nacional apoiado em modelos externos, observando a produção europeia. Para ele o passado brasileiro deveria seguir o barroco europeu, suas estruturas musicais e seu contexto, mas em uma estética atualizada, seguindo as compreensões da década de 1950, refletidas no *Adagio* de Albinoni e nas criações de Casadesus. Assim, Kaniefsky seguiu o mesmo distanciamento observado na Orquestra Universitária: afastado das dinâmicas e transformações culturais que aconteciam ao redor, ignorando novas propostas e idealizando um passado nacional, este baseado na segurança de modelos estrangeiros devidamente divulgados.

2.9 Interrupção

Apesar de sua existência de mais de vinte anos, a Orquestra Universitária teve sua atuação restrita a um pequeno círculo dentro da Universidade, não se tornando organismo participante do cenário musical paulistano. Mas mesmo dentro da própria Universidade ou mesmo na Faculdade de Medicina ela também parece não ter alcançado repercussão maior ou valor significativo. O jornal do Centro Acadêmico da Faculdade publicou em 1947 um convite aos estudantes para participarem do grupo, pois “apesar de haver vários elementos universitários na orquestra e no corpo coral, eles constituem ainda apenas a minoria”. A mesma situação de minoria era observada no auditório durante as apresentações do grupo: a sala poderia estar repleta de um “público seleta”, “porém vazia de estudantes”. O convite aos alunos foi enfático e esclarecedor sobre estranhamentos possíveis, pois poucas audições da orquestra permitiriam a eles conhecer o suficiente para apreciar essa música com prazer, essa atividade que “humaniza mais a nossa índole fazendo-nos conhecer o lado bom da vida que é o lado espiritual” (UM CONVITE DA O.U.C. ..., 1947, p.5).

O convite da Orquestra não deve ter alcançado repercussão e nem aceitação na comunidade estudantil, pois em 1954 houve no mesmo periódico uma chamada para montar um outro coral, este integrado exclusivamente por estudantes, que seria inclusive dirigido por um deles. O repertório inicialmente proposto seria “de peças fáceis, conhecidas, música folclórica brasileira, sem dificuldades técnicas vocais”. O novo grupo também dependia da quantidade de interessados para alcançar êxito, “[...] êxito este que será uma vitória do nosso coral, dirigido, orientado e composto EXCLUSIVAMENTE POR ALUNOS. [...]” (maiúsculas do original. MARTORELLI FILHO, 1954, p.13). Não foram encontradas referências grupo que pudessem indicar os desdobramentos dessa proposta.

O periódico do Centro Acadêmico também pode ser analisado como um indicador da recepção da Orquestra Universitária entre os estudantes da Faculdade de Medicina. Nos exemplares do periódico as referências à palavra orquestra remetem apenas à audições de discos, à matérias informativas sobre história da música, e à apresentações de outros grupos no Teatro da Faculdade ou mesmo à orquestras nos baile ali apontados. A Orquestra Universitária constou apenas uma única vez, conforme o convite citado.

A Orquestra Universitária resumia-se a um clube de amigos e conhecidos, com atividades afastadas de questões universitárias e acadêmicas, provavelmente sem despertar interesse maior nos estudantes. O repertório apresentado, a faixa etária de seus integrantes, as relações internas entre seus membros, estabelecidas anteriormente, não devem ter constituído um ambiente convidativo para jovens universitários.

Com a aposentadoria de Kaniefsky em 1967 a Orquestra Universitária de Concertos interrompeu atividades, mas apenas por alguns anos. Uma notícia na *Folha de S. Paulo*, de dezembro de 1970, informava que o grupo retomava atividades com um novo maestro. Sérgio Veiga de Carvalho, médico e irmão de Hilário Veiga de Carvalho, fundador do grupo, havia sido procurado por antigos integrantes para retomar e liderar as apresentações da Orquestra (145º CONCERTO, 1970, p.9)⁹⁸. Outro concerto do grupo aconteceu em agosto do ano seguinte, em homenagem ao reitor Miguel Reale (HOMENAGEM, 1971, p.23).

98 A matéria cita o concerto como de número 145, mas a última apresentação da Orquestra Universitária indica número 142, que ocorreu em 1967 e não 1961, como consta na matéria do jornal.

A interrupção das atividades da Orquestra Universitária coincidiu com a Reforma Universitária de 1969, cujas alterações não se restringiram à estrutura acadêmica, englobando todo o organograma funcional das universidades. No capítulo seguinte serão estudadas as tentativas da Orquestra Universitária para se reposicionar no Serviço de Cultura, nova estrutura da Universidade. Além da Reforma Universitária, simultaneamente ocorreu a criação de um novo grupo: a Orquestra Sinfônica da USP, dentro do Departamento de Música da ECA, cujos trâmites de estabelecimento iniciaram em 1971.

3 A REFORMA UNIVERSITÁRIA E A CRIAÇÃO DA OSUSP

A Orquestra Universitária de Concertos encerrou atividades em 1967, em época de intensa agitação política e transformação nacionais. No final dessa década foi implantada a Reforma Universitária, que resultou em nova feição no ensino superior brasileiro. No contexto da Universidade de São Paulo, a Faculdade de Filosofia foi desmembrada em várias unidades, outras Escolas também foram reestruturadas e toda a organização administrativa foi refeita. Nesse cenário de transformações surgiu uma nova proposta para um grupo orquestral universitário, que aconteceu simultaneamente à tentativa de retomada do projeto anterior.

3.1 A Reforma Universitária e a reestruturação da USP

A Reforma Universitária foi o elemento transformador do ensino superior brasileiro e de suas instituições na década de 1960. A antiga estrutura baseada em cátedras, que correspondia a um professor em cargo vitalício chefiando toda uma equipe, a inexistência de uma carreira acadêmica, a ausência de integração entre as escolas, dentre outras características, eram pontos discutidos desde a década de 1950. O modelo então vigente de universidade era voltado à formação de intelectuais da classe dirigente, em uma visão universalista para um reduzido grupo, e mostrava-se arcaico e inadequado, sem corresponder às demandas da sociedade, do seu crescimento populacional e desenvolvimento tecnológico. O pequeno número de vagas oferecido anualmente gerava enormes excedentes, aqueles que apesar de terem sido aprovados eram impedidos de ingressar no ensino superior, pressionando pela sua expansão. Como comparação a cidade de Nova Iorque em 1964 possuía mais estudantes universitários do que o Brasil inteiro (CUNHA, p.130-133, 157, 2007).

A universidade tradicional focava uma formação educacional e cultural com visão ampla, voltada para profissionais liberais e para intelectuais que se tornavam dirigentes das estruturas governamentais. A percepção sobre o papel da universidade começou a alterar-se na metade do século XX, quando passou a ser considerada estratégica e fundamental para o desenvolvimento do país, e o conhecimento científico e tecnológico essencial na superação do subdesenvolvimento brasileiro. A função tradicional de escola formadora de elites

tornou-se irrelevante, e o humanismo foi trocado pelo pragmatismo de um ensino profissionalizante, mais adequado à política desenvolvimentista.

Na década de 1960 as discussões sobre a formação universitária foram intensificadas, e pretendiam unir ensino e pesquisa e a imprescindível expansão da oferta do ensino superior. A pós-graduação também integrou esse debate, pois sua regulamentação relacionava-se com a perspectiva desenvolvimentista.

A Reforma foi estabelecida pelas Leis Federais n.5539 e n.5540, de 27 e 28 de novembro de 1968, que determinaram um novo Estatuto do Magistério superior e novas normas de organização e funcionamento do Ensino Superior. As instituições estaduais receberam um prazo para adaptação à nova legislação.

A construção de cidades universitárias, centralizando cursos e atividades acadêmicas, distantes dos centros urbanos e com as escolas afastadas entre si, também foi uma decorrência da Reforma. Esses espaços foram concebidos baseados na otimização de recursos e racionalidade de uso, com salas de aula coletivas e modulares, divididas por diferentes cursos e disciplinas.

Para a implantação da Reforma na Universidade de São Paulo dois documentos foram significativos: o Relatório Ferri e os Estatutos de 1969. O “Memorial para a Reestruturação da Universidade de São Paulo”, mais conhecido como Relatório Ferri, foi elaborado por uma comissão de dez professores liderada pelo vice-reitor então em exercício, professor Mário Guimarães Ferri (1918-1985). O professor Luiz Antônio de Gama e Silva (1913-1979), da Faculdade de Direito, era o reitor, mas se encontrava afastado do cargo: era Ministro da Justiça no governo Costa e Silva (1967-1969).

O Relatório foi concluído em 1968 e propunha diretrizes para a reorganização da Universidade: recomendava a concentração das escolas em um único *campus*; a estruturação da universidade em institutos e departamentos, em vez de faculdades, com os alunos pertencendo à universidade e não às escolas; a divisão da Faculdade de Filosofia em vários institutos, e o término do sistema de cátedras.

O Relatório foi apresentado ao Conselho Universitário em momento de acirramento nacional da crise política. No decorrer de sua análise, em outubro de 1968, o prof. Ferri renunciou ao cargo devido aos conflitos na Rua Maria Antônia, sendo substituído pelo prof. Hélio Lourenço de Oliveira (1917-1985). O Relatório apresentado sofreu algumas alterações pelo Conselho Universitário, mas foi aprovado em 9 de maio de 1969, dias após o reitor prof. Hélio Lourenço e outros

professores da Universidade serem cassados por decreto elaborado pelo ministro e professor Gama e Silva. Esse Relatório ficou conhecido como o Projeto de Maio ou Estatuto Hélio Lourenço.

O afastamento de lideranças progressistas resultou em nova dinâmica de forças na Universidade e no Conselho. Com o novo reitor, professor Alfredo Buzaid, os setores conservadores das escolas tradicionais, incomodados com a perda de algumas prerrogativas, retomaram os trabalhos de revisão estatutária. Um novo Estatuto foi agilmente discutido e aprovado em dezembro de 1969, entrando em vigor em 1º de janeiro do ano seguinte. Dessa maneira, no intervalo de poucos meses a Universidade de São Paulo teve dois distintos estatutos discutidos e aprovados (KWASNICKA, 1985, p.149-166; ADUSP, 2004, p.12-60; MOTOYAMA, 2006, p.157-158; CABRAL, 2019, p.417-430).

Dentre os resultados do novo Estatuto da Universidade de São Paulo constam as centralizações administrativa, burocrática e também espacial. A reorganização acadêmica por departamentos foi decorrente do fim das cátedras. A extinção da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) resultou na criação de nove novas Faculdades e Institutos, correspondendo praticamente aos departamentos originais. Também foi providenciada a centralização espacial das unidades de ensino: todas as faculdades e escolas foram transferidas para a Cidade Universitária, com exceção das Faculdades de Direito e Medicina (SÃO PAULO, Decreto 52.326, 1969).

O novo modelo seguiu parâmetros econômicos de centralização e otimização de recursos. Seguindo o mesmo princípio foram instituídas três coordenadorias no âmbito administrativo que centralizaram ações funcionais. Previstos no novo Estatuto, esses novos organismos constituíram a estrutura reformada da Reitoria, substituindo e reorganizando o esquema anterior, baseado em divisões. Assim, a Codage, Coseas e Codac respondiam respectivamente pela administração geral, saúde e assistência social, e atividades culturais.

A Coordenadoria de Atividades Culturais, Codac, tinha por finalidade “promover atividades de caráter cultural, destinadas à divulgação dos conhecimentos e progressos verificados nas ciências, letras, artes e na técnica”. Sua estrutura interna compreendia três divisões: Biblioteca e Documentação, Relações Públicas, e Difusão Cultural. Esta última, por sua vez, abrangia três seções, a Seção de Bolsas, Cursos e Conferências, e o Intercâmbio Universitário. Apesar da Codac

prever a promoção de atividades relacionadas à cultura, ela relacionava-se mais proximamente a projetos de Extensão Universitária. Na sua instituição, Miguel Reale, alegando economia de meios, solicitou que se evitassem muitas subdivisões nos organogramas das coordenadorias – estas seriam criadas com a experiência adquirida no decorrer do tempo. Assim a Codac manteve algumas atribuições do anterior Departamento de Cultura e Ação Social, setor no qual se localizava a Orquestra Universitária de Concertos, mas o novo organismo não abrangia a promoção de atividades musicais em suas atribuições⁹⁹.

Em 1972 a Universidade redefiniu seu Regimento Geral, documento que determina e disciplina o funcionamento da instituição. Ao qualificar a extensão de serviços à comunidade como uma das atividades da Universidade, os serviços foram definidos e uma “Orquestra Universitária” foi elencada:

[...] Título VIII

Da extensão de serviços à Comunidade

[...]

Art. 170, §2º– A Televisão e o Cinema Educativo, o Teatro Universitário, a Orquestra Universitária, o Coralusp e outras organizações universitárias de finalidade semelhantes, promoverão espetáculos e concertos públicos. [...] (SÃO PAULO, Decreto 52.906, 1972).

Essa “Orquestra Universitária” provavelmente referia-se ao grupo que estava sendo criado no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, conforme será visto adiante. Mas nesse mesmo momento de ordenamento e redefinição das funções e estruturas universitárias antigos integrantes da Orquestra Universitária de Concertos tentaram reinserir o grupo na Universidade.

3.2 A Orquestra Universitária de Concertos ressurgue

Com a aposentadoria e consequente afastamento de León Kaniefsky em 1967 a Orquestra Universitária teve suas atividades interrompidas. Na estrutura da Universidade surgida das reformas não havia organismo que englobasse nenhum tipo de atividade musical. Contudo alguns músicos remanescentes do grupo da Faculdade de Medicina reuniram-se e tentaram retomar o antigo projeto.

99 UNIVERSIDADE, processo, 1972.

Em dezembro de 1970 a *Folha de S. Paulo* anunciava o “145º concerto de um novo conjunto”: era a retomada das atividades da Orquestra Universitária de Concertos. O responsável pela empreitada e pelo concerto foi o “médico-maestro” Sérgio Vieira de Carvalho, professor da Faculdade de Medicina. A reportagem informa que uma comissão de “remanescentes” do antigo grupo unidos a novos integrantes decidiram retomar a antiga proposta e procuraram o professor, solicitando que ele reestruturasse o grupo e assumisse o posto de regente. O pedido foi aceito, apesar de ele afirmar sentir “enorme responsabilidade” por recordar-se da “segurança” do antigo maestro León Kaniefsky. Após quatro meses de ensaios a apresentação incluiu obras de Ludwig van Beethoven, Wolfgang A. Mozart, Georg F. Händel, Zdenko Fibisch (1850-1900) e Adamastor Cortez (??-??). O padrão de concerto com obras breves manteve-se o mesmo mas a orquestra havia incorporado alguns instrumentos de sopro, um “embrião de orquestra sinfônica”, segundo o próprio maestro. A apresentação foi em 22 de dezembro, no mesmo Teatro da Faculdade de Medicina. O “médico-maestro” provavelmente era irmão do prof. Hilário Veiga de Carvalho, um dos fundadores do grupo em 1945 (145ºCONCERTO DE..., 1970, p.9)¹⁰⁰.

O “ressurgimento” da orquestra manteve as apresentações na frequência anterior: o concerto seguinte do grupo aconteceu após oito meses, em agosto de 1971, no mesmo local. O mesmo jornal informava que esse concerto era em homenagem ao reitor Miguel Reale (HOMENAGEM, 1971, p.23). Outra apresentação da Orquestra Universitária aconteceu em novembro desse mesmo ano, mas não houve destaque na imprensa (CONCERTO, 1971, p.23).

A retomada das atividades da antiga orquestra aconteceu após o tempestuoso processo de reformulações na Universidade, que provavelmente deve ter estimulado a tentativa de “readmissão” do grupo. Assim, em abril de 1971, antes da segunda apresentação relatada, integrantes do Conselho Deliberativo da Orquestra enviaram ao reitor Miguel Reale um requerimento solicitando a “oficialização” do antigo grupo pela Universidade e seu posicionamento no novo organograma. Esse conselho era presidido por João Paulo Fernandez Galtério (violinista) e constituído por Mario Rocha Lima (violinista), Manoel Lopérgolo

100 O último concerto de León Kaniefsky com a Orquestra Universitária de Concertos encontrado em seu arquivo aconteceu em 12 de julho de 1967 e foi numerado como 142º, havendo assim uma diferença de duas apresentações. Não foram encontrados programas, documentos ou matérias em periódicos que explicassem essa diferença de numeração.

(oboísta), Anthero Lopérgolo (violinista), José M. Barker (violoncelista) e Arrone Arrivabene (clarinetista)¹⁰¹.

A sugestão era associar o grupo à Divisão de Assuntos Culturais, uma das seções internas da Codac – o que demonstra que os membros da Orquestra estavam suficientemente informados e familiarizados sobre as alterações ocorridas na Universidade. O pedido de “oficialização” não apresentava detalhamentos ou mesmo justificativas, resumindo-se a uma mera solicitação, sugerindo contatos e discussões anteriores a respeito, ou mesmo a visão da supremacia de uma tradição. Uma relação dos 24 instrumentistas então integrantes acompanhava o pedido, demonstrando que a orquestra não era mais restrita a instrumentos de cordas: havia doze violinos, uma viola, três violoncelos, dois contrabaixos, duas flautas, um oboé, duas clarinetas e um pistão (sic)¹⁰².

O pedido, protocolado em abril, transitou pelas instâncias administrativas da Universidade, chegando nesse mesmo mês ao gabinete do reitor. Este o encaminhou à Escola de Comunicações e Artes, mas somente em 19 de julho, três meses após seu recebimento. Dessa maneira, o professor Antonio Guimarães Ferri¹⁰³, diretor da Escola, tornou-se o responsável pela resposta ao pedido, que foi emitida somente em 26 de agosto¹⁰⁴. Ao encaminhar a questão à Escola de Comunicações e Artes, o reitor legitimou essa escola para os assuntos relacionados à atividade musical universitária.

Conforme o parecer do diretor, ele e os professores do Departamento de Música compreenderam que uma “Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo” seria organizada pelo próprio Departamento de Música, “dentro de um prazo razoável” e com planejamento adequado. Ferri explicou também que esse grupo seria constituído por integrantes da Universidade com “qualidades técnicas e artísticas”, em modelo similar ao adotado por universidades estrangeiras. Desse modo, o grupo a ser criado preencheria satisfatoriamente uma lacuna na instituição, “elaborando programas de difusão cultural” e projetando a Universidade, inclusive internacionalmente. A Reforma do ensino superior foi apontada como justificativa para a negativa ao pedido feito pelo antigo grupo: “Sendo meta a ser atingida dentro

101 UNIVERSIDADE, processo, 1971.

102 Idem, ibidem.

103 Antônio Guimarães Ferri (1923-1998) era irmão de Mário Guimarães Ferri.

104 A resposta foi emitida em papel com o cabeçalho da Escola de Comunicações Culturais, nome anterior da Escola de Comunicações e Artes.

dos princípios da Reforma Universitária, não nos parece pois conveniente qualquer medida no presente momento, uma vez que certamente redundaria em duplicação de meios para fins idênticos”.

A conclusão apontou que o pedido dos antigos músicos iria “contrariar os interesses da Universidade de São Paulo”. A negativa foi encaminhada aos solicitantes mais de um mês após sua emissão, em 5 de outubro.

Nesse mesmo mês, o Conselho da Orquestra Universitária protocolou novo documento, solicitando reconsideração da negativa. Seu conteúdo foi elaborado com argumentos incisivos dirigidos aos dirigentes da Universidade, insinuando que talvez tenha sido uma última tentativa nessa direção. No documento, desenvolvido em cinco páginas, todos os itens apontados pelo prof. Ferri foram discutidos detalhadamente e confrontados com novas colocações. O próprio reitor inclusive foi lembrado de sua manifestação ao diretor da Faculdade de Medicina, quando expressou sua satisfação pessoal ao saber que a Orquestra Universitária havia retomado suas atividades. Essa manifestação do reitor havia sido registrada, pois constava em ofício de 1970 enviado pela Reitoria à Faculdade de Medicina, e o número desse documento foi indicado na solicitação. Complementando, o reitor foi ainda lembrado que ele próprio havia sido homenageado em concerto recente, em agosto de 1971.

O parecer negativo do professor Ferri foi compreendido como uma atitude de desprezo, marginalizando a antiga Orquestra. O diretor da Escola de Comunicações foi também recordado que no ano anterior havia recebido informações sobre a reorganização do grupo, novamente documentado por ofício.

Para o Conselho, a proposta de uma orquestra integrada por alunos do Departamento de Música seria “inexequível”, pois restrita ao Departamento não possuiria assim o “caráter universitário” atribuído à antiga Orquestra. Essa característica era ainda mais acentuada pelo fato de seus integrantes serem de diversas escolas integrantes da Universidade – contrastando com a proposta do Departamento, cuja orquestra seria uma “escola preparatória de músicos profissionais para o amanhã”.

A “lacuna na instituição” a ser suplantada pelo grupo também foi confrontada na resposta do Conselho, que alegou que a orquestra anterior já era “tradicionalmente conhecida” por todo o estado, tendo difundido o nome da Universidade por 25 anos. Assim, o grupo não poderia ser marginalizado, e se não

havia obtido reconhecimento e projeção internacional não era por culpa do próprio ou de seu Conselho. Sobre a afirmação que a orquestra a ser criada no Departamento de Música seguiria o modelo adotado por universidades estrangeiras, esta foi qualificada como mera construção teórica e sem valor prático. Foi lembrado que o maestro Eleazar de Carvalho havia tentado “há mais de dez anos atrás” fundar uma “Universidade Musical neste Estado”, e que apesar da ampla publicidade o projeto não obteve êxito, resultando na mudança do regente para os Estados Unidos.

O valor das tradições foi fator recorrente na resposta do Conselho, mesmo em momento de reformas. Este reiterou que a Orquestra Universitária era entidade tradicional na Universidade e que era “preciso preservar a tradição com as suas próprias riquezas”. A “duplicação de meios para fins idênticos” foi confrontada pela afirmação de que a orquestra planejada pelo Departamento escaparia do “âmbito universitário”, não sendo concorrente da “longa tradição” inerente à Orquestra Universitária. A ideia de que “costumes e tradições” deveriam ser preservados foi comparada ao ato de reformar, o qual não significaria necessariamente destruir práticas existentes. Assim, a Orquestra Universitária poderia “vir a ser adaptada aos moldes da atual reforma universitária”.

Afirmando “com pesar” que os interesses contrariados pela oficialização da Orquestra Universitária não seriam os da própria Universidade, o Conselho reiterou seu pedido, requerendo também uma subvenção para a manutenção do grupo, um apoio concedido nos anos anteriores. A solicitação estava datada de 29 de outubro de 1971. Em janeiro do ano seguinte o chefe de gabinete da Reitoria anotou no documento: “De ordem do Magn. Reitor, aguarde-se”. Em janeiro do outro ano, 1973, o documento foi arquivado seguindo orientação do chefe de gabinete, sem indicação de que os solicitantes tenham recebido algum retorno sobre seu pedido.

Apesar de a solicitação não ser aprovada e de não receber apoio financeiro da Reitoria, a Orquestra Universitária manteve seus ensaios e apresentações. Sem mais nenhuma ligação com a administração central da Universidade, a Orquestra passou a relacionar-se única e diretamente com a Faculdade de Medicina, em suas dinâmicas e necessidades próprias.

Em entrevista, o maestro Wenceslau Nazari Campos contou ter sido convidado por João Paulo Galtério, presidente do Conselho da Orquestra, para ser o

regente do grupo¹⁰⁵. O músico relatou que após a aposentadoria de Kaniefsky, o grupo teve dois ou três regentes. Também contou que assumiu o cargo mesmo sem receber nenhum pagamento pela função, e que a relação da Orquestra acontecia diretamente com a Faculdade de Medicina, sem “nenhuma ligação com o *campus*” (CAMPOS, 2017).

Nazari Campos também relatou que ao assumir o grupo encontrou um repertório de “sinfonias” que não eram executadas “a contento”. Dessa maneira, ele propôs a execução de composições mais leves, de caráter mais adequado ao perfil dos integrantes, que seriam executadas com mais facilidade e naturalidade. Dessa maneira, segundo o regente, a Orquestra Universitária passou a executar “aberturas e trechos de suítes” e canções famosas de musicais, com orquestrações especiais, em arranjos e adaptações feitas por ele. Entretanto a “atualização” de repertório não agradou a todos: um antigo integrante do grupo queixou-se dessas inovações, as quais no seu entender significavam desprezo pelo grupo, por suas tradições e qualificações. A mudança de repertório efetuada pelo maestro sinalizou que antigas práticas da Orquestra haviam se perdido, apesar do recorrente discurso de respeito e continuidade a uma tradição. A interrupção das atividades do grupo, os novos músicos e novos instrumentos, agora não mais restritos ao naipe de cordas, significaram uma efetiva descontinuidade.

De acordo com o maestro os integrantes da orquestra tinham origens acadêmicas variadas, sem preponderância de professores, alunos, ex-alunos da Universidade ou mesmo de membros relacionados à Faculdade de Medicina. O grupo apresentava-se com frequência nas cerimônias de formaturas da Faculdade, que aconteciam no Palácio de Convenções do Anhembi, além de concertos beneficentes em diversos locais.

Ainda conforme Nazari, uma fonte de financiamento e também de divulgação do grupo foi o projeto Sinfonia Paulista: programa da Secretaria de Estado da Cultura que contratava orquestras paulistas para apresentações em diversos locais do Estado. De fato, uma apresentação da Orquestra Universitária foi noticiada em setembro de 1981: o concerto, no salão de festas da prefeitura de Ferraz de Vasconcelos, era a sétima apresentação do grupo dentro do projeto (PROJETO

105 O maestro Nazari Campos não se recordou do ano em que esse convite ocorreu.

SINFONIA PAULISTA, 1981, p.30)¹⁰⁶. Outro anúncio de 1983 comunicava um concerto beneficente no Teatro da Faculdade de Medicina, com renda destinada ao Lar Nossa Senhora das Mercês. O programa continha composições de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), Erik Satie (1866-1925), Dmitri Kabakewski (1904-1987), Gioachino Rossini (1792-1868), Franz von Suppé (1819-1895) e Charles Trenet (1913-2001). O mesmo anúncio também indicava futuras apresentações em dezembro, na Penitenciária do Estado e em na formatura da turma de Medicina no Palácio das Convenções do Anhembi (CONCERTO BENFICENTE, 1983, p.28).

Outro exemplo foi a 224ª apresentação em 1988 na sede da Associação Paulista de Magistrados (Apamagis). O programa incluiu *Quatro danças* de Zoltán Kodály (1882-1967), *Danças norueguesas n.2* de Edvard Grieg (1843-1907), um *Concerto para duas flautas* de Domenico Cimarosa (1749-1801), *Somewhere in Time* de John Barry (1933-2011), *Dança da flor* de Aaron Khachaturian (1903-1978), e a valsa *Carrousel* de Richard Rodgers (1902-1979) (CONCERTO DE UNIVERSITÁRIOS, 1988, p.53).

Segundo o maestro Nazari, a Orquestra continuou com ensaios e apresentações no Auditório da Faculdade até os primeiros anos de 2000, quando esse espaço foi fechado devido ao projeto de reformas dos edifícios da Faculdade¹⁰⁷. A Orquestra passou então a ensaiar na citada Apamagis¹⁰⁸, por período de tempo que o Maestro não soube precisar. Após alguns anos nessa nova sede, o grupo alterou seu nome para Orquestra da Apamagis, simbolizando o término das relações com a Faculdade de Medicina e com a Universidade e o fim efetivo da Orquestra Universitária de Concertos.

O maestro Nazari Campos atualmente é o regente da Orquestra Filarmônica dos Médicos do Hospital Israelita Albert Einstein. Esta surgiu em 1989 por iniciativa de médicos atuantes naquele hospital, que convidaram o regente para organizar e

106 Uma notícia posterior, referente à criação da Orquestra Municipal de Sorocaba, informou que esse projeto aconteceu em 1981 e 1982, englobando dez grupos orquestrais do Estado (UMA ORQUESTRA SINFÔNICA..., 1986, p.18). Conforme relato de Nazari, o Secretário de Cultura Cunha Bueno acompanhava as apresentações da orquestra por todo o interior do Estado.

107 Notícia informa sobre o início do projeto de reforma da Faculdade de Medicina (REFORMA REVITALIZA..., 2000, p.C4).

108 Disponível em: <https://apamagis.com.br/institucional/>.

dirigir o grupo, não havendo assim nenhuma relação direta com a Orquestra Universitária¹⁰⁹.

3.3 A nova Orquestra do novo Departamento da nova Escola

Com a Reforma Universitária algumas das escolas já existentes foram desmembradas, surgindo outras faculdades e institutos. A Escola de Comunicações e Artes foi uma dessas novidades, decorrente da Escola de Comunicações Culturais. É nesse novo espaço que se desenvolverá a nova orquestra da Universidade.

A Escola de Comunicações Culturais (ECC) havia sido criada em 1966, resultado de uma comissão instituída pelo reitor Gama e Silva no ano anterior. Alguns dos cursos oferecidos na Escola eram inéditos em São Paulo, como Rádio e TV, Relações Públicas, Cinema e Arte Dramática; junto com eles estavam as áreas já conhecidas de Jornalismo, Biblioteconomia, Documentação. A Escola de Arte Dramática (EAD), criada por Alfredo Mesquita em 1948 para profissionalizar o teatro brasileiro, foi incorporada pela ECC em 1968. O Cinema e Arte Dramática estavam compreendidos como comunicações de massa, e não como criação e manifestação artística, justificando-as na escola (MARTINS, 1988, p.15, 20-24).

A inclusão das Artes na Universidade de São Paulo estava prevista na sua fundação em 1934 por meio de uma Escola de Belas Artes, a qual, entretanto, não foi instituída. Um projeto para incluir as Artes na Universidade foi objeto de uma comissão paralela, também criada pelo reitor Gama e Silva. Pretendia-se a criação de um Instituto de Artes que deveria “promover, incentivar e divulgar a cultura artística”, além de formar pessoas habilitadas à investigação artística, ao exercício das profissões técnico-artísticas, e também capacitar ao magistério do setor. O teatro, o cinema e mesmo a TV, já presentes na Escola de Comunicações Culturais, não integrariam esse instituto, “a menos que haja uma posterior unificação do ensino das artes num único Instituto”. A comissão era presidida pelo professor Mario Guimarães Ferri e integrada por dez membros, com professores das Universidades e outros representantes de setores variados: Eurípedes Simões de Paula, Eduardo

109 Orquestra dos Médicos comemora 25 anos. Disponível em: https://www.anahp.com.br/noticias/noticias-hospitais-membros/orquestra-dos-medicos-comemora-25-anos_2014/.

Kneese de Mello, José Pinto Antunes, Erasmo Garcia Mendes, Walter Zanini, Mario Neme, Sérgio Ferraz Gontijo de Carvalho, Rosa Krausz, León Kaniefsky e Olivier Toni¹¹⁰.

Conforme Martins, o fato da Escola de Comunicações Culturais já incluir Cinema e Arte Dramática em seus cursos comprometeu a proposta de criação desse instituto exclusivo para as Artes. Mas Antônio Guimarães Ferri, que em 1968 tornou-se diretor da Escola de Comunicações, empreendeu pela unificação das artes, incluindo os cursos de Música e Artes Plásticas em uma única unidade. Com isso o plano de um Instituto de Artes na Universidade foi abandonado, e o Estatuto de 1969 transformou a Escola de Comunicações Culturais em Escola de Comunicações e Artes, criando os Departamentos requeridos por seu diretor (MARTINS, 1988, p.90-93).

Tratava-se de cursos inexistentes até então como formação superior. O professor George Olivier Toni (1926-2017) foi contratado para estabelecer o Departamento de Música e Walter Zanini (1925-2013) para Artes Plásticas. A criação desses cursos guardou uma série de peculiaridades. Pela inexistência de professores devidamente titulados para estabelecer um Departamento, esses cursos estiveram por longo período subordinados diretamente aos seus coordenadores e à direção da Escola, inexistindo Conselho Departamental ou outros órgãos colegiados, espaços fundamentais para representação ou mesmo discussões de questões acadêmicas diversas. Assim, os professores Toni e Zanini foram os chefes máximos desses novos cursos, que refletiram suas concepções de maneira pessoal. Por outro lado, a Congregação da Escola de Comunicações e Artes foi instituída apenas em 1975 (MARTINS, 1988, p.34, 93).

No caso da Música tratava-se realmente de um novo curso com novas propostas. Ele propunha uma formação acadêmica baseada em atividades variadas, com ações e repertórios diferenciados e divergentes das práticas observadas até então no cenário educacional paulistano e mesmo nacional. Conforme os relatórios dos primeiros anos de atividade, o projeto didático do Departamento objetivava relacionar-se diretamente com as demandas de um mercado musical em profissionalização, mas apesar disso a formação oferecida não tinha uma visão tradicionalista. Esses primeiros relatórios indicam que as ações didáticas incluíam

110 DIVULGAÇÃO DA CULTURA..., 1967, p.7.

apresentações dos alunos e professores “em concertos de música de vanguarda, e repertório pouco tocado”. O campo profissional para os egressos do curso relacionava-se ao ensino, mas também ao uso da música como um produto efetivamente comercial: os relatórios de 1972 mostraram que além da atuação em escolas, os profissionais da área poderiam também atuar em filmes publicitários e comerciais, *jingles*, vinhetas e elaborando arranjos, compondo, executando ou dirigindo essas gravações comerciais (MARTINS, 1988, p.94-95).

A orientação do Departamento de Música alinhou-se aos ideais estéticos do grupo Música Nova. Este foi formado em 1961 após a VI Bienal de Arte de São Paulo com a união de quatro compositores que notaram semelhança entre seus trabalhos: Willy Corrêa de Oliveira (1938), Gilberto Mendes (1922-2016), Rogério Duprat (1932-2006) e Damiano Cozzella (1929-2018). Retomando aspectos do Manifesto Música Viva de 1944, seus membros questionavam a estética nacionalista de cunho folclorizante (para eles soberana no país) tendo Camargo Guarnieri como um de seus maiores representantes. A atualização estética do grupo atrelava-se à vanguarda internacional, propondo novos significados para a música e para sua relação com a comunidade, outras concepções funcionalistas e seu papel em uma sociedade de consumo. As criações do grupo contavam com a colaboração frequente dos poetas concretistas e incluíam os *happenings* – criações abertas e imprevisíveis, que prezavam a espontaneidade e a improvisação, além do questionamento político-ideológico do *establishment* musical (ZERON, 1991, p.32-33)¹¹¹.

A afinidade do Departamento de Música com os ideais desse grupo era próxima, tanto que Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira estavam em seu corpo docente. As atividades didáticas incluíam a participação em concertos e conferências sobre música contemporânea, como o Festival de Música Nova de Santos, por exemplo (MARTINS, 1988, p.98-99). Por outro lado, e em direção distinta, as ações do Departamento também incluíram a pesquisa musicológica do passado musical brasileiro, com foco na produção mineira do século XVIII – prática já presente nas atividades da Orquestra de Câmara de São Paulo desde a década de 1950, esta também dirigida por Olivier Toni.

111 A discussão sobre as possibilidades práticas da união entre as propostas vanguardistas do grupo Música Nova, o trabalho com a publicidade em estúdios e o ensino acadêmico foge ao escopo deste trabalho.

Foi nessa dinâmica de criação de um novo Departamento que se iniciou a criação da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. O diretor da Escola, professor Antônio Guimarães Ferri, iniciou os trâmites necessários em outubro de 1971, poucos meses após seu parecer negativo ao pedido de oficialização da Orquestra Universitária de Concertos¹¹².

A nova orquestra estava sendo concebida de maneira integrada às propostas acadêmicas do novo Departamento. As finalidades previstas em seu regulamento eram:

[...]

I – constituir o veículo principal para o desenvolvimento dos alunos do Curso de Instrumento do Departamento de Música, de acordo com o estabelecido no currículo mínimo aprovado pelo Conselho Federal de Educação;

II – constituir o instrumento específico para o desenvolvimento do Curso de Regência do Departamento de Música, de acordo com o estabelecido no currículo mínimo aprovado pelo Conselho Federal de Educação;

III – funcionar como laboratório dos alunos do Curso de Composição do Departamento de Música, permitindo a realização de pesquisas;

IV – divulgar a música sinfônica nos meios universitários, entre a juventude e a comunidade em geral, realizando concertos no “campus” da Universidade de São Paulo ou fora dele. [...] ¹¹³

Havia a possibilidade de formação de outros grupos musicais, como banda, orquestra de câmara ou quarteto: estes funcionariam “a critério do reitor” e conforme a disponibilidade financeira da Escola e da Reitoria.

O regulamento proposto previa que os integrantes não deveriam obrigatoriamente pertencer ao Departamento de Música:

Art. 7º. [...]

Parágrafo único: Poderão integrar o elenco da Orquestra Sinfônica professores, alunos e servidores da Universidade de São Paulo, bem como pessoas não ligadas à Universidade, desde que satisfaçam as condições consideradas necessárias pelo Diretor Artístico. [...] ¹¹⁴

Os integrantes do grupo não teriam vínculos empregatícios com a Universidade, mas era previsto o pagamento de uma ajuda de custo, que corresponderia inicialmente a um sexto do salário mínimo para cada ensaio, não havendo pagamento para o concerto. As regras de participação no grupo eram rigorosas: para cada falta seria descontado o correspondente a dois ensaios. A

112 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1971b, p.2.

113 Idem, ibidem.

114 Idem, ibidem.

previsão era que a orquestra funcionaria com dois encontros semanais, que aconteceriam no período noturno, entre as 20:00 e 22:30¹¹⁵.

Entre a nova Orquestra da Universidade e a antiga Orquestra Universitária de Concertos havia em comum a disposição em incluir músicos com origens variadas. Ambos os grupos poderiam ser formados tanto pela comunidade universitária – alunos, ex-alunos, professores e funcionários – quanto pela comunidade externa, sem relação direta com a academia. Entretanto, essa era a única semelhança entre os dois projetos. Além de prever uma ajuda de custo para seus integrantes, inexistente no grupo anterior, a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo projetava um alinhamento direto entre sua atuação e as atividades acadêmicas. Esse projeto integralmente acadêmico corresponde a uma das possibilidades de orquestras universitárias, conforme os já discutidos trabalhos de Luís Carvalho (2005) e recorrente nas orquestras universitárias americanas, como exposto por Bain (1968).

As duas situações, a Orquestra proposta pelo Departamento e as universitárias americanas são antagônicas frente à experiência da antiga Orquestra Universitária. Esta última, mesmo formada unicamente por músicos amadores, não propunha questões formativas ou outro conteúdo profissionalizante, mesmo ciente da inexistência naquele momento de um curso de Música na Universidade.

A Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, grupo ligado à Escola de Comunicações e Artes, foi oficializada em outubro de 1972 por portaria do reitor Miguel Reale (UNIVERSIDADE, Portaria, 1972). O ato administrativo restringiu-se à criação do grupo junto à Escola, sem indicar sua organização interna e nem seu funcionamento. O Coral da Universidade de São Paulo (Coralusp) também havia sido oficializado por meio de ato semelhante em março do ano anterior, estando associado à estrutura da Coordenadoria de Atividades Culturais (Codac). As atividades de canto coral entre os alunos aconteciam desde 1968 na Universidade¹¹⁶.

As propostas e discussões sobre o regulamento, funcionamento e financiamento da orquestra criada na Escola percorreram um verdadeiro périplo, circulando por variadas instâncias administrativas da Universidade, nas quais as

115 Idem, ibidem.

116 Coralusp. Linha do tempo. Disponível em: http://biton.uspnet.usp.br/coralusp/?page_id=4210. Acesso em: 21 maio 2019.

características e necessidades inerentes a um grupo orquestral foram discutidas e analisadas, na tentativa de enquadrá-las nas suas estruturas institucionais.

Entretanto o projeto de criação da Orquestra aparentemente não foi elaborado de maneira objetiva e com visão integral da estrutura necessária para seu funcionamento. Uma característica foi recorrente nesses procedimentos: após um parecer positivo de instâncias superiores, novos acréscimos eram feitos à proposta previamente discutida, resultando na necessidade de novas consultas e pareceres, iniciando outro novo ciclo pelos setores já visitados. Com isso, as idas e vindas do processo consumiram alguns anos, não alcançando resultado efetivo e nem soluções. Procuradoria Geral, Consultoria Jurídica, Gabinete do Reitor, Direção da ECA e Coordenação do Departamento de Música foram algumas das instâncias pelas quais circulou o projeto da Orquestra, e em alguns desses setores os documentos ficaram alguns meses aguardando decisões.

Um exemplo foi a proposta de ajuda de custo para ensaios e apresentações, que passou por variadas configurações. Denominada inicialmente “pró-labore ou gratificação” estava prevista apenas para as apresentações, mas posteriormente foi denominada cachê com previsão de pagamento de um sexto de salário mínimo por ensaio e um terço para cada apresentação¹¹⁷.

A criação de cargos para a equipe da orquestra foi outro exemplo de algo não previsto inicialmente, mas acrescentado apenas na minuta do regulamento do grupo. As funções de montador/secretário de orquestra e um assessor técnico foram incorporadas ao projeto sem parecer prévio dos setores envolvidos, algo que demandou novo ciclo de consultas. Um parecer do Departamento Técnico de Pessoal da Universidade considerou que o cargo de assessor técnico deveria inclusive ser modificado para “diretor geral da orquestra” devido à semelhança e atribuições dessas funções a um cargo já existente de Diretor Geral do Coralusp.

As funções de diretor artístico e regente, e regente assistente da orquestra também foram discutidas nos pareceres. Essas posições seriam ocupadas por professores do Departamento de Música, indicados por seu coordenador. Não era previsto o pagamento de honorários por essas atividades, mas, conforme a proposta de regulamento enviada para análise, os professores que ocupassem esses cargos poderiam pleitear a mudança no seu regime de contratação para turno completo ou

117 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1971b, 2, 8, 9, 17, 28.

mesmo para dedicação exclusiva¹¹⁸. Um parecer sugeriu que comissões específicas da Universidade opinassem sobre as mudanças de regime, apreciações que entretanto não foram incluídas no processo¹¹⁹.

O custo para instituir a orquestra, referente ao pagamento pelos ensaios, foi fator significativo pela demora na institucionalização do grupo. Em setembro de 1972 o professor Ferri propôs que a orquestra iniciasse atividades apenas no ano seguinte, pela dificuldade orçamentária em “fazer face às despesas decorrentes de sua instalação”¹²⁰. Contudo, nenhum documento relacionado à criação do grupo indicava a dimensão da orquestra, sua formação instrumental ou a previsão da quantidade total de músicos para uma elaboração objetiva dos custos necessários à sua implantação.

Os debates e discussões sobre as necessidades para a instalação do grupo iniciaram-se em 1971 e se estenderam por alguns anos. Nesse período as chefias de cargos diretivos na Universidade foram trocadas, conforme o ciclo de troca de gestões. Assim, no decorrer de 1972, o professor Manuel Nunes Dias tornou-se diretor da Escola de Comunicações e Artes, e o professor Orlando Marques de Paiva assumiu a Reitoria da Universidade em novembro de 1973.

A gestão do professor Orlando Marques de Paiva foi marcada por denúncias de colaboracionismo com os governos militares. Mesmo após a expulsão de professores indesejados, o controle ideológico continuava atuante na Universidade, por meio de uma representação do Departamento de Ordem Política e Social (Dops). Ligada diretamente ao gabinete do reitor, essa representação pesquisava os antecedentes de candidatos aprovados a professor e orientava por sua admissão ou pelo esquecimento de seu processo na burocracia interna da Universidade, postergando ou mesmo impedindo contratações consideradas indesejadas. Uma Comissão Especial de Inquérito montada na Assembleia Legislativa em 1977 convocou o reitor Paiva para esclarecer essas denúncias, que negou a existência dessa representação, assumindo pessoalmente as decisões (ADUSP, 2004, p.80-85).

A mudança na gestão da reitoria resultou em novos objetivos para planos anteriormente definidos. Dessa maneira, em janeiro de 1975 o projeto de uma

118 Idem p.15.

119 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1971b, p.19.

120 Idem p.10.

orquestra no Departamento de Música, iniciado e em discussão havia mais de quatro anos, foi radicalmente alterado. Aparentemente o novo reitor desejava uma orquestra profissional na Universidade. Conforme informação do próprio professor Olivier Toni no processo da Orquestra, a Reitoria e o Departamento de Música haviam estabelecido um “novo projeto em comum acordo”, para o “conjunto que deverá ser mantido com bases estritamente profissionais”, abandonando a proposta de formar um grupo com integrantes variados. O professor Toni também sugeriu que o processo com as discussões sobre o regimento e outros detalhes do grupo fosse enviado à Reitoria, para seu aproveitamento no novo projeto¹²¹.

3.4 “O parto de um elefante”

O novo plano para a Orquestra da Universidade começou com tratativas semelhantes às já anteriormente abordadas, mas os procedimentos já haviam iniciado antes mesmo do envio do processo. De fato, em novembro de 1974 já havia um projeto completo de regimento de uma Orquestra Sinfônica, enviado ao reitor pelo professor Vicente Marota Rangel, coordenador da Codac¹²². A principal característica dessa nova proposta encontrava-se enfatizada em seu início:

[...] A inovação principal do projeto consiste em definir a Orquestra como órgão vinculado à Coordenadoria de Atividades Culturais (Codac), o que condiz, mais adequadamente, com a natureza e finalidades tanto desta Coordenadoria como da própria Orquestra. Preocupa-se o projeto em definir, outrossim, as finalidades e a composição da Orquestra, explicitando a forma de designação assim como as funções de cada um de seus componentes. / Acreditamos fornecer esse projeto uma base normativa apropriada para a definitiva instalação e o progressivo aperfeiçoamento da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. [...] ¹²³.

A transferência da Orquestra do Departamento de Música para a Coordenadoria de Atividades Culturais não representou apenas uma mudança na estrutura administrativa da Universidade – suas finalidades foram reconfiguradas, Sua proposta inicial de regimento incluía:

121 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1971b, p.31.

122 A Coordenadoria de Atividades Culturais (Codac), sucessora do antigo Departamento de Cultura e Ação Social da Reitoria, foi substituída pela atual Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária (PRCEU).

123 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1974, p.2.

Artigo 1º. [...]

I – prestação de serviço cultural à coletividade universitária e à comunidade em geral, mediante a divulgação da música e a realização de concertos no “campus” ou fora dele;

II – cooperação, subsidiariamente, com as atividades didáticas e de pesquisa dos cursos de instrumento, regência e composição do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo;

III – cooperação, ainda subsidiariamente, com os demais Departamentos da ECA/USP, principalmente para a montagem de óperas (Departamento de Teatro), ou a realização de trilhas sonoras de filmes (Departamento de Cinema).

Parágrafo Único – Pode a Osusp desmembrar-se, sempre que necessário, em conjuntos (orquestra de câmara, banda, quarteto), ficando tais conjuntos, no que couber, sujeitos ao presente regulamento. [...] ¹²⁴

Enquanto na proposta anterior as atividades acadêmicas eram centrais, no novo projeto essa relação tornou-se subsidiária ou mesmo auxiliar. A Orquestra Sinfônica estava agora posicionada como um organismo de difusão cultural da Coordenadoria de Cultura, ligada assim diretamente à Reitoria, semelhante à função exercida pelo Coralusp.

A proposta do regimento da Orquestra utilizou grande parte das discussões anteriores, incorporando vários aspectos já discutidos. O cargo de diretor geral, em substituição ao assessor técnico, foi acrescentado, sendo também mantido o de secretário geral. Dessa maneira, a orquestra proposta teria dois cargos de diretores: um artístico e um geral.

Ainda conforme essa proposta inicial, o grupo manteria relações com a Escola de Comunicações e Artes. Apesar de sua ligação direta com a Codac, o cargo de diretor artístico da Orquestra seria designado pelo reitor por meio de lista tríplice apresentada pelo diretor da ECA. Já o diretor geral e o regente seriam indicados diretamente pelo reitor. É também nessa proposta inicial que aparece pela primeira vez a sigla Osusp ¹²⁵, sigla que também constou na Resolução n. 642 (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Resolução, 1975) quando da integração do grupo na Codac.

A quantidade de instrumentistas que formaria o grupo não estava inicialmente esclarecida. Havia a indicação de que estudantes de música em nível adiantando

¹²⁴ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1974, p.24.

¹²⁵ Idem, p.3-6.

poderiam integrar a Orquestra, a critério do regente e do diretor artístico, mas em quantidade que não excedesse 25% do total¹²⁶.

Esse novo projeto seguiu trâmite administrativo semelhante ao anterior, mas com menos polêmica e mais celeridade por ter iniciado com quesitos técnicos em estágio avançado e, evidentemente, por ter origem em níveis hierárquicos superiores. Ajustes e definições incisivas e determinantes para o estabelecimento do projeto aconteceram com a contratação de Camargo Guarnieri para o cargo de regente da nova orquestra.

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) foi contratado oficialmente em 9 de maio de 1975 e suas atribuições iniciais foram várias, muito além da regência e direção do grupo. Seus compromissos abrangiam “oferecer serviços técnicos especializados para a organização da Osusp”, incluindo participação no “preparo técnico-administrativo do grupo”, a seleção de instrumentistas, a indicação de solistas e outras atividades inerentes. Seu contrato de trabalho tinha duração de dois anos, passível de prorrogação¹²⁷.

A documentação do processo indica a atuação incisiva de Guarnieri no projeto, cumprindo os “compromissos” de seu contrato de maneira assertiva e com centralidade. Dirigindo-se diretamente ao coordenador da Codac ele sugere “em consonância com a experiência e observação por mim realizadas durante todos os anos como profissional dirigindo as maiores orquestras do mundo” que os cargos principais da Osusp fossem reduzidos para um diretor artístico acumulando a função de regente titular, um regente assistente e um secretário especializado. O diretor artístico/regente titular seria indicado diretamente pelo reitor, já o regente assistente seria designado pelo regente titular após aprovação do coordenador da Codac, e o secretário especializado seria de livre escolha desse coordenador, desde que ouvido o regente titular.

As determinações de Guarnieri foram aceitas aparentemente sem discussão, e incorporadas ao projeto. Dessa maneira, ele se tornou o responsável quase absoluto pela orquestra, indicando seus cargos relevantes, além da seleção dos músicos, situação que permitiu imprimir no grupo suas preferências pessoais de maneira incontestada. Também desapareceram quaisquer relações entre a Osusp e o Departamento de Música, com a nova Orquestra tornando-se organismo relacionado

126 Idem, p.5-6.

127 Contrato de trabalho. Maio de 1975. Fundo Camargo Guarnieri, IEB – USP.

única e diretamente à Reitoria da Universidade por meio de sua Coordenadoria de Atividades Culturais, desvinculando-se assim da situação acadêmica prevista anteriormente¹²⁸.

Quando foi convidado para chefiar a Osusp, Guarnieri já era uma personalidade notória. Regente aposentado do Theatro Municipal, ele era conhecido principalmente como compositor e professor respeitado por sua obra, contando com alunos e seguidores em várias cidades do país. Ele era considerado um representante do nacionalismo musical seguindo os ideais de Mário de Andrade, relacionados a uma arte “verdadeiramente” brasileira, bem como as funções do artista e seu compromisso consciente com seu meio. O contato com o intelectual, que aconteceu em 1928 (ano da publicação do *Ensaio sobre música brasileira* – obra norteadora desse conceito de nacionalismo), foi marcante para o compositor e determinante para sua trajetória.

Guarnieri foi um seguidor dos princípios do *Ensaio*, postura presente em sua obra e na produção de seus alunos – sua propalada “escola de composição”. Sua fidelidade aos princípios contidos no *Ensaio* foi lembrada quando da publicação da sua “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” em 1950, como resposta ao movimento Música Viva. As polêmicas resultantes em torno da “Carta” e da historiografia produzida em torno da questão resultaram na associação de Guarnieri aos setores mais conservadores na produção musical brasileira. (LACERDA, 2001, p.57-71; SILVA, 2001, p.95-111). As propostas do grupo Música Nova, cuja orientação vanguardista e internacional foi vista anteriormente, tornaram ainda mais sensível essa qualificação atribuída a Guarnieri.

A entrada de Camargo Guarnieri no projeto da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo deu-se pela influência direta de Luís Arrobas Martins¹²⁹ (1920-1977), chefe da Casa Civil do Governo Paulo Egydio. Martins foi personalidade atuante no poder estadual paulista, tendo chefiado as Secretarias de Planejamento, Fazenda, e Cultura, Esportes e Turismo, cargos que ocupou desde fins da década de 1960¹³⁰. Ele atuou diretamente na criação do Museu da Casa Brasileira, na instalação do Museu de Arte Sacra de São Paulo e na transformação

128 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1974, p.30-32.

129 Luís Gonzaga Bandeira de Mello Arrobas Martins.

130 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Arrobas_Martins.

do Palácio de Campos do Jordão em Palácio-Museu Boa Vista¹³¹. Foi nesse mesmo espaço que se iniciaram os Concertos de Inverno da cidade, o atual Festival de Inverno de Campos do Jordão, evento iniciado em 1970 que leva seu nome por ter sido seu idealizador. Camargo Guarnieri integrou a comissão organizadora do Festival, indicando assim relação aparentemente antiga com esse personagem (BACH ABRE CONCERTOS..., 1970, p.12).

A vasta correspondência de Guarnieri com várias personalidades é fonte de relevantes informações sobre suas relações sociais, fornecendo importantes dados especialmente desse período. Correspondência com Alan Fisher no início de 1975 indica que havia alguma expectativa com a presença de Arrobas Martins no Governo do Estado:

[...] Novidades governamentais. No governo do Paulo Egydio, o novo Governador dos paulistas, está o nosso querido amigo Arrobas Martins, como chefe da casa civil. Espero que a onda má que até agora me afastou das minhas possibilidades profissionais acabe. [...] ¹³²

Em carta posterior para o casal Florence e Alan Fisher, Guarnieri contou que foi Arrobas Martins quem o indicou para o projeto da Orquestra Sinfônica:

[...] Não sei se lhes contei que agora tenho uma orquestra. Pois, graças ao Arrobas o reitor da Universidade de São Paulo me convidou para criar a Orquestra, creio que já lhe escrevi sobre isso! Consegui um conjunto maravilhoso. A Orquestra é formada por músicos de alta categoria, pois todos fizeram concurso. [...] ¹³³

Em carta para Evanira e Jerry Birdman (GUARNIERI, 1975b) ele diz: “Fui nomeado para ser o regente titular e diretor artístico da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. Estou tendo um trabalhão. Terei que organizar tudo”.

Para seu amigo e antigo professor Lamberto Baldi, Guarnieri relatou sua satisfação pela nova posição na Universidade e decorrente melhor situação financeira. Sobre a criação da orquestra o plano acertado era iniciar o grupo como uma orquestra de cordas, com a formação 10-10-8-8-6 (dez primeiros violinos, dez segundos violinos, oito violas, oito violoncelos e seis contrabaixos). Relatou também que essa era uma etapa inicial, pois se previa sua ampliação: na fase seguinte, após

131 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_Sacra_de_S%C3%A3o_Paulo, <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/museu-de-arte-sacra-de-sao-paulo/>, <http://mcb.org.br/pt/programacao/especial/aniversario-do-mcb-48-anos/> <http://www.acervo.sp.gov.br/PV.html>. Acesso em: 22 maio 2019.

132 GUARNIERI, Carta para Alan Fisher, 1975a.

133 Idem, Carta para Florence e Alan Fisher, 1978.

aproximadamente um ano, o grupo seria ampliado para uma orquestra clássica com a inclusão da seção das madeiras, para depois tornar-se um grupamento efetivamente sinfônico¹³⁴.

A insuficiência de recursos na Universidade para a implantação de uma orquestra já havia sido um empecilho citado pelo professor Ferri, diretor da ECA, e no caso da Osusp, apesar da relação direta com a Reitoria, a questão não foi diferente e definiu o perfil da orquestra bem como seu futuro. Em carta trocada com Arrobas Martins, Guarnieri comentou a respeito do projeto apresentado e pediu ajuda do amigo na efetivação do projeto:

[...] Logo que saiu a publicação de minha nomeação para ser o regente titular e diretor artístico da orquestra da USP, no *Diário Oficial*, levei ao professor Marotta¹³⁵ o projeto da criação da Orquestra Sinfônica da USP. Depois de examinar o documento pediu-me que reduzisse ao máximo o orçamento, pois achava um pouco alta a quantia que pedia. Fiz essa redução e entreguei ao Magnífico Reitor Dr. Paiva na presença do prof. Marotta. Achou ótimo e me disse que iria falar com você, pois a verba que ele dispunha na reitoria não dava para cobrir os gastos previstos no meu projeto, por isso esperava que você pudesse ajudar com a outra parte. Há mais de um mês estou esperando e nada ainda foi resolvido. Acontece que os dias estão passando e eu não tenho feito para receber dinheiro dos cofres públicos sem justificar com o meu trabalho. Além do mais a criação da orquestra está muitíssimo falada e todos aguardam o seu aparecimento ainda este ano [...]¹³⁶

A orquestra de cordas na dimensão proposta por Guarnieri foi reduzida ainda mais, como pode ser verificado na divulgação sobre a criação do grupo e nas convocações para seleção de músicos. Os anúncios indicavam a quantidade de vagas para o novo grupo: oito primeiros violinos, oito segundos violinos, seis violas, seis violoncelos e quatro contrabaixos (ADMISSÃO DE VIOLINOS..., 1975, p.55).

As dificuldades para implantar a orquestra e os planos para sua ampliação constam na correspondência de Guarnieri e em várias entrevistas. Em uma delas para a revista *Veja*, sobre a estreia da Osusp, ele afirmou que apresentaria “música do século XVI para cá, sem preferências por esta ou aquela escola”. Apesar de conseguir os melhores salários naquele momento para um músico de orquestra do Brasil, estruturar o grupo custou seis meses de trabalho: algo “mais difícil que o parto de um elefante”. Ele comentou o projeto previsto de ampliação do grupo para uma orquestra de câmara, que no início do ano seguinte “contará com 46 músicos”,

134 Idem, Carta para Lamberto Baldi, 1975c.

135 Professor Vicente Marotta Rangel, coordenador da Codac.

136 GUARNIERI, Carta para Luís Arrobas Martins, 1975d.

“para princípios de 1977, a orquestra se apresentará completa, com noventa elementos” (OUTRA SINFÔNICA, 1975, p.72).

O maestro Ronaldo Bologna foi escolhido para regente assistente. A estrutura concebida correspondia efetivamente ao modelo de uma orquestra profissional, com funções definidas e ocupadas: havia um redator musical, uma inspetora de orquestra, um copista musical e um montador. O cargo de diretor geral aparentemente não foi ocupado, não tendo sido encontrada indicação dessa função em nenhum programa do grupo.

Os concertos da orquestra aconteciam em sua sede, o Anfiteatro de Convenções e Congressos, aproximadamente a cada quinze dias, sempre com entrada franca. Os programas estavam sempre estruturados em duas partes, nem sempre contando com solistas, como se verá adiante.

O concerto de estreia da Osusp aconteceu em 28 de novembro de 1975. Ele continha um *Adágio para cordas* de Arcangelo Corelli, o *Adágio e fuga* K. 546 de Wolfgang A. Mozart, e de Alexandre Tansman (1897-1986) as *Variações sobre um tema de Frescobaldi*. A segunda parte incluiu o *Prelúdio da Quarta Bachiana* (sic), de Heitor Villa-Lobos e encerrou com obra de Paul Hindemith (1895-1963), *Tema e quatro variações para piano e cordas* (*Os quatro temperamentos*), com a solista Laís de Souza Brasil (1935-)¹³⁷.

A ampliação prevista no projeto da orquestra dependia de recursos, dos quais, entretanto, a Universidade aparentemente não dispunha, conforme visto nos relatos. E após poucos meses os recursos existentes mostraram-se insuficientes para a fase apenas inicial da orquestra de cordas. Em fevereiro do ano seguinte Guarnieri novamente contatou Arrobas Martins, buscando seu auxílio nesse sentido. Ao convidá-lo para o primeiro concerto do ano, que era apenas a terceira apresentação do grupo, acrescentou:

[...] Aproveitando a oportunidade, quero lhe pedir um favor, isto é, dar um empurrãozinho no processo da orquestra, que se encontra na Secretaria do Planejamento. Pelo que sei, a Reitoria só dispõe de verba para o mês de fevereiro [...]¹³⁸

Martins respondeu prontamente: “[...] já apressei a verba para a orquestra. [...]”. (CARTÃO ..., 1976).

137 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Concerto, 1975.

138 GUARNIERI, Carta para Luís Arrobas Martins, 1976.

Além de apresentar Guarnieri à Universidade, Arrobas Martins foi o solucionador de problemas financeiros para a instalação da Orquestra. Esse apoio, entretanto, logo foi perdido, pois depois desse contato, devido a uma grave crise política no Governo do Estado, Martins afastou-se da Casa Civil (DEPUTADO PEDE CEI..., 1976, p.1), falecendo no ano seguinte, em 1977. Com isso Guarnieri e a Osusp perderam significativo e influente apoio da estrutura governamental, uma força significativo na instalação e manutenção inicial do grupo. Essa perda foi provavelmente uma das causas para o malogro do projeto sinfônico original.

As divergências sobre a Osusp não se resumiram apenas ao orçamento insuficiente para sua implantação e funcionamento, ou à inexistente relação acadêmica entre a orquestra e o Departamento de Música. Embates de ordem estética permearam toda a polêmica, mas nem sempre estes foram postos em evidência. O antagonismo estabelecido de um lado entre o nacionalismo de base folclórica, atribuído a Guarnieri, e do outro a vanguarda e o experimentalismo musicais, representados pelo Departamento de Música alimentou e impulsionou a controvérsia.

A discórdia foi claramente exposta em matéria no jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada no exato dia da estreia do grupo. Ênio Squeff (1975) apresentou extensa crítica ao projeto Osusp, apontando detalhes da sua implantação. Toda a problemática foi exposta nesse escrito: a falha relação acadêmica do projeto, a ingerência externa e a questão estética. O parágrafo inicial da crítica indicava seu teor: “Poucos conjuntos foram alvos de tanta controvérsia quanto a Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo [sic], que estreia hoje às 21 horas no Anfiteatro da USP. O programa, na verdade, não apresenta nada de inédito nem de insólito. [...]”.

De fato a polêmica não residia nas obras a serem apresentadas e sim no percurso da criação do grupo, que não levou em conta a existência do Departamento de Música. Conforme Squeff, para alguns esse ato significou um desprestígio do reitor ao Departamento, complementado ainda pelo convite feito a um “elemento estranho” à Universidade para a direção da orquestra: Camargo Guarnieri. De acordo com o crítico, as polêmicas sobre a Osusp eram muitas, passando pela “provável ingerência de um elemento do governo do Estado na nomeação” de Guarnieri e incluindo o alto salário dos músicos, inclusive. O articulista incluiu uma resposta do próprio reitor às questões apresentadas, que

afirmou não haver obrigação em ligar a Orquestra ao Departamento de Música - suas palavras: “É como querer que o departamento jurídico da Universidade esteja [sic] ligado à Faculdade de Direito”. O reitor também afirmou ter disponibilizado ao Departamento de Música três milhões de cruzeiros para a criação de uma orquestra, e que isso não resultou em “nada de concreto”, acrescentando ainda que a ECA dificilmente teria recursos suficientes para arcar com o grupo.

Parte importante da polêmica foi explicitada: a problemática relação de Guarnieri com a estética da vanguarda, corrente presente no Departamento de Música. Um grupo orquestral no Departamento significaria a prática desse repertório experimental, inclusive como base formativa, algo considerado inviável para Guarnieri. “Como fazer isso se o maestro Guarnieri é um conservador?” – perguntaram alguns alunos. Para Squeff, ações que seriam naturalmente aceitas pelo maestro Olivier Toni, Guarnieri as chamaria de “loucura”. O maestro manifestou-se: “O fato de eu não aceitar esse negócio de dar soco num piano e chamar a isso de música não significa que não aprecie os compositores da Escola de Viena, com Alban Berg ou Webern”. O maestro Ronaldo Bologna, professor do Departamento e contratado como assistente de Guarnieri, foi considerado um possível ponto de equilíbrio para a tensão. Squeff acreditou que os dois organismos universitários necessitariam trabalhar juntos em um futuro breve e que dessa maneira alguma concordância seria encontrada (SQUEFF, 1975, p.9).

Ocorreram tentativas da parte de Guarnieri aparentemente para diluir a tensão entre a Orquestra e o Departamento de Música. Um ano após o início do grupo, em 25 e 27 de novembro de 1976, o maestro Olivier Toni dirigiu um concerto com a Osusp, que pode ser compreendido como uma tentativa de apaziguamento e aproximação entre as partes. As obras apresentadas foram um *Concerto para orquestra F. XI n.4* de Antonio Vivaldi (1678-1741); a *Sinfonia n.27* de Joseph Haydn (1732-1809); *Ave Regina Celorum – Ária ao Pregador* de José Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), uma obra restaurada pelo próprio Olivier Toni; o *Divertimento KV 136* e o *Concerto para piano KV 414* de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), este com solo de Caio Pagano, professor do Departamento¹³⁹.

Em 1977 a Osusp participou do concerto de encerramento do I Simpósio Internacional de Compositores, promovido pelo Instituto de Artes do Planalto, então

139 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Concerto, 1976.

em São Bernardo do Campo, integrante da recém-criada Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. O convidado desse evento era Max Deutsch (1892-1982), professor de composição em Paris, antigo aluno de Arnold Schoenberg (1874-1951), que em 10 de setembro apresentou *Noite Transfigurada*, desse compositor¹⁴⁰. Um concerto anterior, apresentado na USP, incluiu, além dessa obra, os *Cinco movimentos para orquestra, opus 5* de Anton Webern (1883-1945)¹⁴¹.

Em 23 e 25 de novembro de 1978, Ronaldo Bologna, regente assistente de Guarneri, dirigiu um concerto com obras de compositores brasileiros em amplo leque de orientações estéticas, que pode ser entendido como persistência na busca de equilíbrio no cenário conflituoso da Universidade. De César Guerra-Peixe (1914-1993) foi apresentado o *Divertimento n.1*; *Estigmas* de José de Almeida Prado (1943-2010); de Willy Corrêa de Oliveira *Sursum Corda*; um *Andante* de Edino Krieger (1928), e a *Bachiana Brasileira n.9* (sic) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1978b). A obra de Willy Corrêa de Oliveira já havia sido apresentada nesse mesmo ano, na segunda edição do Simpósio Internacional de Compositores, em evento que contou com composições de Flavio de Oliveira (1944), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Rodolfo Coelho de Souza (1952), e Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005)¹⁴².

A apresentação de 1978 não foi a única com essa variedade. Em 1984 maestro Bologna dirigiu outro concerto em que se observa a mesma variedade estética: de Gilberto Mendes (1922-2016) foram *Três pequenos estudos para cordas*; novamente *Estigmas* de Almeida Prado (1943-2010); de Henrique David Korenchender (1948) *Variações breves* para piano e orquestra de cordas, com Gilberto Tinetti (1932) como solista; o *Improviso n. 6* de Camargo Guarneri iniciou a segunda parte; seguido do *Canto de amor e paz* de Claudio Santoro (1919-1989) e do *Divertimento* de Edino Krieger (1928)¹⁴³.

Os programas da Osusp e matérias publicadas em periódicos internos da Universidade indicam que a problemática de inserção da orquestra na Universidade se manteve, tanto nas questões acadêmicas, no que se refere a sua funcionalidade, como nas financeiras. O planejamento inicial, que previa a ampliação gradual do grupo não se concretizou.

140 UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA..., Concerto, 1977.

141 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Concerto, 1977.

142 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Concerto, 1978a.

143 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Concerto, 1984.

Reportagens do *Jornal do Campus*, periódico interno da Universidade, qualificaram o grupo como uma instituição esquecida, posta à margem da estrutura universitária. Títulos como “Sinfônica da USP: a orquestra esquecida” e “A Orquestra Sinfônica reclama mais atenção” mostravam explicitamente a situação do grupo, que sofria “uma das maiores crises de sua breve existência”. As razões já foram expostas: o abandono do projeto inicial manteve o grupo restrito à seção de cordas, delimitando as possibilidades de repertório, aliada à falta de músicos que se afastaram quando os salários perderam a atratividade.

A falta de recursos na Universidade não impediu apenas a ampliação do grupo mas também dificultou a elaboração de uma programação atraente. Outros problemas institucionais também comprometeram a Osusp, como a falta de divulgação de suas atividades. Esta era uma ação pertinente à Codac que, a julgar pelos comentários encontrados, não desempenhava satisfatoriamente suas responsabilidades (SINFÔNICA DA USP..., 1984, p.9; MONTEIRO, 1987, p.12; MÚSICA..., 1987, p.4)

Para a Codac, entretanto, não havia problemas. Relatando suas atividades de 1986 em matéria institucional publicada no *Jornal do Campus* no ano seguinte, com sugestivo título (“MÚSICA: nosso ponto alto em 86”) a Coordenadoria listou com ênfase as ações do Coralusp, reservando contudo apenas poucas linhas para a Osusp. A matéria, entretanto, não esclarecia qual era a política cultural específica da instituição para seus organismos do setor, nem mesmo apresentou planos futuros para sua atuação (MÚSICA..., 1987, p.4). A Coordenadoria talvez não tenha compreendido e incorporado em seu funcionamento as diferenças existentes entre promover ações e produzir atividades culturais, estas conforme as especificidades de cada organismo. Suas ações aparentemente restringiram-se apenas à divulgação das atividades, e nem sempre satisfatoriamente.

Uma leitura panorâmica dos programas de concerto da Orquestra indica a frequência com que regentes eram convidados para apresentações com o grupo – um indicativo da dinâmica de sua programação mas que também demonstra a disponibilidade de recursos, ou sua ausência. Na década de 1970, a média de regentes externos nas apresentações da Orquestra foi de apenas um por ano; na década seguinte passou para dois por ano, mas nos anos de 1989 e 1990 não houve nenhum maestro convidado.

As apresentações da Osusp em outras unidades da Universidade e externas, uma das suas finalidades conforme seu Regimento, também não foram recorrentes. Esporádicos concertos foram realizados na Faculdade de Direito, no Theatro Municipal, que aconteceram especialmente nos anos iniciais do grupo e com frequência maior em 1977, devido às comemorações dos 70 anos de Guarnieri. Unidades da Universidade no interior foram visitadas poucas vezes, geralmente uma viagem anual: São Carlos, Piracicaba e Ribeirão Preto eram os destinos, mas com recorrência não obrigatória. As apresentações episódicas nas unidades da Universidade e em outros espaços paulistanos fora do *campus* do Butantã demonstram a falta de uma política clara e definida para a execução das finalidades da Orquestra.

Guarnieri foi o diretor artístico e regente da Osusp de 1975 até seu falecimento, em janeiro de 1993, e nesse período a programação do grupo aproximou-se dos preceitos atribuídos ao nacionalismo modernista, conforme expostos por Mário de Andrade no *Ensaio*. Guarnieri foi inclusive considerado a concretização desse ideal de compositor nacional (COLI, 2001, p.28). Entretanto nas cerca de vinte primeiras audições de obras que Guarnieri proporcionou na Osusp encontram-se composições com orientações estéticas diversas. Algumas dessas obras pertenceram a seus alunos, mas essa oportunidade não se restringiu a esse círculo de alunos e amigos – sua “escola de composição” (LACERDA, 2001, p.57). Obras de Willy Corrêa de Oliveira (1938), Cyro Pereira (1929-2011), Amaral Vieira (1952), Ricardo Tacuchian (1939) e Marisa Resende (1944) foram apresentadas pela primeira vez no grupo orquestral universitário, o qual Guarnieri detinha a direção artística.

Essas obras em primeira audição, somadas às já citadas apresentações dirigidas pelo maestro Bologna insinuam que Guarnieri talvez não fosse tão absolutamente dogmático sobre outras correntes estéticas, contrariamente a atribuição comumente aceita e bastante divulgada. Tal visão, entretanto, ainda necessita de estudos mais aprofundados.

Devido às restrições impostas e ao contexto conflituoso o projeto Osusp restou confinado a uma “Seção Cordas”. Suas apresentações quinzenais referenciaram por quase duas décadas um grupo sinfônico inexistente, que ao invés de alterar sua denominação e identidade aguardou a efetivação do projeto inicial, nunca efetivado. Alterações significativas na orquestra somente aconteceram após o

falecimento de Camargo Guarnieri, no início de 1993. Ronaldo Bologna, maestro assistente, tornou-se o diretor do grupo e imprimiu outra dinâmica à orquestra, transformando-a na USP Sinfonietta. Este foi o primeiro grupo em São Paulo a oferecer uma série de assinaturas e a anunciar antecipadamente sua temporada de concertos, dividida em séries, com temas diferenciados, regentes e solistas convidados, além de concursos de composição, regência e a promoção de *master classes*¹⁴⁴. No início da década de 2000, a orquestra foi ampliada com a inclusão de alguns instrumentistas de madeiras e metais, mas ainda em número insuficiente de integrantes para poder ser considerada uma orquestra sinfônica.

144 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Folheto, 1995.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois grupos orquestrais da Universidade de São Paulo aqui estudados representam momentos distintos da instituição, evidenciados nas características de cada uma delas, em seus objetivos e contextos de institucionalização. O acolhimento de um projeto externo, em 1945, mostrou-se válido e simbolicamente significativo, devido à retomada de característica do projeto original da Universidade. Orquestras possuem valor como entidades promotoras de cultura e como símbolo de união por um ideal: a Orquestra Universitária de Concertos com professores, alunos de várias escolas e elementos da elite reunidos em torno da música encontrou ressonância com o ideal universitário de 1934, em prol de uma ciência desinteressada, mas não alcançado.

Nesse sentido a Orquestra de Kaniefsky mostrou-se simbolicamente eficiente, ao estimular e, especialmente, divulgar uma possível convivência entre as escolas e seus integrantes, afastadas entre si mas unidas “sob os auspícios da Reitoria”. Mas a distração inocente, suas práticas antigas e padrões estéticos ultrapassados não alcançaram reverberação significativa e nem ultrapassaram um pequeno e restrito círculo do mundo universitário, transformando-se em uma entidade epigonal. Tornou-se a última sobrevivente de uma atividade que refletia no século XX práticas e modelos ultrapassados. Mas se a Orquestra universitária não alcançou notoriedade, tampouco causou polêmicas.

A Universidade resultante das reformulações da década de 1960 possuía novas prerrogativas, imbuída de ideias tecnicistas e modernizadoras, nas quais o amadorismo e a atividade desinteressada, que a antiga Orquestra ainda desejava, não eram mais aceitos. A tentativa de retomada do antigo grupo foi respondida academicamente e confrontada por projeto didático, conteúdo que ela não dispunha. Entretanto a nova Orquestra proposta não obteve a recepção esperada, talvez por seu ineditismo, proposto ou pressuposto, inapropriado para aquele momento histórico.

O grupo misto-estudantil acadêmico foi suplantado pela valorização de um modelo profissional de orquestra. Contudo, a discussão sobre a funcionalidade de uma orquestra sinfônica desse perfil na Universidade na realidade camuflou o debate e tensões subjacentes. A funcionalidade de um grupo orquestral e a ausência de recursos tomaram a frente da discussão, mas o confronto maior era de

ordem estético-ideológica. Os preceitos da vanguarda, representados pelo Grupo Música Nova, e os princípios atribuídos ao Modernismo nacionalista, simbolizados na personalidade de Camargo Guarnieri.

A transferência da orquestra do Departamento de Música para a Coordenadoria colaborou para dissimular a polêmica de fundo. Os silêncios a respeito foram significativos: nenhuma manifestação da Reitoria tocou em questões estéticas, apesar da clara discussão no jornal. Se o antigo grupo de amadores foi poupado de discussões, neste a polêmica esteve em seu cerne.

Desse modo, a praça do Relógio, espaço central da Universidade, delimitava dois mundos, distintos e opostos. De um lado o conservadorismo atribuído a Guarnieri, e do outro a escola de artes com seu novo curso de música. Este contava com propostas amplas mas privado de sua orquestra, transferida para o outro lado desse ringue imaginário.

A orquestra transferida para a Codac correspondeu a desejo de valorização institucional da Universidade, encontrando paralelo com o conceito do idealismo musical. Com a transferência para a Codac, coube a essa (nova) orquestra uma associação mais direta à Universidade e valoração específica: por meio da sua própria sigla – Osusp – o grupo ligava-se íntima e diretamente à própria Universidade, que cedia seu próprio nome. Uma orquestra com estudantes, professores e membros da comunidade provavelmente não estaria apta a receber atenção dessa magnitude, haja vista a reorganização ocorrida poucos anos antes. Assim, a Universidade, agora reformada (e expurgada), criou uma orquestra profissional, integrada pelos melhores músicos disponíveis no mercado, recebendo os melhores salários, dirigidos por um compositor de renome nacional, e que se apresentava em auditório recém-construído, localizado em local que centralizava grande parte das Faculdades. Os antigos concertos em três partes apresentados por amadores haviam sido suplantados por um conjunto dos melhores profissionais, em um grupo com expansão sinfônica prevista. As demandas relativas ao idealismo musical estavam devidamente preenchidas.

Apesar da diferença de trinta anos entre a Orquestra Universitária de Concertos e a Osusp, a posição institucional ocupada por ambas manteve-se a mesma: nas estruturas centrais da Universidade, afastadas de questões didáticas e, principalmente, apoiadas diretamente pela Reitoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicações

145º CONCERTO de um novo conjunto. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 50, n.15.164, p.9, 22 dez. 1970.

ADAGIO in G minor. In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Adagio_in_G_minor. Acesso em: 13 out. 2018.

ADMISSÃO de violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. **Diário Oficial do Estado**. São Paulo, ano 85, n.188, p.55, 1º out. 1975.

ADUSP. **O controle ideológico na USP**: 1964-1978. 2. ed. (Publicado originalmente em 1978 sob o título: *O livro negro da USP*) São Paulo: Adusp, 2004.

AMERICANO, Jorge. **A Universidade de São Paulo**. Dados, problemas e planos. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1947.

ANDERSON, Ronald Kinloch. Henri Marteau. In: **Grove Music Online**. s.l.: Oxford University Press, 2001. Disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017876?rskey=CbWfGo&result=1>. Acesso em: 26 abr. 2018.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. [1928]. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Música e jornalismo**: Diário de S. Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

ANTUNHA, Heládio C. G. **Universidade de São Paulo**: fundação e reforma. São Paulo, Brasil: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Sudeste: 1974.

ANÚNCIO fúnebre. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 96, n.30.640, p.31, 14 fev.1975.

ANÚNCIO fúnebre. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 97, n.30.976, p.36, 17 mar. 1976.

ANÚNCIO fúnebre. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 100, n.32.016, p.56, 29 jul. 1979.

ANÚNCIO fúnebre. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 103, n.32.991, p.39, 26 set. 1982.

ARQUIVO NIREZ. Coleção de discos em 78 rpm. Disponível em:
<http://arquivonirez.com.br/discos-78rpm/>. Acesso em: 15 abr. 2019.

AS ATIVIDADES culturais na universidade. **Folha da Noite**. São Paulo, ano 25, n.7.793, p.2, 12 jun. 1946.

ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE MAGISTRADOS. Disponível em:
<https://apamagis.com.br/institucional/>. Acesso em: 20 maio 2019.

BACH ABRE concertos de inverno. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 91, n.29.231, p.12, 24 jul. 1970.

BAIN, Wilfred C. A orquestra sinfônica universitária. In: SWOBODA, Henry (Org.). **O mundo da orquestra sinfônica**. Rio de Janeiro: Fórum, 1968. p.104-109.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. **Calculadora do cidadão**. Brasília. Disponível em:
<https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice>. Acesso em: 18 dez. 2018.

BARBATO JÚNIOR, Roberto. **Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. **Mulheres compositoras**. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora FGC, 2005.

BINDER, Fernando. Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na Belle Époque. Em: Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR – SIMPEMUS 6, 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2013a, p.51-56.

_____. Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo. XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPOM, 2013b, Natal. **Anais...** Natal, 2013b.

BOMFIM, Camila Carrascoza. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016**. 2017. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

CABRAL, Neyde A. Joppert. **A Universidade de São Paulo – modelos e projetos**. São Paulo: Edusp, 2019.

CAMPOS, Ernesto de Souza. **História da Universidade de São Paulo**. [1954] 2. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

CAMPOS, Wenceslau Nazari. Entrevista concedida a Adriano de Castro Meyer, São Paulo, 20 jun. 2017.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v.2, n.4, p.27-36, 1984.

CANTÚ, Agostino. In: **ENCICLOPÉDIA** da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2.ed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

CARVALHO, Luis Fabrício Cirillo de. **Orquestra universitária**: modelos e alternativa de implementação em universidades públicas. 2005. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2005.

CASA DO PINHAL. **Christiano Klingelhofer**. São Carlos [SP]: s.d. Disponível em: http://www.casadopinhal.com.br/search_iconograficos/view?id=4. Acesso em: 17 out. 2018.

_____. **Netos e netas dos Condes do Pinhal**. São Carlos [SP]: s.d. Disponível em: <http://www.casadopinhal.com.br/assets/Netos-Netas-Condes-Pinhal-a65e4b7836349257d7a8a9c55f7d4bfabf502969b8e43b66151357ac6dee4874.pdf>. Acesso em: 17 out. 2018.

CASTRO, Maria João Padez Meireles Ferreira de. **Doutoramentos *honoris causa* da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004.

CELESTE FILHO, Macioniro. **A constituição da Universidade de São Paulo e a reforma universitária da década de 1960**. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**: da i tempi coloniale sino ai nostri giorni (1549-1925). Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

COELHO, J. M. Vaz Pinto. O padre Domingos Simões da Cunha (*Trovas mineiras*). **Bibliotheca Brasileira**. Revista Mensal. Rio de Janeiro, p.22-41, 1863. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/703079/per703079_1863_00001.pdf. Acesso em: 18 nov. 2018.

COLI, Jorge. O “nacional” e o “popular”. In: SILVA, Flavio (org.). **Camargo Guarnieri**: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p.25-31.

CONCERTO. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 51, n.15.503, p.23, 26 nov.1971.

CONCERTO BENEFICENTE. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 104, n.33.351, p.28, 25 nov.1983.

CONCERTO DE UNIVERSITÁRIOS. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 109, n.34.746, p.53, 5 jun.1988.

CORALUSP. **Linha do Tempo**. São Paulo: s.d. Disponível em: http://biton.uspnet.usp.br/coralusp/?page_id=4210. Acesso em: 21 maio 2019.

COX, D.; TIMBRELL, C. Casadesus family. In: **Grove Music Online**. s.l.: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005056?result=2&rskey=z7BVXm#omo-9781561592630-e-0000005056-div1-0000005056.2>. Acesso em: 13 out. 2018.

CUNHA, LUIZ ANTÔNIO. **A universidade reformanda**: o golpe de 1964 e a modernização do ensino superior. [1988] São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

DEPUTADO PEDE CEI para o caso Arrobas. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, ano 97, n.30.975, p.1, 17 mar. 1976.

EGG, André. A necessidade faz o crítico: Mário de Andrade na música brasileira e a importância do estudo de sua coluna no *Diário Nacional*. In: EGG, André (org.). **Música, cultura e sociedade**: dilemas do moderno. Curitiba: CRV, 2016. p. 71-100.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2.ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES. **Departamento de Música: histórico**. São Paulo: s.d. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/cmu/historico>. Acesso em: 31 mar. 2017.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ. **Orquestra Sinfônica da UFRJ (OSUFRJ)**. Rio de Janeiro: s.d. Disponível em: <http://musica.ufrj.br/index.php/producao/conjuntos-estaveis?view=article&id=68:orquestra-sinfonica-da-ufrj-osufrj&catid=50:conjunto-estaveis>. Acesso em: 7 jan.2019.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. **Da cátedra universitária ao departamento**: subsídios para discussão. Disponível em: <http://23reuniao.anped.org.br/textos/1118t.PDF>. Acesso em: 7 out. 2018.

FESTA de formatura. **O Estado de S. Paulo**, ano 65, n.21.543, p.7, 5 dez. 1939.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Americano, Jorge (verbete). In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: s.d. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/americano-jorge>. Acesso em: 9 out 2018.

GIANTURCO, Carolyn. Remo Giazotto. In: **Grove Music Online**. s.l.: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011086>. Acesso em: 13 out. 2018.

HADDAD, Gisele Laura. **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP)**: representações e significado social. 2009. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

HENRI CASADESUS. In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Casadesus. Acesso em: 13 out. 2018.

HENRI MARTEAU. In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Marteau_\(musicien\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Marteau_(musicien)). Acesso em: 26 abr. 2018.

HOMENAGEM. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 61, n.15.409, p.23, 24 ago. 1971, Ilustrada.

JEAN-PAUL-ÉGIDE MARTINI. In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul-%C3%89gide_Martini. Acesso em: 26 de jan.2019.

JUDEUS NA UCRÂNIA NO SÉCULO XX. **Morashá**. s.l., n.85, set. 2014. Disponível em: <http://www.morasha.com.br/comunidades-da-diaspora-1/judeus-na-ucrania-no-seculo-20.html>. Acesso em: 26 abr. 2018.

KWASNICKA, Eunice Lacava. **Universidade de São Paulo**: subsídios para uma avaliação. São Paulo: USP/Codage, 1985.

LACERDA, Osvaldo Costa de. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flavio (org.). **Camargo Guarnieri**: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p.57-71.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LEITE, Edson. **Memórias Osusp**: Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. São Paulo: CD.G Casa de Soluções, 2013.

LIMA, Giuliana de Souza. O ouvido indiscreto: a música radiofônica por León Kaniefsky. In: 11º ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, Alcar 2017, São Paulo. **Anais...**, São Paulo: Alcar 2017 – Manipulações midiáticas em perspectiva histórica, 2017. p.1-12. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/11o-encontro-2017/gt-historia-da-midia-sonora/o-ouvido-indiscreto-a-musica-radiofonica-por-león-kaniefsky/at_download/file. Acesso em: 8 dez. 2018.

Lisbôa, Sérgio Rodrigues. **Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Orgs.) **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p.150-167.

LUÍS ARROBAS MARTINS. In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Arrobas_Martins. Acesso em: 22 de maio 2019.

MAGALDI, Cristina. Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**. v.16, n.1, p.1-41, Spring, Summer, 1995.

MARCO ENRICO BOSSI. In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Marco_Enrico_Bossi. Acesso em: 26 abr. 2018

MARINHO, Maria Gabriela S.M.C.; MOTA, André (Orgs.). **Trajetória da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo**: aspectos históricos da “Casa de Arnaldo”. v.1: Da Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo à Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo: conjunturas e contextos. São Paulo: CD.G Casa de Soluções, 2012.

MARTINS, Maria Helena Pires. **ECA**: retrato em branco e preto (cinema e música). 1988. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 1988.

MARTINS, Simone. Museu de Arte Sacra de São Paulo. In: **História das Artes**. 30 mar. 2016. Disponível em: <https://www.historiadadasartes.com/sala-dos-professores/museu-de-arte-sacra-de-sao-paulo/>. Acesso em: 22 de maio 2019.

MARTORELLI FILHO, Braz. Conjunto coral dos alunos da FMUSP. **O Bisturi**. São Paulo, ano 21, n.69, p.13, maio 1954.

MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista**. Teatro e TV em São Paulo: 1940-1950. São Paulo: QdM & Associados, 2002.

MIGLIAVACCA, Ariede. Acervo Kaniefsky. **[Mensagem pessoal]**. Mensagens eletrônicas recebidas por arquivosinfonic@usp.br em: 2, 4 e 9 abr. 2017.

MILANESI, Luis Augusto. Carta de Carlos Gomes. **Documentação**, São Paulo, v.1, n.1, p.1-14, jun.1986.

MONTEIRO, Katia Canton. A Orquestra Sinfônica reclama mais atenção. **Jornal do Campus**. São Paulo, ano 7, n.38, 8 jan.1987.

MOTOYAMA, Shozo. **USP 70 anos**: imagens de uma história vivida. São Paulo: Edusp, 2006.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. Disponível em: <http://mcb.org.br/pt/programacao/especial/aniversario-do-mcb-48-anos/>. Acesso em: 22 maio 2019.

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO. In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_Sacra_de_S%C3%A3o_Paulo. Acesso em: 22 maio 2019.

MÚSICA: nosso ponto alto em 86. **Jornal do Campus**. São Paulo, ano 5, n.38, p.4, Codac informa, 8 jan. 1987.

O PORTAL da história. José Guilherme Klingelhofer. In: **Portugal Dicionário Histórico**. Portugal: s.d. Disponível em:

<http://www.arqnet.pt/dicionario/klingelhofer.html>. Acesso em: 17 out. 2018.

ORQUESTRA DOS MÉDICOS comemora 25 anos. Disponível em:

https://www.anahp.com.br/noticias/noticias-hospitais-membros/orquestra-dos-medicos-comemora-25-anos_2014/. Acesso em: 2 maio 2019.

OUTRA SINFÔNICA. **Veja**, São Paulo, n.378, p.72, 3 dez. 1975.

PALÁCIO BOA VISTA. In: **Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo**. São Paulo, SP. Disponível em:

<http://www.acervo.sp.gov.br/PV.html>. Acesso em: 22 maio 2019.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Dicionário de ruas**. São Paulo: s.d. Disponível em: <https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/>. Acesso em: 1º jan. 2019.

PROJETO de História do Português Paulista II. **Cartas familiares**: em torno de Washington Luís. Apresentação, edição geral e revisão final de Verena Kewitz. São Paulo, 2016. Disponível em:

http://php.fflch.usp.br/sites/php.fflch.usp.br/files/KEWITZ%202016%20-%20WL%20Cartas%20Pessoais%20XX_1_FINAL.pdf. Acesso em: 18 out 2018.

_____. **Rua Regente León Kaniefsky**. In: PREFEITURA DE SÃO PAULO.

Dicionário de ruas. São Paulo: s.d. Disponível em:

<https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/logradouro/rua-regente-leon-kaniefsky>. Acesso em: 1º jan. 2019.

PROJETO SINFONIA PAULISTA. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 102, n.32.675, p.30, 18 set. 1981.

QUADRO Social do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Diretoria em 1977. **Revista do Instituto...** São Paulo, v.73, p.373-384, 1977.

RAFAEL TOBIAS DE BARROS. **Geni**. s.l.: s.d. Disponível em:

<https://www.geni.com/people/Rafael-Tobias-de-Barros-2%C2%BA-bar%C3%A3o-de-Piracicaba/600000006573752842>. Acesso em: 18 out. 2018.

RAGO, Margareth. A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950. In: PORTA, Paula (Org.). **História da cidade de São Paulo**, v.3. A cidade na primeira metade do século XX, 1890-1954. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.387-435.

RANIERI, Nina Beatriz Stocco. **Autonomia Universitária na USP: 1934-1969**. v.1. São Paulo: Edusp, 2005.

REAL, Antônio Corte. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

REFORMA REVITALIZA a Faculdade de Medicina. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 80, n.28.187, 2000.

RENZO RINALDO BOSSI. In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Renzo_Rinaldo_Bossi. Acesso em: 26 abr. 2018.

ROSS, Peter. Walter Courvoisier. In: **Grove Music Online**. s.l.: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000006724?rskey=Z2EmIV&result=2>. Acesso em: 26 abr. 2018.

SEBASTIANA DE MELO FREIRE (DONA YAYÁ). In: **Wikipedia**: the free encyclopedia. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sebastiana_de_Melo_Freire. Acesso em: 2 jan.2019.

SILVA, Flavio. Abrindo uma carta aberta. In: SILVA, Flavio. **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p.95-111.

SINFÔNICA DA USP: a orquestra esquecida. **Jornal do Campus**. São Paulo, ano 2, n.3-4, p.9, jun. 1984.

SOCIEDADE DE CONCERTOS CLÁSSICOS. **Programa de Concerto**. Rio de Janeiro, 13 ago. 1888. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1399799/icon1399799.pdf. Acesso em: 10 nov.2018.

SOCIEDADE DE CONCERTOS LEÓN KANIEFSKY. **Alguns excerpts das crônicas de música**. São Paulo: s.n., 1936.

SOCIEDADE DE GINÁSTICA PORTO ALEGRE (SOGIPA). **História**. Porto Alegre, s.d. Disponível em: <https://www.sogipa.com.br/web/historia>. Acesso em: 26 de jan.2019.

SOCIEDADE SUL-RIO-GRANDENSE. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 70, n.23.003, p.6, 13 set. 1944.

SQUEFF, Ênio. Depois de alguma polêmica estreia a orquestra da USP. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, ano 96, n.30.884, p.9, 28 nov. 1975.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da vertigem**: uma história de São Paulo de 1900 a 1954. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TONI, Flavia. Uma orquestra sinfônica para São Paulo. **Revista Música**. São Paulo, v.6, n.1/2, p.122-149, 1995.

UM CONVITE DA O.U.C. aos estudantes de Medicina. **O Bisturi**. São Paulo, ano 15, n.51, p.5, out. 1947.

UMA ORQUESTRA SINFÔNICA municipal para Sorocaba. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 107, n.34.070, p.18, 26 mar. 1986.

WEBER, William. **La gran transformación en el gusto musical**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel**. 1981. Dissertação (Mestrado) – USP, São Paulo, 1981.

Documentos jurídicos

BRASIL. **Decreto n.39 de 3 de setembro de 1934**. Aprova os estatutos da Universidade de São Paulo. Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1934. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-no-39-de-3-de-setembro-de-1934>. Acesso em: 10 dez. 2018.

_____. **Lei 385 de 26 jan.1937**. Obriga a inclusão de obras de autores brasileiros natos em qualquer programa musical. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-385-26-janeiro-1937-555186-publicacaooriginal-74329-pl.html>. Acesso em: 30 mar. 2019.

SÃO PAULO (ESTADO). **Decreto n.6.283 de 25 de janeiro de 1934**. Cria a Universidade de São Paulo e dá outras providências. São Paulo, 1934. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-n-o-6-283-de-25-de-janeiro-de-1934>. Acesso em: 7 out. 2018.

_____. **Decreto n.12.401 de 16 de dezembro de 1941**. Localiza área na Fazenda Butantã para a construção da Cidade Universitária. São Paulo, 1941. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1941/decreto-12401-16.12.1941.html>. Acesso em: 07 out 2018.

_____. **Decreto-lei n.13.855 de 29 de fevereiro de 1944**. Dispõe sobre subordinação da Universidade de São Paulo à Interventoria Federal. São Paulo, 1934. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-lei-no-13-855-de-29-de-fevereiro-de-1944>. Acesso em: 10 dez. 2018.

_____. **Projeto de lei n.1214 de 29 de agosto de 1950**. Declara de utilidade pública a Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo. São Paulo: Assembleia Legislativa, 1950. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1018660>. Acesso em: 13 set. 2018.

_____. **Decreto-lei n.40.346 de 7 de julho de 1962.** Aprova os Estatutos da Universidade de São Paulo e dá outras providências. São Paulo, 1962. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-no-40-346-de-7-de-julho-de-1962>. Acesso em: 10 dez. 2018.

_____. **Decreto n.52.326 de 16 de dezembro de 1969.** Aprova o Estatuto da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-no-52-326-de-16-de-dezembro-de-1969>. Acesso em: 28 abr. 2019.

_____. **Decreto n.52.906 de 27 de março de 1972.** Aprova o Regimento Geral da Universidade de São Paulo. São Paulo: Assembleia Legislativa, 1972. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-no-52-906-de-27-de-marco-de-1972>. Acesso em: 13 set. 2018.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Portaria n.24 de 6 de outubro de 1972.** Cria a Orquestra Sinfônica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. *Diário Oficial*. Ano LXXXII, n.192, 7 out. 1972, p.51.

_____. **Resolução n.642 de 6 de maio de 1975.** Reitoria. Dispõe sobre a integração da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo na Coordenadoria de Atividades Culturais. *Diário Oficial*. 7 maio 1975, p.52, Disponível em: https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f1975%2fexecutivo%2fmaio%2f07%2fpag_0001_2G8F4N42U4NFle4QUJ9D3QN0ISH.pdf&pagina=1&data=07/05/1975&caderno=Executivo&paginaordenacao=100001. Acesso em: 20 jun. 2019.

Processos

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Processo 53.1.12849.1.9.** Vinda da Embaixada da Universidade de Coimbra. São Paulo: 1953.

_____. **Processo 60.1.14711.1.1.** Estatutos da Orquestra Universitária de Concertos. São Paulo: 1960.

_____. **Processo 71.1.8185.1.0.** Solicita oficialização da interessada na Divisão de Difusão Cultural. São Paulo: 1971a.

_____. **Processo 71.1.25751.1.0.** Criação da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1971b.

_____. **Processo 72.1.4322.1.4.** Sobre estruturação da Codac. São Paulo: 1972.

_____. **Processo 74.1.390915.1.6.** Regimento interno da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo: 1974.

_____. **Processo 80.1.15252.1.0.** Doação de materiais por Clarita de Mello Freire Kaniefsky. São Paulo: 1980.

Documentos

Fundo León Kaniefsky

A DIFUSORA HOMENAGEIA o maior compositor sacro brasileiro. **Carioca**, 18 abr. 1940. v.18.

A DISSOLUÇÃO da orchestra de León Kaniefsky – última pá de terra sobre um famoso apelido..., **A Gazeta**, 23 jul. 1936. v.28.

A PRF-3 irradiará na segunda-feira um grande concerto symphonico. **Folha da Noite**, 17 jul. 1937. v.16.

A PRIMEIRA orchestra universitária de concertos no Brasil. **Correio Paulistano**. São Paulo, ano XCII, n.27.431, 26 ago. 1945. v.21.

ANOTAÇÃO BIOGRÁFICA. **[Documento datilografado]**. s.l.: s.d., 3p. Fundo León Kaniefsky, v.55.

CONTRATO DE LOCAÇÃO de serviços com prazo determinado. Contrato entre León Kaniefsky e o Serviço Social do Comércio para ensaiar e apresentar o Coral do Comercário. [1953]. v.8.

CUNHA, Domingos Simões da. **Prelúdio**. Transcrição e instrumentação de León Kaniefsky. Manuscrito. s.l.: s.d. Biblioteca da ECA, Seção de Multimeios, n.6278.

DIVULGAÇÃO DA CULTURA ARTÍSTICA. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 88, n.28.162, p.7, 4 fev.1967.

Emissoras Associadas. **[Correspondência]**. Destinatário: León Kaniefsky. 12 jun. 1947. Carta. Arquivo LK, v. 18.

FOTOS. Registro de descerramento de placas em homenagem a León Kaniefsky e Torquato Amore. São Paulo, Theatro Municipal. 27 jun.1978. v.48.

FUNDOU-SE EM S. PAULO a Orquestra Brasileira de Câmara. **A Gazeta**, 14 out. 1943. v.20.

GRANDE CONCERTO SINFÔNICO. Programa de Concerto. São Paulo, 30 de maio de 1940. v.51.

GRAVAÇÕES ELÉTRICAS Ltda. Relação de direitos autorais sobre venda de discos. Rio de Janeiro, 31 dez. 1948. v.58.

KANIEFSKY, León. **Carta para Julian Haranczyk**, Secretário Geral da ACM. 18 de setembro de 1974, de v.11.

KANIEFSKY, Clarita de Mello Freire. **Bilhete**. Junto ao manuscrito do Prelúdio. São Paulo, 4 de maio de 1975. s.n.

KAUFMANN, Arthur. Quem é quem – León Kaniefsky. **Música** - Revista da Fundação Orquestra Filarmônica de São Paulo, São Paulo, ano I, n.6-7, p.26-27, dez. 1960.

MÚSICA de 30 dias. **Anhembi**, 30 jan.1953. v.17.

MÚSICA por amor à Arte, **Correio Paulistano**, 21 nov.1944. v.17.

ORGANIZADA A PRIMEIRA Orquestra Universitária. **Folha da Noite**, 1945. v.21.

ORQUESTRA BRASILEIRA DE CÂMARA. **A Noite**, 6 out. 1943. v.19.

ORQUESTRA BRASILEIRA DE CÂMARA do Departamento Municipal de Cultura. **Programa de Concerto**.Guarulhos, Sanatório Padre Bento. 5 de junho de 1947. v. 19.

REALIZA-SE HOJE o grande concerto sinfônico em benefício da Casa Maternal e da Infância. [**Periódico não identificado**], 30 maio 1940. v.18.

REGULAMENTO da Orquestra Universitária de Concertos. São Paulo: Seção de Arte do Departamento de Cultura e Ação Social da Reitoria da Universidade de São Paulo, 1950. v.21.

SCHIC, Ana Stela. Nome do dia – Maestro León Kaniefsky. **Folha da Manhã**, São Paulo, ano 32, n.9.918, p.56, 26 ago. 1956. v.47.

SOCIEDADE DE CONCERTOS León Kaniefsky. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 59, n.19.524, p.3, 21 jun.1933. v.28.

UMA INICIATIVA prestes a tornar-se esplendida realização. **Correio de São Paulo**, São Paulo, ano I, n.185, p.2, 16 de janeiro de 1933. v.28.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Orquestra Universitária de Concertos. **Programa de concerto**, São Paulo, 13 out. 1945. v.22.

_____. Orquestra Universitária de Concertos. **Programa de concerto**, São Paulo, 28 fev. 1946. v.22.

_____. Orquestra Universitária de Concertos. **Programa de concerto**, São Paulo, 7 set. 1954. v.23.

_____. Orquestra Universitária de Concertos. **Programa de concerto**. São Paulo, 14 out. 1955. v.23.

Fundo Camargo Guarnieri

CONTRATO DE TRABALHO. Maio de 1975. Fundo Camargo Guarnieri, IEB-USP.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Carta para Alan Fisher. São Paulo, 4 fev. 1975a. Fundo Camargo Guarnieri, IEB-USP, CG-CA06-0196.

_____. Carta para Evanira e Jerry Birdman. São Paulo, 20 maio 1975b. Fundo Camargo Guarnieri, IEB-USP, CG-CA02-0250.

_____. Carta para Lamberto Baldi, São Paulo, 27 maio 1975c. Fundo Camargo Guarnieri, IEB-USP, CG-CA02-0095.

_____. Carta para Luís Arrobas Martins. São Paulo, 29 jul. 1975d. Fundo Camargo Guarnieri, IEB-USP, caixa 106.

_____. Carta para Florence e Alan Fisher. São Paulo, 23 jan. 1978. Fundo Camargo Guarnieri, IEB-USP, CG-CA06-0148.

_____. Carta para Luís Arrobas Martins. São Paulo, 16 fev. 1976. Fundo Camargo Guarnieri, IEB-USP, caixa 106.

MARTINS, Luís Arrobas. Cartão para Mozart Camargo Guarnieri. São Paulo, 28 fev. 1976. Fundo Camargo Guarnieri, IEB-USP, caixa 140.

Fundo Mário de Andrade

KANIEFSKY, León. Bilhete para Mário de Andrade. São Paulo, 6 nov. 1933. IEB – Arquivo. Fundo Mário de Andrade. MA-C-CP3780.

_____. Bilhete para Mário de Andrade. São Paulo, 3 mar. 1934. IEB – Arquivo. Fundo Mário de Andrade. MA-C-CP3781.

_____. Carta para Mário de Andrade. São Paulo, 30 abr. 1934. IEB – Arquivo. Fundo Mário de Andrade. MA-C-CPL3783.

_____. Bilhete para Mário de Andrade. São Paulo, 21 jun. 1934. IEB – Arquivo. Fundo Mário de Andrade. MA-C-CP3785.

SOCIEDADE DE CONCERTOS León Kaniefsky. **Programa de concerto**, São Paulo, 22 set. 1933. IEB – Arquivo. Fundo Mário de Andrade. MA-PMB-0313.

SOCIEDADE DE CONCERTOS León Kaniefsky. **Programa de concerto**, 25 abr. 1935. IEB – Arquivo. Fundo Mário de Andrade. MA-PMB-0457.

Fundo Osusp

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”. **Programa de concerto**, São Bernardo do Campo, 10 set. 1977.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. **Folheto da programação**. 1995.

_____. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. **Programa de concerto**, São Paulo, 28 nov. 1975.

_____. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. **Programa de concerto**, São Paulo, 25 e 27 nov. 1976.

_____. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. **Programa de concerto**, São Paulo, 8 set. 1977.

_____. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. **Programa de concerto**, São Paulo, 7 jun. 1978a.

_____. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. **Programa de concerto**, São Paulo, 23 e 25 nov. 1978b.

_____. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. **Programa de concerto**, São Paulo, 23 e 25 ago. 1984.

ANEXOS

Prelúdio de Domingos Simões da Cunha

Preludio

Score Domingos Simões da Cunha
(Bahia 1755-1824)

LENTO ma non troppo Transcrição e instrumentação de León Kaniefsky

The musical score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Flautas:** Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Oboés:** Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Fagotes:** Bass clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Trompas (Fá):** Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Violinos I:** Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic and includes the marking *espressivo*.
- Violinos II:** Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic and includes the marking *espressivo*.
- Violas:** Bass clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Violoncelos:** Bass clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Contrabaixos:** Bass clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.

The score is divided into measures by a vertical bar line. The tempo is indicated as **LENTO ma non troppo**. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each instrument's part. The string sections (Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos, and Contrabaixos) are marked *espressivo* (expressive).

2 Preludio A

Fl.

Ob.

Fgt.

Tpa.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1. solo

mf

p

pp

na ponta

pp

na ponta

pp

na ponta

pp

na ponta

pp

na ponta

pp

Preludio

3

12

Fl.

Ob.

Fgt.

12

Tpa.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page, labeled 'Preludio' and '3', contains measures 12 through 18. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), Trompa (Tpa.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one flat (B-flat). The Flute part is mostly rests. The Oboe and Bassoon parts feature melodic lines with slurs. The Trompa part plays chords. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play a similar rhythmic pattern of eighth notes, with the Viola and Cb. parts having slurs over some notes.

4 **Para Coda** Preludio

B

Fl. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Fgt. *f*

Tpa. *f* *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

Preludio

5

C

Fl.

Ob. *f*

Fgt. *f*

Tpa. *f* 25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Cb. *f*

6 Preludio

31

Fl.

Ob.

Fgt.

Tpa.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

p

p

p

p

p

[illegible]

[illegible]

Fotos

Biblioteca da ECA – León Kaniefsky – Álbum 1

Sociedade de Concertos León Kaniefsky – Teatro Santanna



Orquestra Universitária de Concertos – Auditório Universitário





Coral Universitário

Armário doado por Clarita Mello Freire Kaniefsky (Foto do autor)



Placa no armário (Foto do autor)



Fundo Camargo Guarnieri

CG-F001-001-01 – Concerto inaugural da Osusp



CG-F001-047-01 – Concerto inaugural da Osusp

Os três homens ao centro, de terno escuro, são Luís Arrobas Martins, o ex-reitor Miguel Reale e o reitor Orlando Marques de Paiva .

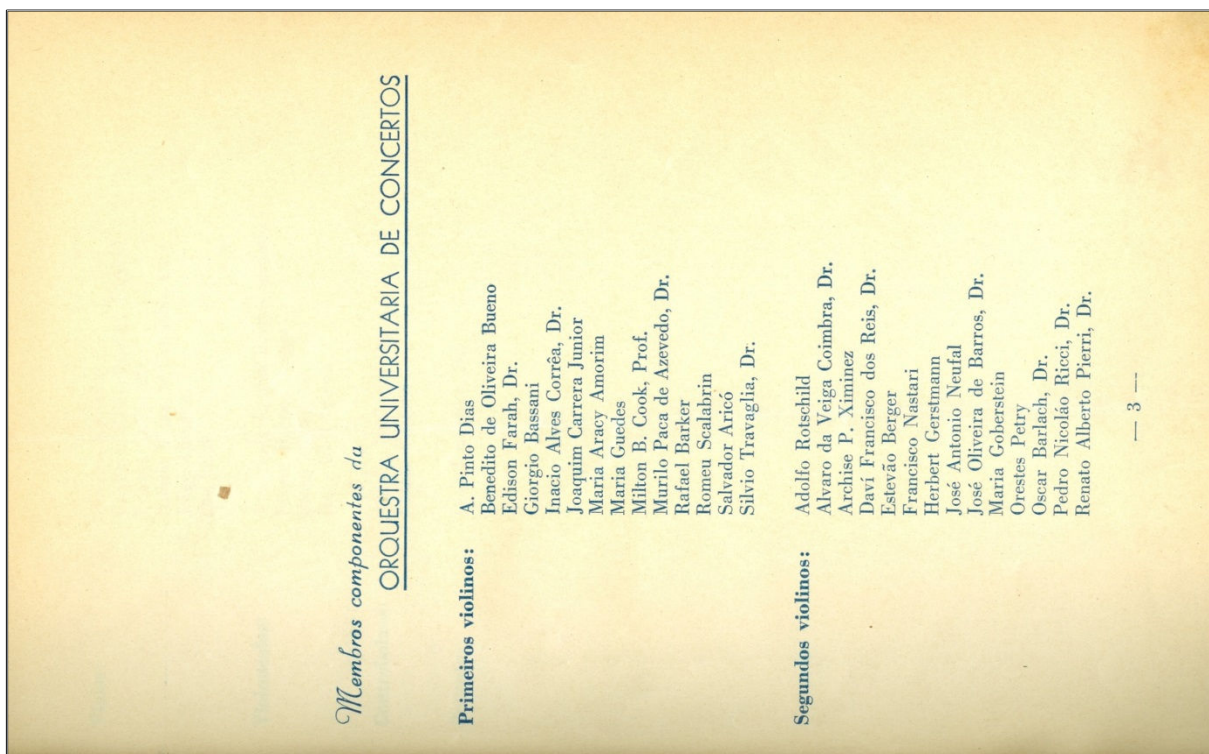
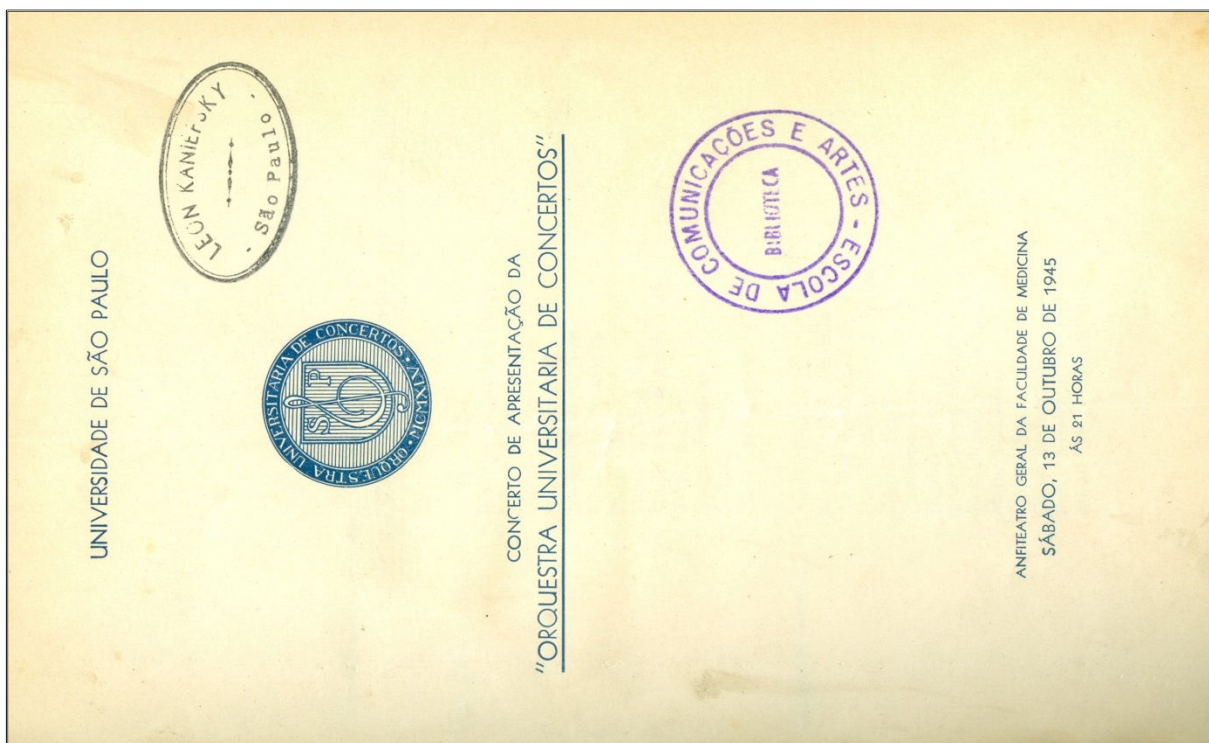


CG-F001-059-01 – Reitor Orlando Marques de Paiva e Camargo Guarnieri



Programas de concerto

Fundo León Kaniefsky – Programa do primeiro concerto da Orquestra Universitária



Violas:

Abraão Kaniefsky
Cristiano Klingelhofer, Coronel
Ernesto Campanile
Hilário Veiga de Carvalho, Dr.
Jorge Altmann
Oto Seidl

Violoncelos:

Almerinda Freitas Borges, senhora
Fausto Macuco Borges
Franz Müller, Dr.
Hans Wolf Brauns

Contrabaixos:

Aurelio Machado, Dr.
Renato Pedroso

Regente:

Léon Kaniefsky, Dr.

A ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA DE CONCERTOS, criada sob os auspícios da Reitoria da Universidade de São Paulo, inaugura nesta data as suas atividades, com o propósito de contribuir para o maior desenvolvimento da arte em nosso meio, constituindo este programa a resultante de um esforço comum do grupo instrumental, numa solidariedade e cooperação amplamente demonstradas e numa compreensão por todos sentida, das responsabilidades assumidas.

Não ignoram, porém, os componentes da ORQUESTRA que, a homogeneidade, a perfeita fusão, as qualidades que atribuem classe a um conjunto orquestral, se conseguem com longo convívio, com demorado e perseverante trabalho de aperfeiçoamento e não têm a pretensão de oferecer desde já, uma execução transcendental.

Esperam portanto, que pela sociedade de São Paulo, não lhes seja negado encorajamento para que possam progredir e aprimorar-se, alcançando a madureza a que aspiram, para dotar a Universidade de São Paulo, de um conjunto à altura do seu justo renome.

A Diretoria da ORQUESTRA UNIVERSITÁRIA DE CONCERTOS.

Coronel Cristiano Klingelhofer, Presidente.
Dr. Hilário Veiga de Carvalho, Diretor-executivo.
Dr. Alvaro Coimbra, Secretário-arquivista.
Dr. Léon Kaniefsky, Regente.

Entre os amigos íntimos de Carlos Gomes na Itália, contam-se Verdi, Mascagni, Puccini, Ponchielli, Faccio, Giordano e outros vultos eminentes da música na Itália e fora dela.

O imortal Brasileiro, faleceu a 16 de Setembro de 1896, aos 60 anos de idade, na cidade de Belém, onde exercia o cargo de diretor do Conservatório de Música.

J. S. BACH — Sarabanda.

Vida simples e igual, sem abalos, sem aventuras e sem golpes de fortuna, foi a de Bach. As vertigens do triunfo, as amarguras e depressões do desconhecimento lhe foram também ignoradas. O que êle conheceu e de que se satisfez amplamente, foi a modesta e recolhida existência familiar. A atmosfera musical da sua casa, integrava-se por uma nobre e límpida atmosfera moral. Convicto da sua própria arte com modesta e serena firmeza, Bach era acolhedor e amável para os colegas. Ninguém lhe surpreendeu uma atitude de orgulho. Aos elogios, êle respondia: "Trabalhei muito e quem quiser obter os meus resultados, deve trabalhar muito".

A sarabanda, do espanhol "zarabanda", era dança nobre muito em moda nos séculos 17 e 18. De andamento ternário, o seu movimento é mais lento que o do minueto.

J. S. BACH — Canzona

A forma canção, se deriva das composições vocais livremente improvisadas, que progressivamente alcançaram a estrutura definitiva do "lied". Na música instrumental, a canção se enriquece de amplos desenvolvimentos temáticos, geralmente delimitados pela diferença rítmica, formando motivos e sub-motivos, como na presente peça, em que o tema primeiro de andamento quaternário, prossegue com velada imitação em andamento ternário.

J. C. GLUCK — Divertimento da opera "Efígenia em Aulide".

O divertimento, uma recreação musical, é um trecho que se executa entre dois atos de um melodrama. De forma extremamente variável, participa da fantasia com grande liberdade de estrutura.

O genial Gluck (1714-1797) autor de umas cinquenta operas, ballados e peças de circunstância, brilha na história do teatrologo, depois de Rameau. Realizou uma "revolução" comparada a de Wagner. Depois de os ter imitado, seguindo a moda, abandonou o estilo e a arte italianos, completando a obra de Rameau. Tratando temas gregos, esforçou-se por criar o verdadeiro drama musical, inspirado na essência da arte antiga.

"Há três ou quatro musicistas apenas, escreveu Reyner que podem olhar Mozart de frente. Gluck está entre êles".

PROGRAMA

1.ª Parte

ANTONIO CARLOS GOMES — Hino Academico.

A música continental, tem em Carlos Gomes sua mais alta expressão e com justiça pode êle ser cognominado o primeiro entre os compositores da América.

Nasceu na cidade de Campinas, a 11 de Julho de 1836. A composição que o tornou desde logo popular, foi o HINO ACADÊMICO, adotado pela juventude da Academia de Direito de São Paulo.

Era filho de um musico paulista, Manoel José Gomes, mestre da banda da cidade natal e os seus primeiros estudos, foram feitos com seu próprio pai. De Campinas, transferindo-se para São Paulo e daí para o Rio, teve ocasião de revelar o seu grande talento na Corte de D. Pedro II, conquistando logo a admiração do Imperador, que o enviou a Milão, para estudos de aperfeiçoamento. No Conservatório de Milão, foram seus professores, os celebres Lauro Rossi e Alberto Muzzucato. Estreou naquela cidade italiana, com a música escrita para uma revista intitulada SE SA MINGA, agradando muitissimo e cuja canção DAL FUCILE AD AGO, tornou-se imediatamente popular em toda a Itália.

Um ano depois, a música de NELLA LUNA, obteve êxito idéntico ao anterior, mas a sua verdadeira estréia no género serio, foi feita com a opera IL GUARANY (Milão, teatro Scala, 19 de Março de 1870). Dai por diante, O GUARANI fez sua marcha triunfal pela península e pelo mundo. A 2 de Dezembro d'êste ano, no aniversário do Imperador, O GUARANI foi representado pela primeira vez no Brasil.

Deixou as operas: JOANA DE FLANDRES, FOSCA, SALVADOR ROSA, MARIA TUDOR, O ESCRAVO, CONDOR, COLOMBO, além de musicas de câmara e composições sacras.

2.^a Parte

ANTONIO VIVALDI — Concerto em la menor para violino e orquestra.

allegro
largo
presto

solista: MURILO PACA DE AZEVEDO.

Murilo Paca de Azevedo, nasceu em São Paulo, a 12 de Outubro de 1915. Iniciou os seus estudos de violino com o Prof. Vicente Autuori, em 1924, continuando-os logo a seguir, com o Prof. Zacarias Autuori.

Diplomou-se pelo Conservatório Musical de São Paulo, em 1931, concluindo no mesmo estabelecimento em 1933, o curso de concertista.

Tomou parte em vários recitais e concursos realizados em 1925, 1927 e 1928. Apresentou-se em seu último concerto, em 1933.

Em 1935, ingressou na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, por onde se diplomou em 1941.

Palavras pelo Exmo. Sr. Prof. Jorge Americano, Magnífico Reitor da Universidade de São Paulo e Coronel Cristiano Klingelhofer, Presidente da Orquestra Universitária de Concertos.

ARCANGELO CORELLI — Adagio para violoncelo e orquestra.

solista: FAUSTO BORGES.

Ex-mackenzista, Fausto Borges, dedicou-se muito cedo ao estudo do violoncelo, sob a orientação do Prof. Figueras, que entre nós residiu alguns anos.

Pertenceu durante longo tempo ao antigo quarteto "Oliveira de Barros" e à Orquestra de Cordas da Sociedade de Concertos Léon Kaniefsky, na qualidade de 1.^o violoncelo.

É atualmente componente do quarteto "Ebner" e concertista da Sociedade Instrução Artística do Brasil.

3.^a Parte

WILLIAM BIRD — Pavana.

Segundo alguns críticos, Bird é o maior compositor da Inglaterra do século XV e muito justamente chamado o Palestrina inglês.

Dedicou-se com mais intensidade ao gênero sacro, escrevendo para órgão e clavicórdio.

A sua "pavana" é um modelo típico de dança de origem espanhola, lenta e grave.

ALEXANDRE LEVY — Réverie.

Pianista, compositor e regente, foi especialmente na composição em que abordou facilmente todos os gêneros, que Alexandre Levy se notabilizou em seu país e no estrangeiro.

Fundador em São Paulo da Sociedade de Concertos Sinfônicos Haydn, musicista de um lirismo muito pessoal, sem descuido pela arte clássica da construção, Alexandre Levy nos deixou apesar da sua morte prematura, um grande número de obras distintas, com original elegância e de um encanto que as tornam incomparáveis.

Pode-se dizer que como Chopin, Alexandre Levy cultivou de preferência uma arte de intimidade, de graça requintada velada de melancolia e de um lirismo subjetivo.

FRANCISCO BRAGA — Serenata antiga.

Francisco Braga, recentemente falecido, foi pelo prestígio do seu grande saber, pela influência dos seus ensinamentos no Instituto Nacional de Música do Distrito Federal, um autêntico chefe de escola.

Compositor fecundo e hábil, dedicou-se aos mais variados gêneros, desde a música de câmara, aos grandes poemas sinfônicos e a ópera. A sua obra é vasta, conscienciosa, de valor artístico e em algumas grandes páginas, com força dramática e eloquência.

Foi renomado regente e fundador dos Concertos Sinfônicos no Rio de Janeiro. Dirigiu vários concertos em Paris.

FRANZ SCHUBERT — Momento musical.

Nunca visitou os países estrangeiros, limitando-se somente a percorrer a Alta Áustria; por isso mesmo, Schubert só teve no estrangeiro uma fama postuma. Minado desde novo pela doença que o havia de matar, redobrava de atividade com o receio de não ter tempo de deixar impressa na sua obra, toda a grande alma de artista que nele existia.

Esse excesso de trabalho, porém, apressou a sua morte. Deixou grande número de obras, contando música dramática, música sacra, sinfonias, sonatas, música de câmara, etc.

Mas, onde êle foi verdadeiramente genial, foi nos seus "lieder" que são pouco mais ou menos, seiscentos.



Fundo Osusp – Programa do primeiro concerto da Osusp

A Portaria n.º 24, de 6-10-1972, previa a organização da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. Por meio da Resolução n.º 642, de 6-5-1975, tornou-se realidade a criação da OSUSP, vinculada à Coordenadoria de Atividades Culturais (CODAC).

Grças ao interesse, senão entusiasmo, demonstrado pelo próprio Governo, passou-se em breve tempo à primeira fase, com a contratação de regente e instrumentistas.

Para a regência foi designado o Maestro Camargo Guarnieri, de notório prestígio internacional. A indicação retratava, desde logo, o nível que se pretendia atribuir à Orquestra. Selecionados os instrumentistas e convidado para "spalla" o consagrado Cusy de Almeida, estava prestes a concretizar-se o sonho acalentado pela Universidade de São Paulo.

Agora, apresenta-se, pela primeira vez, inteiramente constituída na sua parte de cordas, a OSUSP, que, numa fase posterior e próxima, será ampliada com metais, sopros e percussão.

Com a audição de hoje, inicia-se série de concertos para os estudantes, docentes, funcionários da USP e a comunidade paulistana, propiciando-se, assim, convivência cultural no "campus", que se espera logo se tornará hábito.

A Universidade de São Paulo, nesta oportunidade, quer prestar sua homenagem a todos quantos puseram seu entusiasmo e sensibilidade em favor da consecução do objetivo felizmente colimado.

Cidade Universitária, novembro de 1975

ORLANDO MARQUES DE PAIVA
REITOR



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ORQUESTRA SINFÔNICA DA USP

CONCERTO DE ESTRÉIA

ANFITEATRO DE CONVENÇÕES E CONGRESSOS DA USP
CIDADE UNIVERSITÁRIA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

COORDENADORIA DE ATIVIDADES CULTURAIS

ORQUESTRA SINFÔNICA

Regente: CAMARGO GUARNIERI

CONCERTO DE ESTREIA

PROGRAMA

I Parte

- A. CORELLI — *Adagio para cordas*
 W. A. MOZART — *Adagio e Fuga KV 546*
 A. TANSMAN — *Variações sobre um tema de Frescobaldi*

Tema — Andante Cantabile

Variações — Un poco meno lento

Allegro con moto

Molto vivace

Largo

Lento

Andantino grazioso

Allegro risoluto (fugato)

Tema — Andante Cantabile

II Parte

- H. VILLA-LOBOS — *Prelúdio da Quarta Bachiana*
 P. HINDEMITH — *Tema e 4 variações (temperamentos) para piano e cordas*

Tema 1. melancólico

2. sangüíneo

3. fleumático

4. colérico

Solista: LAIS DE SOUZA BRASIL

ORQUESTRA SINFÔNICA DA USP

Regente Titular e Diretor Artístico: CAMARGO GUARNIERI

Regente Assistente: RONALDO BOLOGNA

Violinos: Cassy de Almeida (spalla)

Elias Slon (concertino)

Primeiros Violinos: Caetano Finelli

Frederico Barreto

Moacyr Del Picchia

Osvet Blitsman

Luiz Soler Realp

Oswaldo Sbarro

Segundos Violinos: Audino Eliseo Nuñez Aparício

German Wajnszt

Inge Berger

Ricardo Morato de Carvalho

Ana Lúcia Danilovic

Mac'oka Ikeya

João Antonio Nogueira

Violas:

Geza Kiszley

Michel Verebes

David Julber Hirschfeld

Hindenburg Borges Pereira

Gilberto Correa

Newton Nascimento

Violoncelos:

Skinji Ueda

Ben Hur de Freitas

Prinavera Martinez

Song Hwan Han

Miguel Szilagyi Gergar

Contrabaixos:

Makoto Ueda

Rubens Martinez

Juan Roberto Capobianco Aristeguy

Jorge Oscar de Souza

Cécil Braga e Chaves

Yula Lopes da Silva

Redator Musical:

Inspector da Orquestra:

Copista Musical:

Montador da Orquestra:

CAMARGO GUARNIERI

Nasceu em Tietê (Estado de São Paulo) no ano de 1907. Foi aluno de Sá Pereira e Ernani Braga; mais tarde estudou composição com o Maestro Lamberto Baldi, que por longo tempo residiu nesta Capital. Quando começou a produzir, encontrou já formado um espírito nacionalista, o qual foi acentuado por Villa-Lobos e firmado com a Semana de Arte Moderna de 1922, movimento esse impulsionado pela grande figura de Mário de Andrade, de cuja riqueza cultural, artística e estética beneficiou-se o jovem compositor, graças ao contacto construtivo que entre ambos perdurou por muitos anos. Estudou algum tempo na Europa com Ruhlmann e Ch. Kocchlin, mas viu-se obrigado a regressar devido à eclosão da II Guerra Mundial. Assim o momento histórico que lhe coube realizar na música brasileira não o foi de pioneirismo, mas uma sorte de decantação das conquistas anteriores, uma reflexão, necessariamente pessoal, sobre aquilo que fora feito e sobre o que lhe caberia fazer como artista criador.

A diferença dos antecessores e mesmo de contemporâneos não veio da música européia para a brasileira; pelo contrário, iniciou-se já envolvido em música brasileira, e nessa atmosfera continuou a desenvolver-se. Mário de Andrade diferenciava três etapas necessárias no desenvolvimento do compositor brasileiro: a fase nacional (utilização do folclore), a fase do sentimento nacional (libertação do mesmo) e fase de inconsciência nacional, onde o horizonte musical se dilata, ultrapassando a barreira do nacionalismo. CAMARGO GUARNIERI, tendo vivido naturalmente as duas primeiras fases, encontra-se presentemente na terceira.

Foi criador e diretor do Coral Paulistano, regente oficial da Orquestra Sinfônica Municipal; é membro fundador da Academia Brasileira de Música, da qual foi presidente, e detém numerosos e importantes prêmios internacionais e nacionais.

É o único compositor brasileiro que mantém um curso de composição com o intuito de formar artistas conscientes da problemática da música nacional quanto à estética, às formas, à linguagem e aos meios de realização. No processo de sua evolução prevalecem as linhas mestras de um temperamento emotivo — a música, para ele é somente emoção, declarou — ao lado de notável poder criador, em que a imaginação e a razão se equilibram harmoniosamente, exteriorizado numa linguagem informada pelo desejo de uma comunicação não hermética nem exótica, mas concisa e de marcado estilo pessoal.

Sua vastíssima produção inclui — para orquestra: "Encantamento", "Abertura Concertante", várias sinfonias, "Suite IV Centenário", "Sequência, Coral e Récitativo", "Abertura Festiva"; numerosa produção para orquestra de câmara; Concertos para piano e orquestra e para violino e orquestra; ópera "Pedro Malazarte"; "Serenata", para piano e orquestra; música de câmara, Quartetos, Sonatas para vários instrumentos, abundante produção para canto, coros e notável série de "50 Ponteiros" para piano; "Seca", cantata para soprano, coro misto e orquestra, além de inúmeras outras obras que se tornaria por demais extenso relacionar.

É Regente Titular e Diretor Artístico da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (USP).

CUSSY DE ALMEIDA

- 1.º Prêmio no concurso para jovens solistas da Orquestra Sinfônica de Recife;
- Prêmio Albert Julien do Conservatório de Música de Genebra, Suíça (destinado ao aluno que mais se distinguir pelos seus dons e capacidade de trabalho no ano do diploma profissional);
- Prêmio de Virtuosidade do Conservatório de Genebra (Suíça);
- Solista e "spalla" da Orquestra "Jeunes Musicales" da Suíça (de 1961 a 1964);
- 1.º violino da "Orchestre Suisse Romande";
- "Spalla" da Orquestra Sinfônica de Recife;
- Realizou concertos em vários países da Europa e América Central;
- Idealizador e fundador da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco (realizou 210 concertos);
- Diretor do Conservatório Pernambucano de Música;
- Solista das principais orquestras brasileiras com vários Maestros brasileiros e estrangeiros;
- Realizou concertos em quase todas as capitais do Brasil.

ELIAS SLON

- Estudou violino com Aaron Klasse (aluno direto de Leopoldo Auer);
- Estreou como solista em 1.ª audição no Brasil: concertos de Bloch e Kabalewski para violino e orquestra.
- Tomou parte nas seguintes orquestras:
 - do Teatro Colón de Buenos Aires;
 - Quarteto Pró-Arte de Buenos Aires;
 - Violino "spalla" da Filarmônica de São Paulo;
 - Violino "spalla" da Orquestra de Cordas de São Paulo;
 - Quarteto Mário de Andrade — São Paulo;
 - Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo;
 - Orquestra de Câmara da Sociedade Cultura Artística.

LAÍS DE SOUZA BRASIL

Estudou com o prof. Guilherme Fontainha, aperfeiçoando-se com Bruno Seidhofer, em Viena, Argeo Andolfi, na Itália, e Irany Leme, no Rio.

Laureada com Medalha de Ouro da Escola de Música da U.F.R.J. Prêmio Viagem aos Estados e Prêmio Viagem ao Estrangeiro, diplomas de mérito nos concursos internacionais Busoni e Viotti, na Itália, Medalha da Associação Paulista de Críticos Teatrais "Melhor Solista de 1967" em São Paulo e Medalha Harriet Cohen "Melhor intérprete de música contemporânea em 1968" em Londres. E, seguindo o compositor Camargo Guarnieri, quem melhor executa suas obras.

Laís de Souza Brasil vem se apresentando em recitais e concertos com orquestras no Brasil e no exterior, obtendo expressivas manifestações da crítica:

THE TIMES (Londres) — "... uma ofuscante interpretação, cheia de emoção e virtuosismo, empregando o brilho pianístico a serviço de aspirações espirituais profundas".

GUIDE DE CONCERT (Paris) — "... seu talento de pianista e musicista brilhou duplamente, com domínio e presença extraordinários".

THE EVENING STAR (Washington) — "... uma grande técnica empregada com sonoridade generosa e estilo cheio de emoção...".

O GLOBO (Rio) — "A pedra canta sob os dedos de Laís".

JORNAL DO BRASIL (Rio) — "... comunicação integral da obra, que ela reproduziu com uma intensidade realmente criadora".

O ESTADO DE S. PAULO (São Paulo) — "... Resumindo: o recital de Laís constituiu um desses raros momentos em que a poesia supera o teclado".

AS OBRAS

ADAGIO PARA CORDAS

A produção musical de Corelli se situa entre duas épocas distintas: a impersonalidade observada na música instrumental do passado e a impersonalidade do individualismo que atingiu seu fim no lirismo dos cultivadores do quarteto de cordas na Itália e Alemanha.

Por isso, Corelli desempenhou três importantes papéis na história musical: pai da sonata para violino, fundador de uma escola de compositores para esse instrumento e pioneiro no desenvolvimento da forma do "concerto grosso".

Sobre suas composições assim se expressou um de seus biógrafos: "Os métodos de Corelli são abertamente contrapontísticos, devendo-se notar, porém, que o seu contraponto não é o artigo, mas sim o tratamento artístico das partes assinaladas em acordes cujas progressões se adaptam aos princípios da moderna tonalidade. As seqüências por ele utilizadas, são em benefício da forma; as modulações servem para estabelecer o contraste e o equilíbrio; as cadências, para determinar os períodos e seções, servindo-se ainda de outros recursos característicos da arte moderna".

Quanto ao "Adagio para cordas", trata-se de uma composição cuja linguagem melódica profusa dentro do inconfundível estilo "corelliano", veio sobremaneira enriquecer a literatura musical.

VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE FRESCOBALDI

O século XVI foi o berço da música moderna. Da violenta erupção dos detalhes e substâncias da prática musical polifônica, surgiram múltiplas formas, gêneros e estilos musicais. O francês, o alemão, o inglês, o italiano e o espanhol, delimitaram a música entre si; proclamou-se a independência da música profana e da religiosa; separaram-se e emanciparam-se a música vocal e instrumental.

Através da nova arte renascentista, o homem passou a diferenciar sua vida daquela gigantesca plenitude que se estendia desde o sensualismo das "villanelles" às exaltações passionais dos madrigais cromáticos, isto é, a sedução profana de ritmos elementares de dança e efeitos que decoravam os grandes acúmulos vocais e orquestrais. Por isso, aquela plenitude tão cheia de significado que pela sua potencialidade individual rompeu com a comunidade tradicional das vozes polifônicas, teve de ser aproveitada.

Na segunda metade do século XVI, Veneza se converteu juntamente com a escola Willaert, em um verdadeiro baluarte do progresso musical. A atividade dos venezianos abrangia a música instrumental e o seu mérito residia no desenvolvimento de novas formas. Em continuidade ao hábito da Alemanha, dos instrumentos musicais o órgão era o preferido, enquanto que o ponto de partida se configurava na transcrição da música vocal.

Assim é que da "chanson" vocal provém a "canzone" instrumental independente. No "mote" o "ricercare" significa a ampliação do princípio iniciativo à arte instrumental que finalmente chega à forma da fuga clássica, como a "canzone" à sonata clássica.

Neste período em que a evolução musical teve um extraordinário desenvolvimento, encontramos entre outros compositores, Andrea Willaert, Andrea Gabrielle, Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo e Girolamo Frescobaldi.

PRELÚDIO E FUGA EM DÓ MENOR KV 546

Embora Frescobaldi não pertença ao grupo veneziano, foi, porém, um dos maiores inovadores da arte do trabalho motivico e seguidor dos seus antecessores, com relação aos primórdios do estilo instrumental.

Frescobaldi nasceu em Ferrara em 1583 e morreu em Roma em 1644. Até 1607 residiu nos Países Baixos, tendo sido organista em Malinas. Em 1608 sucedeu a Pasquini como organista na Basílica de São Pedro, conservando este posto até 1643. É considerado como um dos maiores organistas de sua época e como compositor tem grande e merecido prestígio.

Alexandre Tansman, pianista e compositor, nasceu na Polónia em 1897. Adquiriu fama internacional com suas obras sinfônicas e camerísticas que passaram a integrar os repertórios das mais conhecidas orquestras.

Tansman foi compositor que tomou um dos trabalhos renascentistas legados à posteridade, trazendo-o até nós por meio de um aguçado lirismo, unido à ardente e trepidante sensação da vida moderna.

As "Variações sobre um tema de Frescobaldi" vem reafirmar a consideração atribuída a Tansman, como um dos representantes mais curiosos da escola polonesa contemporânea.

A sensibilidade tansmaniana foi atraída para o belo tema de Frescobaldi que lhe proporcionou a oportunidade de compor magnífica obra, na qual seus méritos se acentuam pela serenidade empregada no desenvolvimento destas Variações.

O Prelúdio e Fuga em dó menor, KV 546, data do ano de 1788, época em que Mozart, no auge de sua maturidade musical e talvez pressentindo estar próxima sua morte, produziu peças cheias de angustiantes solidão. Essas peças chamadas pelos biógrafos e críticos de "peças negras", são, entretanto, contrabalançadas pelas "peças róseas" — sonatas e trios — composições que se diferenciam das primeiras pelo tom alegre, despreocupado e jovial, outora uma constante na obra mozartiana.

Exprimindo grande angústia, o Prelúdio em dó menor foi composto a 26 de junho de 1788 (data da criação da sonatina dita "facil", em dó, KV 546) e destinava-se a introduzir uma transcrição para o quarteto de cordas da Fuga que Mozart havia composto a 29 de dezembro de 1783, para dois pianos.

Quanto à Fuga, em dó menor, representa a mais perfeita criação de Mozart como compositor de fugas, pois ao mesmo tempo em que reconcilia as exigências do contraponto barroco com a balança de harmonias exigida pelo acompanhamento vienense obrigatório, se nos apresenta como uma peça concebida no mais puro estilo galante que Mozart, melhor que ninguém, soube desenvolver.

QUARTA BACHIANA - PRELÚDIO

Dois gigantes frente a frente: O Brasil e Villa-Lobos. Assim o prof. Caldeira Filho inicia um excelente ensaio sobre a figura ímpar de Heitor Villa-Lobos. E continua: "... Villa-Lobos foi o gigante da inteligência, da sensibilidade, do poder criador. Gigante da inteligência, porque viu claramente o problema da música brasileira, a aceitação da heterogeneidade dos estímulos, para chegar a uma final realização sonora composta, cuja unidade se encontrava na sua incomparável capacidade de análise e síntese. Gigante da sensibilidade por não lhe haver escapado o valor estético de nenhum dos fatores componentes do objeto em vista, a terra, o homem, o espírito, a luta. E gigante do poder criador, porque consegue construir para o conteúdo dos estímulos inenarráveis e distintos, as formas que os contivessem e os transformassem em obras de arte".

Essa comparação do prof. Caldeira Filho, embora à primeira vista possa parecer um tanto ou quanto excessiva de paixão pela figura do compositor, é, verdadeiramente, uma notável afirmação do conhecimento de tudo aquilo que Villa-Lobos foi na arte musical do Brasil, pois sua vasta produção artística propiciou ao nosso País ocupar lugar de destaque entre as nações musicalmente mais ousadas do mundo.

Com amplo conhecimento da música popular brasileira e uma notável familiaridade com a música de Bach, Villa-Lobos foi uma das personalidades da criação musical contemporânea mais fortes que já se conheceram.

Escreveu as nove Bachianas Brasileiras, suites de várias realizações instrumentais, no período de 1930 a 1942, cuja base se encontra na afinidade que o compositor descobriu entre os procedimentos melódicos, harmônicos e contrapontísticos nas obras de Bach, e as numerosas manifestações da música popular instrumental.

Composta em 1941 e originalmente concebida para piano, a Bachiana de n.º 4 foi, posteriormente, transcrita para orquestra, dividindo-se em quatro movimentos, dos quais o Prelúdio é o primeiro. Teve sua primeira apresentação em Nova York no dia 6 de junho de 1942, com o compositor regendo a Orquestra NBC.

Este Prelúdio consiste no desenvolvimento de um tema, que por sua vez se configura como a progressão de um arpejo ascendente.

Sentidamente, cantam os violinos a melodia impregnada de gravidade bachiana, ao mesmo tempo em que se nota um sabor de seresta muito nosso.

Dessa união, resulta uma pequena obra-prima que é o Prelúdio da Quarta Bachiana.

TEMA E 4 VARIAÇÕES (4 TEMPERAMENTOS) PARA PIANO E CORDAS

Na obra de Paul Hindemith, o "Tema e 4 variações de acordo com os quatro temperamentos", é depois de "Mathias, o Pinto", a composição mais importante. Foi apresentada pela primeira vez no dia 3 de setembro de 1944, com a Orquestra Sinfônica de Boston sob a regência de Richard Burgin, imediatamente despertando interesse em toda a crítica musical:

"revela o compositor no ápice de seu poder criador";

"o tema nobremente moldado, é submetido a um extenso número de engenhosas variações, grupadas em quatro divisões principais, rotuladas "Melancólico", "Sanguíneo", "Flegmático" e "Colérico", cada qual possuindo duas ou três subdivisões sem títulos, com a intenção evidente de mostrar facetas contrastantes de cada temperamento em questão".

Desde a sua primeira edição, a obra logo satisfaz a condição de comunicar ao público os "quatro temperamentos", que são uma transposição musical da concepção das divisões do caráter humano feita por Hipócrates, e levada, na Grécia, aos "ethos" a que correspondiam os "modos" musicais.

Hindemith não se deixou intimidar por problema tão difícil e artifício artístico bastante árduo. O compositor transpôs essas barreiras e usou para essa peça a mesma surpreendente gama de sons das suas sonatas para piano e violino e piano e viola.

Esta obra de Hindemith foi considerada, ao tempo da primeira audição, como a mais "cheia de espírito" desde o Quinteto de Shostakovich.

Numerosas companhias de ballet, inclusive as mais famosas, já incorporaram aos seus programas "Os Quatro Temperamentos", e, por ocasião dos "Festivais do Século XX" realizados em Paris, a apresentação de "Os Quatro Temperamentos" pelo "New York City Ballet" alcançou estrondoso sucesso.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor:

Prof. Dr. ORLANDO MARQUES DE PAIVA

Vice-Reitor:

Prof. Dr. JOSUÉ CAMARGO MENDES

Coordenador de Atividades Culturais:

Prof. Dr. VICENTE MAROTTA RANGEL

Periódico

Matéria de Ênio Squeff — O Estado de São Paulo, 28 de Novembro de 1975.

O ESTADO DE S. PAULO — 9

Depois de alguma polêmica, estréia a orquestra da USP

ENIO SQUEFF

Poucos conjuntos foram alvo de tantas controvérsias quanto a Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo, que estréia hoje, às 21 horas no Anfiteatro da USP. O programa, na verdade, não apresenta nada de inédito nem de insólito. As 32 cordas do conjunto formado pela Universidade executarão um "Adagio" de Corelli, "Adagio e Fuga", de Mozart, "Variações sobre um tema de Frescobaldi", de Alexandre Tansman, o prelúdio da quarta "Bachianas", de Villa-Lobos, e, para finalizar "Quatro Temperamentos", de Hindemith, tendo Lais de Souza Brasil como solista.

Quais, então, as razões da controvérsia? As principais delas residem na instituição do conjunto, que ao contrário do que muitos supunham, não faz parte do Departamento de Música da Escola de Comunicações da USP (ECA), assim como seu regente titular, Camargo Guarnieri, que até bem pouco não pertencia ao quadro de funcionários da Universidade de São Paulo.

Segundo as críticas mais correntes na USP, a criação do conjunto de câmara (futuramente uma sinfônica, conforme os planos da Reitoria) deveria levar em conta a existência do Departamento de Música da ECA, instituição teoricamente mais preparada para gerir um conjunto deste tipo. De acordo com essas observações, o reitor Orlando Marques de Paiva estaria desprestigiando uma instituição que deveria animar. Ao convidar um elemento estranho à Universidade para ocupar o cargo de regente titular do conjunto — caso do maestro Guarnieri — a Reitoria estaria preferindo o próprio corpo docente da Universidade, pois só no Departamento de Música da ECA existem pelo menos dois regentes: seu diretor, o maestro Olivier Toni, e o atual regente assistente de Guarnieri, Ronaldo Bologna. Além disso, não faltam comentários sobre uma provável ingerência de um elemento do governo do Estado na nomeação para regente titular da Orquestra da USP e esse seria o motivo de outra crítica. Guarnieri, um compositor de méritos indiscutíveis, não seria o nome mais indicado para dirigir um conjunto que exigiria, no mínimo, um profissional da batuta — especialidade que, segundo alguns peritos, não é bem forte de Guarnieri.

O CONJUNTO

Na realidade, a criação da orquestra da USP sugere várias polémicas. Ao estréar hoje, o conjunto da USP não é apenas o mais novo e controvertido assunto para músicos e aficcionados. É também — juntamente com a Sinfônica do Estado e a Filarmônica de São Paulo — o mais novo sorvedouro de músicos da orquestra mantida pela Prefeitura no Teatro Municipal. Embora seja uma orquestra eminentemente camerística, os salários que o conjunto da USP oferece vão de sete a 12 mil cruzeiros, quantia duas e até três vezes superior ao que o Municipal paga à esmagadora maioria de

seus instrumentistas. E esse — ainda que fora do circuito da crítica — é o outro motivo que torna controvertida a existência da nova orquestra. Que há de verdadeiro nas críticas em torno da criação do conjunto?

Exceto pelos comentários que se circunscrevem aos boatos, muitas das observações dirigidas contra a forma com que foi criada a orquestra são respondidas de maneira inequívoca pelo professor Orlando Marques de Paiva. Segundo o reitor da USP, nada obriga que a Sinfônica seja ligada ao Departamento de Música. Apesar de não negar competência ao maestro Olivier Toni (responsável segundo professores da ECA, por boa parte da estruturação da orquestra), Marques de Paiva afirma que a instituição independe do órgão de ensino.

"E como querer — diz — que o departamento jurídico da Universidade esteja ligado à Faculdade de Direito?"

Afora isto, o reitor alinha um argumento que vale como outra justificativa: ele afirma ter colocado três milhões de cruzeiros à disposição de Olivier Toni para que este organizasse uma orquestra nos moldes do executado por Guarnieri e que o diretor do Departamento de Música "infelizmente, talvez por não ter conseguido músicos", não lhe apresentou nada de concreto.

Dentre as várias alegações do reitor, porém, a que parece ter mais peso, refere-se à estrutura mesma dos departamentos da ECA. A Escola de Comunicações e Artes não teria estrutura para abranger com seus 11 cursos um conjunto que, na sua opinião, dispense tanto quanto algumas unidades de ensino da Universidade de São Paulo: só no próximo ano, o reitor calcula que a Orquestra da Universidade exigirá verbas de um total de 18 milhões de cruzeiros, no mínimo.

GUARNIERI

O principal argumento dos que defendem uma orquestra para o Departamento de Música da ECA vem calcado em razões que, para o reitor, parece não terem muita validade no momento: as de que o conjunto embora formado por profissionais, deveria prestar-se a funções didáticas. A despeito da falta de estrutura da Escola de Comunicações — que explicaria, em parte, a crise por que passou a escola este ano — os

que reivindicam a formação de uma orquestra de nível profissional para os objetivos didáticos do Departamento de Música usam o argumento (inclusive endossado pelo secretário José Mindlin da Cultura do Estado) de que a orquestra da USP deveria ter um caráter mais ou menos experimental.

"Mas como fazer isso se o maestro Guarnieri é um conservador?", perguntam alguns alunos do Departamento de Música. Diante destas questões, o maestro Guarnieri responde, de fato, com sua radical discordância em relação a certos procedimentos, ditos de vanguarda. Muito do que o maestro Olivier Toni acolheria de bom grado como música, ele, Guarnieri, relegaria simplesmente à categoria de "loucura".

"O fato de não aceitar esse negócio de dar soco num piano e chamar a isso de música não significa que não aprecie os compositores da Escola de Viena, com Alban Berg ou Webern" — diz Guarnieri. Por isso, talvez como uma alternativa, a Orquestra tem também entre seus dirigentes o maestro Ronaldo Bologna, não por mera coincidência professor da Escola de Comunicações, divulgador da música de alguns compositores cuja obra não goza da simpatia de Guarnieri (Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e outros) e que conforme o próprio Guarnieri, "terá toda a liberdade de executar o que bem entender".

BOLOGNA

Para o maestro Bologna, que de resto acha que toda essa controvérsia não passa de um desentendimento lamentável, o futuro da Sinfônica da USP dependerá em grande parte de uma conciliação de interesses das entidades musicais da Universidade de São Paulo.

— Não é possível — diz Bologna — que duas instituições que têm no fundo a mesma finalidade não acabem se encontrando numa forma de convivência e de mútua colaboração?

No fundo, Ronaldo Bologna parece ter razão. Para o próximo ano a orquestra da USP reunirá aos instrumentos de cordas, vários de sopros, o suficiente para torná-la uma orquestra clássica com o que deverá ampliar consideravelmente seu repertório, incluindo a música mozartiana, haydiana e da primeira fase de Beethoven, entre outros.

Depreende-se daí que da meia centena de concertos que a orquestra executará na Universidade, no próximo ano, alguns terão necessariamente que se juntar ou se amoldar à única instituição de ensino musical que existe na Universidade de São Paulo. Neste caso, com ou sem concordância das duas entidades, a Orquestra da USP e o Departamento de Música da ECA terão necessariamente de trabalhar juntos. A menos que se admita o absurdo de que numa instituição como a da USP seja instalada por exemplo, um instituto de física que não tenha a menor ligação com outra unidade onde funcione um reator atômico — situação que não deve estar nos planos da Reitoria, evidentemente.