

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

O CONCURSO INM-VITALE E A PRESENÇA DO REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO
NA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA DOS ANOS 1970

CLAYTON DAUNIS VETROMILLA

RIO DE JANEIRO, 2011.

O CONCURSO INM-VITALE E A PRESENÇA DO REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO
NA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA DOS ANOS 1970

por

CLAYTON DAUNIS VETROMILLA

Tese (Doutorado) submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Centro de
Letras e Artes da UNIRIO, como requisito
parcial para a obtenção do grau Doutor, sob
orientação do Professor Dr. Luiz Otávio
Rendeiro Corrêa Braga.

RIO DE JANEIRO, 2011.

V589 Vetromilla, Clayton Daunis
O “CONCURSO INM-VITALE” e a presença do repertório
violonístico na música brasileira dos anos 1970 / Clayton Daunis
Vetromilla, 2011.
xiii, 221p.

Orientador: Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Instituto Nacional de Música (Brasil). 2. FUNARTE. 3. Música
erudita – Brasil - Anos 1970. 4. Violão. 5. Musicologia – Brasil.
I. Braga, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. II. Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de
Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado


TÍTULO DA TESE

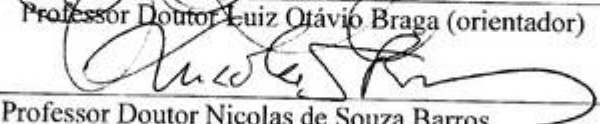
**“ O CONCURSO INM-VITALE E A PRESENÇA DO REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO NA
MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA DOS ANOS 1970”**

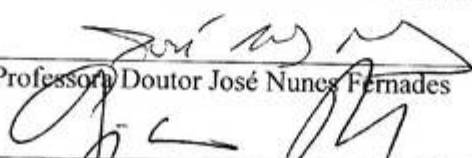
por

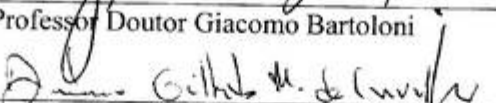
Clayton Daunis Vetromilla

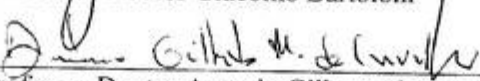
BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Luiz Otávio Braga (orientador)


Professor Doutor Nicolas de Souza Barros


Professor Doutor José Nunes Fernandes


Professor Doutor Giacomo Bartoloni


Professor Doutor Antonio Gilberto de Carvalho

Conceito: Aprouado

JANEIRO DE 2011

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa PDEE, Estágio de Doutorado no Exterior, junto à Universidade de Aveiro, Portugal.

Ao professor doutor Luiz Otávio Braga, pela orientação segura e perspicaz.

À professora doutora Helena Marinho, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, pela coorientação paciente e instigante.

Aos professores doutores Elizabeth Travassos, Lúcia e Sérgio Barrenechea, Luiz Paulo Sampaio, Martha Tupinambá de Ulhôa, Harlei Elbert, que participaram das bancas de Ensaio e Qualificação, contribuindo para o aperfeiçoamento do trabalho.

A Márcia Cláudia Figueiredo (CEDOC/Funarte), Bryan Fasola e Tony Gardner (John Tanno Collection) e Celio Bottura Junior (Pianos Fritz Dobbert & Kawai).

A todos os colegas que apoiaram e contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa, principalmente, Marcelo Hazan, Lélío Eduardo e Pedro Theobald, além de Alfonso Benetti, Pedro Coelho e Ana Gonçalves, que me receberam em Aveiro.

À Márcia e à Beatrice.

De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional.

Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. Seguro dessa verdade, não teve dúvidas: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha (...). O seu fim era disciplinar a modinha e tirar dela um forte motivo original de arte.

Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*:
A lição de violão.

VETROMILLA, Clayton D. *O Concurso INM-Vitale e a presença do repertório violonístico na música erudita brasileira dos anos 1970*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

A história do *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* co-patrocinado pelo Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte e pela editora Irmãos Vitale revela aspectos da produção musical no Brasil durante a década de 70. Através de levantamento bibliográfico, de pesquisa no acervo do Centro de Documentação da Funarte e da consulta de periódicos da época, descrevemos a competição e estabelecemos as circunstâncias em que a mesma ocorreu. Constatamos que, no âmbito do repertório violonístico, múltiplos interesses foram contemplados ao serem premiadas obras que, embora apresentem traços da cultura nacional, se evidenciam, sobretudo, pelos influxos da música europeia contemporânea.

Palavras-chave: Instituto Nacional de Música – Funarte – Anos 1970 – Violão – Musicologia Histórica Brasileira.

VETROMILLA, Clayton D. *The INM-Vitale Contest and the presence of the repertoire for the classic guitar in the Brazilian classical music of the 1970s*. Doctoral dissertation - Post-Graduation in Music, Centre of Arts, The University of Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The history of the *First Brazilian Contest of Classical Musical Composition for Piano or Classic Guitar*, co-sponsored by the National Institute for Music of National Foundation of Art (Funarte) and the publishers Irmãos Vitale, reveals aspects of the musical production in Brazil in the 1970s. By tracing the bibliography, researching the documents of the Centre of Documentation of Funarte and consulting the periodicals of that time, we describe the competition and state its circumstances. We observe that, in the realm of the repertoire for the classic guitar, multiple interests were contemplated by attributing prizes to compositions that, although presenting features of the Brazilian culture, mainly stress the influences of contemporary European music.

Key words: National Institute of Music - Funarte - 1970s - Classic guitar - Brazilian Historical Musicology.

VETROMILLA, Clayton D. *Der INM-Vitale Wettbewerb und die Präsenz des musikalischen Repertoires für Gitarre in der klassischen brasilianischen Musik der 1970er Jahre*. Dissertation (Doktorarbeit) - Programm für Postgraduierung in Musik, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Geschichte des *Ersten brasilianischen Wettbewerbs für die Komposition klassischer Gitarre- oder Klaviermusik*, der vom Instituto Nacional de Música der Fundação Nacional de Arte (Brasilianische Stiftung für Musik der Brasilianischen Stiftung für die Kunst) und vom Verlag Irmãos Vitale zusammen getragen wurde, enthüllt Aspekte der musikalischen Produktion Brasiliens in den 1970er Jahren. Aufgrund einer bibliographischen Recherchierung, einer Forschung im Bestand des Dokumentationszentrums der Funarte und in zeitgenössischen Periodika beschreiben wir in der vorliegenden Arbeit sowohl den Wettbewerb als auch die Bedingungen, die ihm vorausgingen. Wir stellen fest, dass im Bereich des Repertoires für die Gitarre verschiedene Interessen berücksichtigt wurden, indem die Preise an Werke gingen, die nicht nur Züge der brasilianischen Kultur aufweisen, sondern vor allem den Einfluss der zeitgenössischen Musik Europas beweisen.

Schlüsselwörter: Instituto Nacional de Música – Funarte – 1970er Jahre – Gitarre – Geschichte der brasilianischen Musik.

DEDICATÓRIA

Para Zelly Perez Vetromilla (em memória)

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS.....	xii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	xiii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - O I CONCURSO BRASILEIRO DE COMPOSIÇÃO DE MÚSICA ERUDITA PARA PIANO OU VIOLÃO.....	8
1.1 Gênese e desdobramentos	
1.2 Premissas teóricas	
1.3 Banca, críticos e participantes	
CAPÍTULO 2 - O CAMPO DA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA.....	56
2.1 Sobre a gênese da Funarte	
2.1.1 Questões políticas	
2.1.2 O INM	
2.2 Sobre a produção musical	
2.2.1 A visão dos historiadores	
2.2.2 Aspectos do repertório violonístico	
CAPÍTULO 3 - AS OBRAS PARTICIPANTES.....	118
3.1 Quanto aos critérios utilizados pela banca e pelos críticos	
3.2 Quanto à apreciação das obras vencedoras na categoria violão	
3.3 Quanto ao mercado nacional de bens simbólicos	
CONCLUSÃO.....	186
REFERÊNCIAS.....	194
ANEXOS.....	213

LISTA DE QUADROS

1. Estatística elaborada em 12 de dezembro de 1978 pela comissão encarregada das inscrições no *Concurso INM-Vitale*.....14
2. Obras classificadas para a final do *Concurso INM-Vitale*, conforme a ordem de apresentação no recital de julgamento incluindo o nome dos intérpretes e dos compositores identificados até o momento pelo autor do presente texto.16
3. Lista contendo ano da composição, título, nome do compositor, ano da edição, nome da editora e nome do dedicatário das peças compiladas por Norton Dudeque, que foram escritas para violão até o ano de 1979 por compositores eruditos brasileiros.108
4. Lista contendo ano da composição, título, nome do compositor, ano da primeira edição, nome da editora e dedicatário das obras mencionadas no presente trabalho que foram escritas para violão entre os anos 1950 e 1978, com exceção daquelas que vieram a participar do *Concurso INM-Vitale*.146
5. Título, andamento e/ou caráter e localização nos compassos correspondentes de *Divagações poéticas* de Amaral Vieira.150
6. Título e andamento e/ou caráter de *Divagações poéticas* de Amaral Vieira, incluindo estrutura formal elaborada a partir das sugestões de Eurico Nogueira França.151
7. Títulos, andamentos e/ou caráter, indicações metronômicas, duração e localização nos compassos correspondentes de *Suíte quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.....154
8. Títulos, estrutura formal e localização nos compassos correspondentes de *Suíte quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.....158
9. Títulos, andamentos e/ou caráter, indicações metronômicas, duração e localização nos compassos correspondentes de *Repentes* de Pedro Cameron.159
10. Títulos, estrutura formal e localização nos compassos correspondentes de *Repentes* de Pedro Cameron.....162
11. Lista contendo ano da composição, título, nome do compositor, ano da primeira edição, nome da editora e dedicatário das obras mencionadas no presente trabalho que foram escritas para violão e editadas por empresas brasileiras entre 1970 e 1979.167
12. Resumo dos dados obtidos sobre o *Concurso internacional de composição para violão e o I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*.....174

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS:
FRAGMENTOS DAS PARTITURAS ANALISADAS

1. c. 91-95 e c. 173-176 de <i>Divagações poéticas</i> de Amaral Vieira.....	149
2: c. 29-32 de <i>Divagações poéticas</i> de Amaral Vieira.....	152
3. c. 285-289 de <i>Divagações poéticas</i> de Amaral Vieira.....	153
4. c. 1-7 e c. 69-79 de 1. Samba simétrico da <i>Suíte quadrada</i> de Nestor de Hollanda Cavalcanti.....	156
5. c. 1-2 e c. 15-16 de 2. Modinha tonal da <i>Suíte quadrada</i> de Nestor de Hollanda Cavalcanti de <i>Suíte quadrada</i>	156
6. c. 1-4 e c. 68-71 de 3. Valsa quebrada da <i>Suíte quadrada</i> de Nestor de Hollanda Cavalcanti.....	157
7. c. 1-3 de 4. Choro enigmático da <i>Suíte quadrada</i> de Nestor de Hollanda Cavalcanti...	158
8. c. 1-2 de 9. Estudo de abertura e acordes (1) e c. 18-19 de 21. Estudo de abertura e acordes (2) da coleção <i>Estudos inegavelmente cromáticos</i> de Nestor de Hollanda Cavalcanti.....	159
9. c. 34 de <i>Perspectivas</i> e c. 1 de 1. Vivo da coleção <i>Repentes</i> de Pedro Cameron.....	163
10. c. 1-2 de 3. Galante da coleção <i>Repentes</i> de Pedro Cameron. Exemplo musical 10: c. 1-3 de 2. Calmo (exemplo de acordes oriundos da sobreposição de duas 4 ^a e uma 3 ^a); c. 11-13 de 5. Com humor (exemplo de movimento melódico oriundo da sobreposição simétrica dos dedos da mão esquerda sobre as cordas do violão) e c. 1-2 de 3. Galante (exemplo da utilização de uma série dodecafônica) da coleção <i>Repentes</i> de Pedro Cameron.....	164
11. c. 1-3 de 4. Presto (exemplo de acordes oriundos da sobreposição de 4 ^{as} e uma 3 ^a mesclados com as notas produzidas pelas cordas soltas previamente afinadas do violão) e c. 1-4 de 5. Com humor (exemplo de movimento melódico oriundo da sobreposição simétrica dos dedos da mão esquerda mesclados as notas produzidas pelas cordas soltas previamente afinadas do violão) da coleção <i>Repentes</i> de Pedro Cameron.....	164

INTRODUÇÃO

Vinculada ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), a Fundação Nacional de Arte (Funarte) foi instituída pela Lei nº 6.312, de 1975, e regulamentada pelo Decreto nº 77.300, de 1976. Quando do início de suas atividades, o órgão incluía um setor específico para atuar no âmbito da música brasileira: o Instituto Nacional de Música (INM). Entre as diversas ações desenvolvidas pelo INM, encontramos o *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, realizado em co-patrocínio com editora Irmãos Vitale (Ed. Vitale) durante o biênio 1978/1979 na cidade do Rio de Janeiro.

Do total de 108 obras inscritas, dezessete foram pré-selecionadas para etapa final, tendo sido premiadas *Suíte mirim*, de José Alberto Kaplan (primeiro lugar); *Ciclo*, de Maria Helena Rosas Fernandes (segundo lugar); *Dirg*, de Guilherme Bauer (terceiro lugar) e *Vértice*, de Ernst Widmer (menção honrosa), na categoria piano; e *Repentes*, de Pedro Cameron (primeiro lugar); *Suíte quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti (segundo lugar); *Divagações poéticas*, de Amaral Vieira (terceiro lugar); *Introdução, Ponteio e Toccatina*, de Lina Pires de Campos (menção honrosa); *Verdades*, de Márcio Côrtes (menção honrosa) e *Três peças*, de Ernst Mahle (menção honrosa), na categoria violão. Tal conjunto de obras é representativo da produção musical erudita brasileira da época, pelo menos do ponto de vista adotado pelo corpo de jurados do certame, formado por João de Souza Lima, Yves Rudner Schmidt, Henrique Morelenbaum, Edino Krieger e Marlos

Nobre. Ao mesmo tempo, o conjunto de obras que veio a ser publicado pela Ed. Vitale e gravado em *long-play* com os auspícios do Projeto Memória Musical Brasileira vinculado ao INM (Pro-Memus), ou seja, *Suíte mirim*, *Ciclo*, *Dirg*, *Repentes*, *Suíte quadrada*, *Divagações poéticas*, *Ponteio e Toccatina* e *Verdades*, passou a ser objeto do interesse da crítica especializada, que o situou do ponto de vista das expectativas contemporâneas a respeito do papel que a música erudita brasileira deveria desempenhar no panorama da Cultura Brasileira.

No presente trabalho, concentramos nossa atenção em *Repentes*, *Suíte quadrada* e *Divagações poéticas*, buscando extrair das análises, descrições e comparações realizadas pela crítica da época, traços particulares e gerais da música erudita brasileira da década de 70 para violão. Escritas ao final de um período no qual o repertório violonístico se projetou internacionalmente através de, por exemplo, doze *Estudos*, de Francisco Mignone, compostos em 1970 e publicados em 1973 pela empresa americana Columbia Music, e *Ritmata*, de Edino Krieger, composta em 1974 e publicada em 1975 pela empresa francesa Max Eschig; as obras que constituem o *corpus* aqui estudado atenderam não só às necessidades expressivas de seus compositores, mas também as expectativas dos setores que promoveram o certame. Por exemplo, o evento foi recebido pelos comentaristas como uma alternativa válida para se ampliar a inserção da música erudita no panorama cultural brasileiro, atendendo aos anseios de compositores, de intérpretes e de um público amplo de interessados.

Pressupomos, por conseguinte, que, além da quantia em dinheiro e dos benefícios diretos decorrentes da premiação, para os compositores inscritos estava em jogo a capacidade de se adequar ao regulamento do certame, atender aos critérios da banca julgadora, da qual participaram figuras proeminentes do setor, e atingir os interesses dos patrocinadores, duas prestigiosas entidades de perfil muito diverso. Por outro lado,

sabemos que o aparecimento da Funarte, e, conseqüentemente, do INM, ocorreu em um período de nossa história recente denominado “abertura lenta, gradual e segura”, no qual, depois de dez anos de vigência, o Regime Militar, implantado em 1964, buscou aproximar-se de intelectuais e artistas, atuando como mecenas no âmbito da Cultura nacional. Portanto, para realizar o presente trabalho, adotamos uma perspectiva histórica e sociológica.

Primeiramente, porque os documentos aqui analisados guardam traços do nosso passado musical e cultural. Em segundo lugar, porque as críticas e os testemunhos por nós recolhidos ultrapassam a esfera dos acontecimentos que se propuseram a narrar de maneira objetiva, revelando nuances do contexto da época. Assim, consideramos o *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* como uma ação estratégia promovida pelas entidades co-patrocinadoras com finalidade de construir um conceito de música erudita brasileira, segundo parâmetros compatíveis com a Política Cultural adotada pelo Governo Federal, representado pelo INM, e com as regras de competitividade no mercado de venda de partituras, representado pela Ed. Vitale.

Utilizamos as noções de ‘campo’, ‘capital’, ‘*habitus*’ e ‘mercado de bens simbólicos’, segundo a acepção do sociólogo francês Pierre Bourdieu, para situar os dados obtidos a respeito das circunstâncias políticas e culturais que permitiram a criação da Funarte e do INM e para compreender a dinâmica onde se insere o *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*. Evidentemente, não pretendemos questionar o resultado do certame ou reabilitar as obras em apreço; ao invés, nosso objeto de estudo é a presença do repertório violonístico na história da música erudita brasileira. De tal ponto de vista, do conjunto de 39 obras inscritas na categoria violão, o *corpus* aqui estudado, além de estar impregnado pelas circunstâncias da época, expressa as aspirações e

concepções específicas daqueles que as escreveram, mas também dos pares, membros da banca e críticos, que sobre ele se debruçou.

Na primeira etapa da pesquisa, realizamos uma análise descritiva do evento, desde sua gênese, em maio de 1978, até seus desdobramentos, passando pela edição, estréia e lançamento das gravações, incluindo críticas e estudos acadêmicos. A seguir, através de levantamento bibliográfico, da pesquisa no Centro de Documentação e Informação em Arte da Funarte, Rio de Janeiro (CEDOC) e em periódicos da época, estabelecemos as circunstâncias em que ocorreu a competição e especulamos sobre as aspirações dos patrocinadores quanto ao repertório que dela participaria. Tendo sido realizado no Brasil e dirigido a brasileiros natos ou naturalizados, consideramos que o certame visava atender aos interesses não só de seus destinatários imediatos, isto é, compositores brasileiros; mas também dos patrocinadores, isto é, uma empresa privada, a Ed. Vitale, e um órgão público, o INM.

A tal conjunto de destinatários, somam-se, evidentemente, as pessoas culturalmente interessadas e uma parcela específica de músicos constituída por instrumentistas profissionais e amadores, que se beneficiariam com a ampliação do repertório pianístico e violonístico, incluindo em âmbito do ensino. Consideramos, ao mesmo tempo, que o *corpus* analisado contribuiu significativamente para a afirmação do violão no cenário da música em âmbito nacional. Por outro lado, verificamos que a preocupação por parte dos patrocinadores, representados pelos membros da banca, de tornar mais acessível a produção musical erudita brasileira contemporânea se manifestou através da premiação de um repertório que, em linhas gerais, recoloca questões como a presença de influxos da música erudita européia das décadas mais recentes e o virtuosismo ou adestramento da técnica instrumental.

No presente trabalho, buscamos, portanto, encontrar naquilo que foi escrito sobre *Repentes*, *Suíte quadrada* e *Divagações poéticas* os traços que as identificam como pertinentes ao âmbito da produção musical erudita no Brasil durante a década de 70. Para definir os termos em que se travou o debate a respeito do papel da música erudita na Cultura nacional e situar as personalidades que dele participaram, optamos por privilegiar a literatura da época. Assim procedendo, ampliamos as possibilidades de obter parâmetros de comparação coerentes não só no que diz respeito à visão contemporânea sobre a música erudita brasileira, mas também sobre o repertório congênere.

No primeiro capítulo, apresentamos um levantamento das informações obtidas sobre a competição, introduzimos os conceitos que norteiam o ponto de vista da contextualização realizada e situamos a trajetória dos membros da banca, de uma amostra dos compositores inscritos e dos críticos que se debruçaram sobre o evento e as obras participantes. No segundo capítulo, estudamos aspectos da gênese da Funarte e do INM, apresentamos nuances da discussão a respeito da música erudita brasileira e de que maneira esta se fez presente no repertório violonístico. No terceiro capítulo, à luz das circunstâncias anteriormente determinadas, especulamos sobre os critérios que nortearam a banca que julgou as obras participantes do certame, descrevemos o *corpus* aqui estudado e, finalmente, confrontamos os dados obtidos, buscando compreender o lugar do repertório violonístico no processo de afirmação da música erudita brasileira no cenário nacional, segundo os parâmetros determinados pelo INM.

Durante a pesquisa, entramos em contato com um número considerável de personalidades atuantes à época, entre os quais, membros da banca, concorrentes e intérpretes que executaram o repertório do certame nos recitais de julgamento e estréia. Devido ao tempo transcorrido, alguns afirmaram não trazer na memória qualquer registro significativo, outros, porém, se dispuseram a relembrar detalhes do acontecimento.

Atendendo as suas exigências individuais, adotamos a expressão “Informação(ões) fornecida(s) por” para indicar os testemunhos por nós colhidos através de entrevistas feitas pessoalmente, por telefone ou via internet.

Entre os procedimentos metodológicos, incluímos nas notas de rodapé somente os dados essenciais das obras citadas, localizando a referência completa nas Referências bibliográficas ao final do trabalho. Nas citações, a ortografia foi atualizada de acordo com as normas vigentes à época da redação da presente tese. Para a elaboração das notas de rodapé e Referências bibliográficas, adotamos a norma vigente no Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro. Assim, para artigos de publicações periódicas não assinadas, por exemplo, grafamos título do artigo em caixa alta, nome do jornal grifado, cidade, dia e mês, ano, caderno e página(s) (ULHÔA, 2008, p. 16).

A bibliografia que encerra o trabalho é classificada em tópicos com o propósito de hierarquizar as informações e facilitar a consulta (Artigos de jornal diário e revista semanal; Encartes, contracapa e livretos de gravações; Gravações; Partituras e Textos). Finalmente, os anexos se destinam a documentar informações apresentadas, incluindo a cópia de um exemplar do *Regulamento* do certame, a cópia do conteúdo do *Programa* do recital de julgamento das obras pré-selecionadas e a relação de músicas inscritas no *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*.

CAPÍTULO 1 - O I CONCURSO BRASILEIRO DE COMPOSIÇÃO DE MÚSICA
ERUDITA PARA PIANO OU VIOLÃO

Violão: instrumento cordofone, que soa por dedilhado, maior que a viola, com uma caixa de ressonância em forma de oito da qual sai uma haste de madeira chamada braço. Tem seis cordas com a afinação Mi-Si-Sol-Ré-Lá-Mi, as três primeiras de tripa, as outras de metal, e atualmente também de seda ou *nylon*. É a mesma guitarra espanhola, com o Mi grave a mais. Embora usado nas zonas rurais, é essencialmente instrumento urbano, de grande popularidade, especialmente como acompanhador de canto. Com flauta e cavaquinho, forma historicamente o conjunto básico para execução de choros. Também chamado pinho (MARCONDES, 1977, p. 801, v. 2.).

Entre os anos 1978 e 1979 ocorreu, na cidade do Rio de Janeiro, com o patrocínio do Instituto Nacional de Música (INM)/Fundação Nacional de Arte (Funarte)/Ministério da Educação e Cultura (MEC) e da editora Irmãos Vitale (Ed. Vitale), o *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*¹. Sobre o certame, é significativa a síntese apresentada por Tonyan Khallyhabby após a proclamação dos resultados:

Realizou-se publicamente, com muito sucesso, a etapa final do *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, nos dias 12 e 13 de fevereiro, no Auditório do Instituto Nacional de Música – Funarte, após exame das obras finalistas.

Do total inicial de 108 obras inscritas, foram selecionadas oito de piano e nove de violão.

No dia 12, das oito obras de piano, foram premiadas quatro obras, a saber:

1º colocado: *Suíte mirim*, composta por José Alberto Kaplan, nascido em 1935 e residente em João Pessoa, Paraíba;

2º colocado: *Ciclo*, composta por Maria Helena Rosas Fernandes, nascida em 1933 e residente em Campinas, São Paulo;

3º colocado: *Dirg*, composta por Guilherme Bauer, nascido em 1940 e residente no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;

¹ Doravante, *Concurso INM-Vitale*.

Menção honrosa: *Vértice*, composta por Ernst Widmer, nascido em 1927 e residente em Salvador, Bahia;

No dia seguinte, das nove obras de violão, premiaram-se seis obras, a saber:

1º colocado: *Repentes*, composta por Pedro Bueno Cameron, nascido em 1948 e residente em Tatuí, São Paulo;

2º colocado: *Suíte quadrada*, composta por Nestor de Hollanda Cavalcanti, nascido em 1949 e residente no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;

3º colocado: *Divagações poéticas*, composta por José Carlos do Amaral Vieira Filho, nascido em 1952 e residente em São Paulo, São Paulo;

Menção honrosa: *Introdução, Ponteio e Toccatina*, composta por Ângela Pires de Campos, nascida em 1918 e residente em São Paulo, São Paulo;

Menção honrosa: *Verdades*, composta por Márcio Côrtes da França Pereira, nascido em 1958 e residente no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;

Menção honrosa: *Três peças*, composta por Ernst Mahle, nascido em 1929 e residente em Piracicaba, São Paulo;

No geral, as obras, de bom nível, corresponderam às expectativas.

Assim, além das obras premiadas serem apresentadas em concerto público na Sala Funarte do Instituto Nacional de Música – Funarte, Rio de Janeiro, em data ainda a ser fixada, irão ser editadas e divulgadas por editora Irmãos Vitale.

O sucesso do concurso foi uma amostra das infinitas possibilidades de serem feitos outros concursos para que a música erudita brasileira, sendo divulgada, crie um mercado interno das obras dos compositores nacionais.

Este concurso realizou-se graças aos esforços do Dr. Fernando Vitale e do Sr. Thomaz Verna, diretores da editora Irmãos Vitale e do Instituto Nacional de Música – Funarte, dirigido pelo maestro Marlos Nobre.

Os primeiros colocados, segundos e terceiros, de acordo com o regulamento do concurso, foram premiados com Cr\$ 25.000.00, Cr\$ 15.000.00 e Cr\$ 10.000.00.

A apoteose final deve-se à integralidade e qualidade dos membros do júri: maestro Souza Lima, maestro Yves Rudner Schimdt, maestro Henrique Morelenbaum, maestro Edino Krieger e maestro Marlos Nobre. Ainda, também pela excelente atuação dos intérpretes Maria Luiza Corker e Nelson Neves, ao piano e, Sérgio Assad e Odair Assad ao violão.

Outrossim, devido a este sucesso, já está planejada a realização de um novo concurso, neste ano de 1979, em outras modalidades.

Importante:

Os compositores não classificados deverão solicitar a devolução das suas partituras, pessoalmente ou por carta, mediante a entrega da Ficha de Inscrição, à editora Irmãos Vitale, Rua França Pinto, 42 – São Paulo – SP, de acordo com o Regulamento do concurso².

Na pesquisa que realizamos no acervo do CEDOC, encontramos quatro documentos relacionados ao evento: o Processo nº 1.061/78 e exemplares do cartaz publicitário, do folheto com o regulamento, bem como do programa do recital de julgamento e premiação das obras pré-selecionadas no certame. Verificamos também que, do total das dez obras que receberam prêmios ou menção honrosa, oito foram publicadas pela Ed. Vitale e gravadas em *long-play* graças aos auspícios do Pro-Memus: *Suíte mirim*,

² KHALLYHABBY, Tonyan. Encerramento do 'I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão'. *Jornal da música*. São Paulo, Ano 2, n. 12, jan.-fev. 1979. p. 8.

Ciclo, Dirg, Repentes, Suíte quadrada, Divagações poéticas, Ponteio e Toccatina e Verdades.

Todavia, foi examinando a crítica referente ao recital de julgamento e premiação, o comentário referente à estréia e lançamento da partitura das obras premiadas, bem como os textos presentes nos encartes das gravações e as resenhas quando do lançamento fonográfico, que obtivemos um quadro mais amplo e detalhado sobre a gênese e os desdobramentos da competição. A seguir, com a finalidade de introduzir as questões a serem debatidas no presente trabalho, apresentamos uma síntese das informações que compilamos ao consultar as fontes acima mencionadas a respeito do *Concurso INM-Vitale*.

1.1 Gênese e desdobramentos

O design gráfico do cartaz publicitário do *Concurso INM-Vitale* inclui as figuras estilizadas de um violão e um piano. O mesmo projeto foi aproveitado para ilustrar o folheto com o regulamento da competição e a capa das partituras publicadas posteriormente pela Ed. Vitale. O documento traz os seguintes dizeres:

I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão / 1º prêmio: Cr\$ 25.000,00 / 2º prêmio: Cr\$ 15.000,00 / 3º prêmio: Cr\$ 10.000,00 / Patrocínio: MEC/Funarte/Instituto Nacional de Música/Editora Vitale / Realização: Editora Vitale / Informações: / Rio de Janeiro: Avenida Almirante Barroso, nº 2, 2º andar, Centro / tel.: 222 3382 / São Paulo: Rua França Pinto, nº 42, Vila Mariana / tel.: 71 1136 / Inscrições: até 07 de novembro de 1978³.

O folheto com o regulamento do *Concurso INM-Vitale* traz na capa as mesmas informações contidas no *Cartaz* e em seu conteúdo nove tópicos assim nomeados: objetivo, inscrições, participantes, composições, critério de seleção, julgamento, prêmios, edições gráficas das composições vencedoras e disposições gerais⁴. O programa do recital

³ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Editora Vitale. I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão. Cartaz. Rio de Janeiro, 1978. (Doravante, *Cartaz*).

⁴ Idem. Regulamento. Rio de Janeiro, 1978. (Doravante, *Regulamento*).

de julgamento e premiação inclui um pequeno texto explicativo, o currículo resumido dos intérpretes e a lista das obras a serem executadas⁵. Finalmente, o Processo nº 1.061/78 contém a documentação oficial pertinente à realização do evento, desde sua gênese até o balanço financeiro final, com os valores pagos aos intérpretes e vencedores do certame⁶.

O *Processo* foi aberto com uma carta do empresário Fernando José Vitale, diretor da Ed. Vitale, ao compositor Marlos Nobre, diretor do INM, solicitando o exame do texto pré-aprovado entre as partes contendo o regulamento do *Concurso INM-Vitale*, a ser realizado em regime de co-patrocínio. No dia 26 de maio, Marlos Nobre encaminhou o citado documento à Coordenação de Planejamento da entidade, com o seguinte parecer:

Trata-se de proposta resultante de entendimentos prévios entre a editora e o INM, com vista ao estímulo à criação musical.

Achamos válida a idéia de co-patrocínio, em que caberia à Funarte oferecer os dois primeiros prêmios, no valor de Cr\$ 50.000,00 e aos Irmãos Vitale os 2ºs e 3ºs prêmios, em igual valor.

Os prêmios poderiam ser pagos aos vencedores, após o resultado do concurso, diretamente pela Funarte, portanto, sem necessidade de convênio⁷.

Em 1º de junho, Roberto Parreira, diretor-executivo da Funarte, pede esclarecimentos ao diretor do INM quanto à contrapartida financeira da Ed. Vitale e quanto à possibilidade de vinculação entre os premiados e a mesma. Parreira questiona também sobre a possibilidade de a Funarte estar promovendo uma atividade de cunho meramente comercial⁸. Marlos Nobre, no dia 05 de junho, explicou que a Ed. Vitale forneceria prêmios em igual valor ao dos oferecidos pela Funarte, isto é, Cr\$ 50.000,00, além de confeccionar e imprimir cartazes e folhetos. A Funarte, por sua vez, aparecendo como patrocinadora do evento, arcaria com os gastos relativos à organização do julgamento final, por exemplo, os Cr\$ 40.000,00, a serem pagos de cachê aos intérpretes (Cr\$ 10.000,00

⁵ Idem. Programa. Rio de Janeiro, 1978. (Doravante, *Programa*).

⁶ Idem. Processo nº 1.061/78-Funarte / Irmãos Vitale S.A. – Indústria e Comércio – RJ / Regulamento do I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão para o co-patrocínio da Funarte (encaminha). Protocolo 22-05-78. Rio de Janeiro, 1978. (Doravante, *Processo*).

⁷ Idem, ibidem, p. 7.

⁸ Idem, ibidem, p. 23.

para cada um deles). Além disso, Marlos Nobre garantiu não existir qualquer tipo de vinculação entre os concorrentes e a Ed. Vitale:

A editora oferece como prêmio a edição das obras vencedoras, constando nestas edições o patrocínio da Funarte. A concessão desse prêmio é, sem dúvida, o melhor incentivo que poderíamos dar aos jovens compositores brasileiros, tendo em vista a grande dificuldade que têm de editarem suas obras⁹.

Finalmente, em 23 de junho de 1978, o regulamento do *Concurso INM-Vitale* foi aprovado e assinado por ambas as partes (Marlos Nobre, pela Funarte e Fernando Vitale, pela Ed. Vitale)¹⁰. No dia 24 de agosto daquele ano, a imprensa noticia: “a editora Vitale, com o apoio da Funarte, acaba de lançar um *Concurso nacional de composição para piano ou violão*”¹¹.

Conforme o *Regulamento*, o certame foi realizado com o objetivo de “incentivar a criação de composições eruditas brasileiras” e “imprimir graficamente as obras premiadas para melhor serem divulgadas”. Segundo o *Programa*, o mesmo visava a “estimular a criação musical brasileira através da premiação e da divulgação das obras vencedoras, as quais serão posteriormente editadas”. Ronaldo Miranda, que na ocasião exercia o cargo de crítico musical do *Jornal do Brasil*, esteve presente aos recitais de julgamento de premiação de ambas as categorias do *Concurso INM-Vitale*. Miranda fez um relato detalhado do ocorrido nos dias 12 e 13 de fevereiro de 1979 na matéria publicada no dia 19 daquele mês.

O crítico informa, por exemplo, que, após a última prova da categoria violão, realizada em 13 de fevereiro, os idealizadores do evento, Marlos Nobre e Fernando Vitale, subiram ao palco para fazer um pronunciamento, manifestando-se sobre os objetivos pretendidos. Primeiramente, dar continuidade ao projeto, abordando outros instrumentos ou combinações instrumentais, o que, de fato, veio a acontecer no ano de 1980 com a realização do *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano*;

⁹ Idem, *ibidem*, p. 24.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 25.

¹¹ MIRANDA, Ronaldo. Música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1978, Caderno B. p. 2.

depois, afirmando “a importância de se editar partituras de compositores brasileiros”.

Contudo, na visão de Miranda, tais questões mereceriam uma abordagem mais ampla:

O que não nos parece certo é que a solução para o problema possa ser tão simplesmente encontrada na realização de um concurso anual, o que foi, na ocasião, considerado por ambos como a grande alternativa. A competição merece, indiscutivelmente, os maiores louvores e deve prosseguir. Mas a situação precisa ser enfrentada em bases muito mais amplas; no dia a dia do Instituto Nacional de Música e da editora Vitale, que tão interessada está no problema. Ambos, por si ou conjuntamente, devem trabalhar arduamente para recuperar todo um importante acervo que está aqui mesmo (e ainda não foi editado), bem como os compositores atuais (jovens ou veteranos) continuem procurando o estrangeiro ou mantendo-se em manuscritos, por não serem divulgados em seu próprio país¹².

De fato, a Ed. Vitale editou e lançou comercialmente não só as três primeiras composições classificadas de ambas as categorias da competição, ou seja, *Suíte mirim*, *Ciclo*, *Dirg*, *Repentes*, *Suíte quadrada* e *Divagações poéticas*; mas também outras duas obras para violão que receberam menção honrosa, *Ponteio e Toccatina* e, posteriormente, *Verdades*. Miranda, contudo, aponta outros dois aspectos da mesma questão. Primeiramente, a necessidade de se recuperar e editar partituras com obras de compositores brasileiros do passado e da atualidade. Em segundo lugar, que, não só aqueles que se iniciavam, mas também aqueles que já possuíam uma trajetória consolidada como compositores, estavam à procura de oportunidades para publicar suas obras no mercado editorial estrangeiro.

Até o presente momento, não encontramos evidências de um recital com as obras premiadas realizado na Sala Funarte/INM, Rio de Janeiro¹³. Sabemos, porém, que, em agosto de 1979, houve, no Grande Auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP), o recital de estréia e lançamento das partituras de *Suíte mirim*, *Ciclo*, *Dirg*, *Repentes*, *Suíte quadrada*, *Divagações poéticas* e *Ponteio e Toccatina*. Publicado no boletim *Jornal da música*, o relato de Luis Ellmerich inclui parte do discurso proferido pelo diretor do Departamento Editorial da Ed. Vitale, Thomaz Verna. Entre outros temas, Verna tratou de

¹² Idem. Piano e violão no concurso da Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1979, Caderno B. p. 2.

¹³ KHALLYHABBY, Tonyan. Op. cit., p. 8.

reafirmar seu compromisso de “trabalhar pela música através de concursos ou outros meios – em busca de novos valores com o firme propósito de ajudar ao máximo o aprimoramento da cultura musical brasileira”¹⁴.

Na ocasião, *Suíte mirim*, *Ciclo*, e *Dirg* foram interpretadas pelo pianista Achille Picchi¹⁵, *Repentes*, pelo violonista Francisco Araújo¹⁶, e *Suíte quadrada*, *Divagações poéticas* e *Ponteio e Toccatina* por Edelson Gloeden¹⁷. Para Luis Ellmerich, a qualidade do desempenho dos intérpretes fez com que a platéia tivesse a oportunidade de conhecer a qualidade do repertório apresentado, cujas partituras estavam impressas pela Ed. Vitale e disponíveis para aquisição. Estavam presentes ao evento os compositores Pedro Cameron, Amaral Vieira, Maria Helena Rosas Fernandes, Lina Pires de Campos e José Kaplan; além dos jurados Souza Lima e Rudner Schimdt; e os membros da diretoria da editora, Thomaz Verna, Fernando Vitale e Tonyan Khallyhabby¹⁸.

A Ed. Vitale, sendo a responsável pela “realização” do certame, encarregou os funcionários Thomaz Verna, em São Paulo, e Mário Valentini, no Rio de Janeiro, de fornecer informações e receber as inscrições no *Concurso INM-Vitale*, que se encerraram no dia 07 de novembro de 1978. Conforme o *Regulamento*, para participar, juntamente com a ficha de inscrição¹⁹ e três cópias da partitura assinada com pseudônimo, os

¹⁴ ELLMERICH, Luis. A primeira audição das obras premiadas no ‘I Concurso Brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão’ leva numeroso público ao MASP. *Jornal da música*. São Paulo, Ano 3, n. 16, set.-out., 1979, p. 6-7.

¹⁵ Pianista e compositor, Achille Guido Picchi (n. 1952) estudou com José Antonio Bezzan (Piano), Camargo Guarnieri (Composição) e Henrique Gregori (Regência). Em 1972, Picchi iniciou suas atividades profissionais como pianista solista e camerista, tendo em seu repertório grande número de obras de autores brasileiros (PICCHI, Achille. *Currículo*. Disponível em: <http://www.interartemusica.com.br/artista_lista.php?id=1>. Acesso em: 09 abr. 2010).

¹⁶ Violonista, arranjador e compositor, Francisco Alexandre de Araújo (n. 1954) estudou com Aymoré (José Alves da Silva) (Violão) (MÚSICOS DO BRASIL. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 12 fev. 2009).

¹⁷ Violonista e professor, Edelson Gloeden (n. 1955) estudou com Henrique Pinto (Violão). Na década de 70, participou de diversas edições do *Seminário internacional de violão Palestrina* promovido pelo Liceu (posteriormente, Faculdade) Musical Palestrina, Porto Alegre, RS (Idem, *Ibidem*).

¹⁸ ELLMERICH, Luis. *Idem*, 6-7.

¹⁹ O modelo de “Ficha de inscrição e compromisso” que consta do *Processo* inclui o seguinte texto: “Pela presente declaro estar ciente e de acordo com o texto do *Regulamento do concurso*, submetendo-me às regras do mesmo, e, no caso de vir a ser um dos vencedores, comprometo-me ainda a editar a(s) obra(s) de minha autoria

concorrentes deveriam entregar um envelope lacrado com dados pessoais e um texto que comentasse a obra. Tais envelopes foram abertos somente depois de ter sido proclamada a classificação das obras, ou seja, no momento da identificação do pseudônimo dos premiados²⁰.

Segundo o *Regulamento*, poderiam inscrever-se no certame “brasileiros natos ou naturalizados, sem limite de idade”. Os participantes deveriam apresentar uma única obra inédita em cada categoria (piano ou violão), excluída qualquer associação com outro instrumento ou fita magnética, com duração mínima de oito e máxima de quinze minutos. No *Processo* há um quadro estatístico, elaborado em 12 de dezembro de 1978 pela comissão encarregada das inscrições, no qual obtemos um panorama do perfil dos inscritos quanto ao estado de origem e à idade (Quadro 1)²¹.

Quadro 1. Estatística elaborada em 12 de dezembro de 1978 pela comissão encarregada das inscrições no Concurso INM-Vitale.

Estado	Piano		Violão		Total	
	[Quantidade de] Obras	[Média de] Idade	[Quantidade de] Obras	[Média de] Idade	[Quantidade de] Obras	[Média de] Idade
São Paulo	27	38	15	31	42	36
Rio de Janeiro	23	39	13	30	36	35
Outros	19	42	11	37	30	40
Total	69	40	39	32	108	37

O mesmo documento inclui ainda duas listas contendo o número de inscrição, o título e o pseudônimo utilizado pelos 69 inscritos na categoria “para piano” e 39, “para violão”. Confrontando o conteúdo de ambas as listagens, verificamos que o número total de participantes foi 105, visto haver três inscritos em duas categorias: pseudônimo

com a co-patrocinadora Editora Vitale, assinando, para esse fim, o respectivo ajuste contratual logo após a proclamação dos resultados. / Declaro também ser pessoalmente responsável pela originalidade da(s) obra(s) acima a(s) qual(is) preenche(m) todos os requisitos exigidos pelo *Regulamento do concurso*, especialmente quanto ao que está previsto no item 4.2 daquela norma [ou seja, A obra deverá ser inédita, não ter sido executada em público, rádio ou televisão, não estar impressa, editada, nem gravada comercialmente, até o dia em que forem divulgados os resultados do concurso e proclamados os nomes premiados]” (BRASIL. Processo, p. 6).

²⁰ Informação prestada por Nestor de Hollanda Cavalcanti. Rio de Janeiro, agosto de 2009.

²¹ BRASIL. Idem, p. 8.

“Caramuru”, com as obras *Vértice*, para piano, inscrição nº 1011; e *Serenada*, para violão, inscrição nº 1012; pseudônimo “Irapoan”, com as obras *Partita*, para piano, inscrição nº 1049, e *Síntese II*, para violão, inscrição nº 2040; e pseudônimo “Negrao”, com as obras *Opus nº 25*, para piano, inscrição nº 1020, e *Opus nº 35*, para violão, inscrição nº 1019²². Posteriormente, identificamos que o pseudônimo “Caramuru” pertencia ao compositor Ernst Widmer.

O *Regulamento* informa que todas as partituras inscritas seriam avaliadas por uma comissão julgadora de seleção, formada por três personalidades “de alto conceito no meio artístico-musical”, indicadas pelos co-patrocinadores. A referida comissão escolheria as “obras merecedoras de participar da etapa final”, quando seriam interpretadas por instrumentistas com “reconhecida competência no meio musical brasileiro” na Sala da Funarte, atualmente Cine-Teatro Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rua Araújo Porto Alegre, nº 80, Centro, Rio de Janeiro. Na oportunidade, uma “comissão julgadora de premiação”, formada por cinco personalidades “de alto renome artístico”, proclamaria as obras vencedoras.

Uma notícia publicada em 08 de fevereiro de 1979 informa que Edino Krieger (n. 1928), Henrique Morelenbaum (n. 1931) e Marlos Nobre (n. 1939) foram as conceituadas personalidades do meio artístico-musical que integraram a “comissão julgadora de seleção” do *Concurso INM-Vitale*. As dezessete obras pré-selecionadas para participar da etapa final foram avaliadas por uma “comissão julgadora de premiação” formada por João de Souza Lima (1898-1982) e Yves Rudner Schmidt (n. 1933), além dos três nomes citados anteriormente²³.

O *Regulamento* informa que o “julgamento de premiação” estava previsto para ocorrer durante a primeira quinzena do mês de dezembro de 1978, em data a ser

²² Idem, *ibidem*, 9-13.

²³ CONCURSO terá provas finais. *Tribuna*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1979.

comunicada por telegrama aos compositores pré-selecionados. O *Programa* comprova, entretanto, que a citada etapa ocorreu, de fato, nos dias 12 e 13 de fevereiro de 1979, na Sala Funarte, Rio de Janeiro. Tal alteração, muito provavelmente, decorreu em virtude de o número de obras inscritas ter alcançado a soma de 108. Do total de dezesseis compositores (quinze obras) pré-selecionados para a fase final, identificamos até o presente momento treze pseudônimos (Quadro 2).

Quadro 2. Obras classificadas para a final do *Concurso INM-Vitale*, conforme a ordem de apresentação no recital de julgamento, incluindo o nome dos intérpretes e dos compositores identificados até o momento pelo autor do presente texto.

Categoria	Título	Pseudônimo	Intérprete	Identidade	Estado	Idade
Piano	<i>Suíte mirim</i>	Suimiterim	Maria	Alberto Kaplan	PB	44
	<i>Vértice</i>	Caramuru	?	Ernst Widmer	BA	51
	<i>Dirg</i>	Eme	Nelson	Guilherme Bauer	RJ	39
	<i>Ciclo</i>	Maria Helena	?	Rosas Fernandes	SP	46
	<i>Olé, lione</i>	Marceluan	?			
	<i>Suíte nº 1</i>	Jean François				
	<i>Tocata</i>	Janjão	Maria	Leonardo Sá	RJ	24
	<i>In tensa ad tensa</i>	Ahan Kuyra	Nelson	David Korenchandler	RJ	30
Violão	<i>Serenada</i>	Caramuru	[Odair] Não executada	Ernst Widmer	BA	51
	<i>Ciclus</i>	José Homero	Odair	Giacomo Bartoloni	SP	21
	<i>Três peças</i>	Tico-tico	Odair	Ernst Mahle	SP	49
	<i>Sistema, Informação e Evolução</i>	Norberto Wiener	Sérgio	?		
	<i>Suíte quadrada</i>	Janjão de Baixo	Odair	Hollanda Cavalcanti	RJ	30
	<i>Verdades</i>	Cachinho	Sérgio	Márcio Côrtes	RJ	20
	<i>Divagações poéticas</i>	Igor	Sérgio	Amaral Vieira	SP	26
	<i>Introdução, Ponteio e Toccatina</i>	Fermata	Sérgio	Pires de Campos	SP	60
	<i>Repentes</i>	Mandu-guaru	Sérgio	Pedro Cameron	SP	31

O *Programa* informa que as obras pré-selecionadas para a etapa final do certame foram interpretadas pelos pianistas Maria Luiza Corker e Nelson Neves (dia 12 de fevereiro de 1979, às 18 horas); e pelos violonistas Sérgio Assad e Odair Assad (dia 13 de fevereiro de 1979, às 21 horas). O mesmo documento inclui um currículo resumido das

atividades artísticas dos citados intérpretes. Maria Luiza Corker Cardoso foi vencedora do *Concurso de jovens recitalistas* promovido pelo INM e era considerada “um dos talentos mais promissores da jovem geração de pianistas brasileiros”. Atualmente radicado nos Estados Unidos e atuando como pianista de Jazz, Nelson José Góes Neves era aluno de Miguel Proença, tendo participado da série de concertos *Rede Jovem* promovidos pelo INM.

Depois da participação no *Concurso INM-Vitale*, o próximo compromisso profissional dos irmãos Sérgio e Odair Assad Simão seria participar, em duo violonístico, representando o Brasil na Tribuna Internacional de Jovens Intérpretes da Unesco em Bratislava, ex-Tchecoslováquia²⁴. Em uma reportagem publicada no dia 10 de maio de 1978, Sérgio Assad explica que atuar nos projetos organizados pelo INM contribuiu sobremaneira para a carreira do duo, pois, devido a isso, passaram a tocar mais continuamente, sempre expandindo seu público²⁵. Posteriormente, em entrevista concedida no ano de 1996, Sérgio Assad não menciona a participação no *Concurso INM-Vitale*, mas recorda que depois do ano de 1979 oportunidades começaram a aparecer: Marlos Nobre viabilizou a participação do duo na Tribuna Internacional de Jovens Intérpretes da Unesco; a seguir, com o patrocínio da empresa multinacional Coca-Cola, o duo realizou uma série de concertos nos Estados Unidos; e, a convite de Robert Vidal, organizador dos célebres *Concursos internacionais de violão* da Rádio e Televisão Francesa, promoveu a estréia de ambos na França²⁶.

Para Ronaldo Miranda, o fato de os organizadores promoverem a execução das obras finalistas foi algo salutar para o esclarecimento da platéia em geral, bem como também para que o julgamento não ficasse limitado à leitura das partituras pelos membros do júri. Por outro lado, “se esta providência proporcionou uma proveitosa audição das

²⁴ Idem, *ibidem*.

²⁵ SÉRGIO e Odair. *O globo*, Rio de Janeiro, 10 mai. 1978.

²⁶ DUO Assad. *Viva música*, Rio de Janeiro, n. 18, jul. 1996, p. 24-25.

peças para violão (...), não se pode dizer o mesmo dos resultados obtidos pelas interpretações das obras para piano”, acrescenta o mesmo crítico. Conforme Miranda, as obras para piano (*Vértice, Dirg, Tocata e In tensa ad tensa*, principalmente), sofreram pela ineficiência dos jovens intérpretes pianistas. Ainda segundo Miranda, a falta de familiaridade com o repertório da música contemporânea, bem como a “maturidade a construir”, interferiu sobremaneira no rendimento insatisfatório que Corker e Neves alcançaram na maioria das execuções:

Com uma carreira promissora iniciada, Maria Luiza Corker é uma pianista bem dotada e musical, além de excelente acompanhadora; poderia ter preparado uma ou duas obras, entre as oito finalistas de piano. Já Nelson Neves – com algum talento, mas nenhuma experiência – não deveria ter sido escolhido para essa importante tarefa. Com pouco tempo de preparação (cerca de um mês) acrescido às dificuldades técnicas de partituras de médio porte, as composições para piano necessitavam de profissionais comprovadamente familiarizados com o repertório contemporâneo. Não seria difícil optar entre Maria da Penha [Bacelar], Heitor Alimonda, Laís [de Souza] Brasil, Murilo Santos, Sonia Maria Vieira, Norah de Almeida ou Vânia Dantas [Leite], só para citar alguns²⁷.

Segundo Nelson Neves, foi Miguel Proença o pianista requisitado para tocar as obras pré-selecionadas para a final do *Concurso INM-Vitale*, porém, em virtude de outro compromisso, Proença se viu obrigado a recusar o convite, sugerindo seu nome como uma pessoa capacitada para substituí-lo²⁸. Sérgio Assad, por sua vez, recorda que durante as primeiras semanas de janeiro de 1979, ou seja, faltando aproximadamente um mês para a apresentação, ele e seu irmão receberam o montante das partituras a serem executadas na final do certame, dividindo-as entre si de maneira aleatória²⁹.

A opinião de Ronaldo Miranda a respeito dos intérpretes escolhidos pelo INM foi corroborada por outros presentes ao recital do dia 12 de fevereiro. Os mesmos acrescentam ainda ter Marlos Nobre se pronunciado, gerando polêmica entre a plateia. O idealizador do evento afirmou que uma das principais motivações para a realização do *Concurso INM-Vitale* fora a constatação de que havia decaído sensivelmente a qualidade da escritura

²⁷ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit., p. 2.

²⁸ Informação prestada por Nelson Neves. Rio de Janeiro, outubro de 2008.

²⁹ Informação prestada por Sérgio Assad. Rio de Janeiro, julho de 2008.

pianística brasileira depois das décadas de 40 e 50. O grupo de jovens compositores do qual Leonardo Sá fazia parte (Antonio Jardim, Nestor de Hollanda Cavalcanti e José Schiller, entre outros) compartilhava essa opinião; ao contrário, porém, Guilherme Bauer, considerou tais palavras ofensivas. Para Bauer, com tal afirmativa, Marlos Nobre estava menosprezando a produção de compositores como César Guerra-Peixe (presente na ocasião) e, entre outros, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro, cuja obra pianística alcançara notoriedade e relevância entre os contemporâneos³⁰.

Segundo Ronaldo Miranda, Odair Assad realizou excelentes interpretações das obras *Suíte quadrada*, *Ciclo* e *Três peças*. Da mesma maneira, “mais eficazes ainda foram as interpretações de Sérgio Assad, sempre consciencioso e brilhante quanto ao fator técnica, bem como atento para ressaltar o conteúdo expressivo” das obras *Verdades*, *Repentes*, *Sistema*, *Informação e Evolução*; *Introdução*, *Ponteio e Toccatina*; e *Divagações poéticas*³¹.

Quando do lançamento do *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano*, uma matéria publicada no dia 22 de agosto de 1980 avalia que, em busca de novos valores para uma “atividade esquecida”, a realização do *Concurso INM-Vitale* foi um sucesso dentro dos seus limites³². Dele participaram inúmeros compositores, que tiveram na sala Funarte “uma noite de esplendor” com a execução de suas obras merecedoras dos “aplausos da grande assistência que lotou o local”:

Prova que há público para [a música erudita], o que estava faltando era incentivo. Pois ainda que possa parecer incrível, o incentivador é um jovem de vinte e poucos anos, Fernando Vitale, filho do grande Emílio Vitale. Esse jovem partiu para o incentivo da música erudita em favor de uma composição sofisticada e, logicamente, do mundo musical desse país³³.

³⁰ Informação prestada por Leonardo Sá e Guilherme Bauer, que estiveram presentes no recital do dia 12 de fevereiro. Rio de Janeiro, julho de 2009.

³¹ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit., p. 2.

³² O *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano* foi patrocinado pela Ed. Vitale em parceria com o Pro-Memus, que, por sua vez, teria o prazo de um ano para realizar o lançamento em disco das obras premiadas (Cf. MIRANDA, Ronaldo. Violino e piano no novo concurso Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1980, p. 2).

³³ MÚSICA erudita. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1980.

Posteriormente, com os auspícios do Pro-Memus as obras *Repentes*, *Suíte quadrada*, *Divagações poéticas*, *Ponteio e Toccata* e *Verdades* foram gravadas pelo violonista Sérgio Assad³⁴; e as obras *Suíte mirim*, *Ciclo* e *Dirg*, pela pianista Ruth Serrão³⁵. O lançamento do *long-play* de Sérgio Assad³⁶ ocorreu em 24 abril de 1982 na Sala Arnaldo Estrella³⁷ conjuntamente com os discos *O piano brasileiro de Carlos Gomes*, de Fernando Lopes, *Nocturnos brasileiros para piano*, de Ana Cândida, *Duo violino e piano*, de Jerzy Milewski e Aleida Schweitzer, *Trio flauta, clarinete e fagote*, de Norton Morozowicz, José Botelho e Noël Devos³⁸.

Em 18 de abril de 1982, por ocasião do lançamento da citada coleção de discos, o crítico Zito Baptista Filho enalteceu as gravações realizadas como sendo uma coletânea de valor crescente, abrangência louvável e propósitos ambiciosos, tendo em vista a pujança da criação musical brasileira da época colonial à atualidade³⁹. Por outro lado, o crítico J. Jota de Moraes, em 24 de junho, pondera que, apesar do excelente desempenho de Sérgio Assad, violonista “dono de amplos recursos interpretativos”, o repertório não cumpre a promessa implícita no subtítulo “Música nova do Brasil”:

recentes e assinadas por compositores alguns dos quais bastante jovens, essas partituras quase nunca nos dão a impressão de participarem efetivamente dos importantes problemas da composição de hoje. Ao contrário: geralmente empenham-se em apoiar-se em fórmulas gastas e melhor exploradas por colegas seus do passado⁴⁰.

No final da década de 90, a gravação de Sérgio Assad foi relançada no formato CD; entretanto, além de não ter sido conservado o trabalho gráfico do pintor Luiz Aquila da Rocha Miranda (n. 1943), que ilustrava a capa do *long-play*, foi omitido o título geral,

³⁴ Violonista, arranjador e compositor, Sérgio Assad (n. 1952), em 1969, passou a estudar com Adolfinia Raitzin de Távora (Violão). Juntamente com seu irmão, Odair Assad, desde tenra idade, Sérgio forma o Duo Assad de violões. Em 1973, Sérgio Assad passou a estudar com Esther Scliar (Composição).

³⁵ Pianista e professora, Ruth Serrão estudou no Brasil, na França e nos Estados Unidos. Diversos compositores dedicaram-lhe obras. Integrou o corpo docente da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

³⁶ SÉRGIO ASSAD. *Música nova do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, p1980.

³⁷ Espaço localizado nas dependências da Casa Milton Pianos Ltda., que recebia concertos de música erudita, localizada na Rua Hilário de Gouveia, 88A, Copacabana, RJ.

³⁸ Cf. SWANN, Carlos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1982.

³⁹ BAPTISTA FILHO, Zito. Pro-memus, a memória eclética. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1982.

⁴⁰ MORAES, J. Jota de. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 jun. 1982.

“Música nova do Brasil”⁴¹. Tal alteração é significativa considerando-se que o Pro-Memus lançou outros dois discos com a mesma denominação geral – *Madrigal renascentista*, *Música nova do Brasil* e *Duo violino e piano*, *Música nova do Brasil* – sendo que o segundo deles (*Duo violino e piano*), incluindo as obras premiadas no *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano*⁴². Da mesma maneira, em 1984, a gravação realizada por Ruth Serrão, que inclui as obras vencedoras na categoria piano do *Concurso INM-Vitale*, não recebeu a denominação “Música nova do Brasil”⁴³.

O citado *long-play* foi lançado em agosto de 1985, juntamente com os discos *Homenagem a Esther Scliar*, vários intérpretes; *Caio Pagano: piano*; e *Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone: dois pianos*. Para o crítico Zito Batipsta Filho, o repertório da coleção é representativo não só de uma geração de compositores de alta significação para o panorama da nossa música contemporânea como também de intérpretes como, por exemplo, a pianista Ruth Serrão, também responsável pela divulgação da música brasileira nos Estados Unidos⁴⁴. Luis Paulo Horta, por sua vez, destacou a qualidade da técnica de gravação e das interpretações da citada pianista. Porém, segundo o mesmo crítico, a inclusão da obra *Prelúdios tropicais*, de Guerra-Peixe, mostra a qualidade do compositor, mas, por outro lado, demonstra o quão difícil é elaborar programas com obras exclusivamente brasileiras: “nossos temas têm ‘sabor local’ muito forte, como uma manga arrebatada numa alameda de Belém”⁴⁵.

Tendo apresentado fatos e comentários gerais pertinentes ao *Concurso INM-Vitale*, desde sua gênese em 1978 até as críticas jornalísticas sobre o lançamento fonográfico do repertório premiado na categoria piano em 1985, a seguir, situamos nosso objeto de estudo.

⁴¹ SÉRGIO ASSAD. *Sérgio Assad, violão*. São Paulo: Atração/Funarte/Itaú Cultural, p1998.

⁴² JERZY MILEWSKI; ALDEIDA SCWEITZER. *Música nova do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, p1981.

⁴³ RUTH SERRÃO. *Ruth Serrão: piano*. Rio de Janeiro: Funarte, p1984.

⁴⁴ BAPTISTA FILHO, Zito. Com som e selo da Funarte, uma notícia do Brasil atual. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1985.

⁴⁵ HORTA, Luis Paulo. A prata da casa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1985.

Para tal, partimos da noção de ‘campo’ e as designações a ele associadas, conforme a aceção do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Assim procedendo, não pretendemos enquadrar os fatos aqui narrados, mas estabelecer as premissas teóricas que norteiam o exame das circunstâncias em que ocorreu a competição.

1.2 Premissas teóricas

As entidades co-patrocinadoras do *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* foram a Ed. Vitale e o INM. A Ed. Vitale⁴⁶ é uma empresa privada nacional, atuante no setor da edição de partituras musicais. Sua trajetória remonta ao ano de 1923, quando, na cidade de São Paulo, o empresário italiano Vicente Vitale (1903-1980) iniciou suas atividades publicando partituras de música popular brasileira e estrangeira. Mais tarde, os irmãos Emílio⁴⁷, Affonso e João Vitale juntaram-se a ele para fundar a Empresa Editora Musical Irmãos Vitale. Em 1931, com a compra do acervo da Editora Brasília (Nicolini, Pó & Cia., São Paulo), que incluía os direitos de publicação das obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven e Frédéric Chopin, entre outros, a entidade passou a atuar também no mercado de partituras de música erudita. Esse setor contou com a coordenação, inicialmente, do compositor Oscar Lorenzo Fernández⁴⁸.

Durante a década de 70, a direção artística da Ed. Vitale esteve sob a responsabilidade do compositor, maestro e pianista João de Sousa Lima. Na ocasião, o catálogo da empresa incluía compositores estrangeiros, mas, principalmente, compositores nacionais como Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Souza Lima, Marlos Nobre e

⁴⁶ Razão social: Irmãos Vitale S.A. Indústria e Comércio; nome fantasia: Irmãos Vitale.

⁴⁷ Posteriormente, Emílio Vitale dirigiu a empresa Som Indústria e Comércio S.A., São Paulo, SP; nome fantasia: Discos Copacabana, fundada, em 1948, pela família Vitale.

⁴⁸ Durante o período em que trabalhou na Ed. Vitale, Lorenzo Fernández foi responsável pelas coleções “Edição Cosmos: obras musicais de autores escolhidos, cuidadosamente revistas, dedilhadas, anotadas e classificadas por ordem de dificuldade, publicadas sob a direção de Lorenzo Fernández”; “Edição Panamérica: seleção de obras musicais publicadas sob a direção Lorenzo Fernández”; e “Edição Orfeu: seleção de obras para coro”.

Almeida Prado, entre outros. A empresa notabilizou-se também por publicar diversas séries, tais como “Edição métodos” e “Edição violão”, bem como um “Guia temático” contendo peças exigidas pelos programas de Conservatórios, classificadas por grau de dificuldade, e o “Catálogo geral de música popular brasileira” (1970), além do “Suplemento Vitale” (1973)⁴⁹. Em sua autobiografia, Souza Lima deu um significativo testemunho sobre o papel desempenhado pela Ed. Vitale e o tipo de relação que manteve com os membros da família, em especial, com Affonso Vitale. Conforme Souza Lima, a editora

há muito vem trabalhando para dotar nossa cidade [(São Paulo)] de edições confeccionadas com o maior capricho, não só na apresentação como no trabalho de impressão que vem sendo feito com o maior esmero e, isso, graças à atuação bem orientada do seu gerente, Sr. Thomaz Verna que, com sua maneira fidalga de tratar os que o procuram, torna-os verdadeiros amigos da firma. Este senhor tem-se esforçado de maneira eficientíssima para que nosso ambiente possa contar sempre com maior número de compositores novos que enriqueçam cada vez mais a produção musical brasileira. Liguei-me à firma Irmãos Vitale atendendo ao convite que tão interessadamente me fizeram. Ali minha atuação se estendeu aos vários setores da impressão de música: modernizar o aspecto da gravação, selecionar obras inéditas a serem impressas, dar melhor aspecto às capas de música, atualizar os tipos, conseguir maior número de compositores para enriquecimento de seus catálogos e, o mais importante, encarregar-me do setor de ‘revisão’. Pensei até em criar um grupo de revisores, convidando vários músicos, porém não consegui, tendo ficado aquela tarefa somente a meu cargo⁵⁰.

A Funarte, por sua vez, foi instituída pela Lei nº 6.312, de 1975, que “Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional de Arte e dá outras providências”. Em seu artigo 1º, lemos que, vinculada ao MEC, a finalidade do órgão era “promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas, resguardada a liberdade de criação, nos termos do art. 179 da Constituição”⁵¹. A entidade foi regulamentada pelo Decreto nº 77.300, de 1976 que

⁴⁹ MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira*. São Paulo: Art, 1977, v. 1, p. 360-361.

⁵⁰ LIMA, João de Souza. *Moto perpétuo*. São Paulo: Ibrasa, 1982. p. 209.

⁵¹ BRASIL. Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975. Disponível em:

<<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=123180>>. Acesso em: 12/10/2009.

A Emenda Constitucional nº 1, de 1969, contém, inserido no Título VI: Da Família, da Educação e da Cultura, o artigo 179, que diz: “As ciências, as letras e as artes são livres, ressalvado o disposto no parágrafo 8º do artigo 153. / Parágrafo único. O Poder Público incentivará a pesquisa e o ensino científico e tecnológico”. No mesmo documento, o artigo 180 acrescenta: “O amparo à cultura é dever do Estado. / Parágrafo único. Ficam sob a proteção especial do Poder Público os documentos, as obras e os locais de valor histórico ou artístico, os

“Aprova o Estatuto da Fundação Nacional de Arte - Funarte, e dá outras providências”. No artigo 3º do citado decreto, verificamos que as atribuições da Funarte eram:

- I - Formular, coordenar e executar programas de incentivo das manifestações artísticas;
- II - apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais representativas da personalidade do povo brasileiro;
- III - apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional⁵².

Para tal, a entidade deveria observar diretrizes, objetivos e planos determinados pelo MEC. A estrutura básica da Funarte contava com, além do Presidente, de um Diretor Executivo e de um Conselho Curador, quatro setores: o Instituto Nacional de Artes Plásticas (oriundo da transferência do acervo e atribuições da Comissão Nacional de Belas Artes e do Museu Nacional de Belas Artes), o Instituto Nacional do Folclore (oriundo da transferência do acervo e atribuições da Campanha de Defesa do Folclore) e o Instituto Nacional do Teatro (oriundo da transferência do acervo e atribuições do Serviço Nacional de Teatro) e o INM⁵³. Na avaliação do Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, a Funarte foi uma medida administrativa, fruto da Política Nacional de Cultura adotada durante a gestão do presidente da República, Gen. Ernesto Geisel, cujo objetivo era promover “um processo ativo de desenvolvimento”, contribuindo para o estabelecimento de um sistema que estimulasse os diversos setores da produção e da circulação das atividades nacionais “no campo da cultura”⁵⁴. Quando do início de suas atividades, o jornalista Natanael Dantas informou:

A Funarte executará a *Política nacional de cultura* definida pelo Ministério da Educação e Cultura, e Roberto Parreira explica que ‘respeitando os três pontos básicos da política cultural: a generalização do acesso, a espontaneidade e a qualidade’. A entidade ‘pretende atingir a todos indiscriminadamente e facilitar a criação cultural sem intervir na criação e, quanto à qualidade, a própria premiação,

monumentos e as paisagens naturais notáveis, bem como as jazidas arqueológicas” (BRASIL. Emenda Constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_antecio1988/emc01-69.htm>. Acesso em: 12/10/2009).

⁵² Idem. Decreto nº 77.300, de 16 de Março de 1976. Disponível em:

<<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-77300-16-marco-1976-425827-publicacao-1-pe.html>>. Acesso em: 12/10/2009.

⁵³ Idem, Ibidem.

⁵⁴ BRAGA, Ney. Apresentação. *Cultura*. Brasília, ano 7, n. 27, out.-dez. 1977, p. 4.

com seu critério seletivo, se encarregará de assegurá-la'. E acrescenta: 'se a política de cultura fosse elitizante, 90% dos projetos da Funarte não teriam a menor possibilidade de êxito'.

A formação de uma rede nacional de galerias de arte e a elaboração da monumenta da música brasileira são dois dos 50 projetos prioritários que a Fundação Nacional de Arte – Funarte – começa a realizar.

A Funarte tem um presidente, José Cândido de Carvalho [⁵⁵], e um diretor executivo, Roberto Parreira [⁵⁶], além de quatro institutos. Cada um dos institutos tem uma gerência técnica e uma sub-gerência administrativa. Haverá também, no mesmo nível dos institutos, uma superintendência administrativa geral da Funarte. O órgão conta com um conselho curador e terá escritórios regionais, já estando definidos os de São Paulo e Brasília. Poderão ser abertos escritórios ainda em Recife e Porto Alegre⁵⁷.

Diante da diversidade no perfil institucional das entidades envolvidas (a Ed. Vitale, uma empresa privada, e o INM, um órgão público)⁵⁸ e considerando os objetivos expressos do *Concurso INM-Vitale* encontramos no domínio da Sociologia uma ferramenta propícia: a noção de 'campo'. Professor de Sociologia da Escola Normal Superior de Letras e Ciências Humanas de Lyon (França) e discípulo do autor de *O mercado de bens simbólicos*, Bernard Lahire apresenta uma coletânea de quatorze fragmentos nos quais Bourdieu evidencia aspectos singulares e os diversos matizes de sua concepção a respeito do conceito de 'campo'. Aqui reproduzimos tais excertos seguidos de uma breve discussão que não exaure o assunto nem pretende ser normativa, ao contrário, visa a introduzir as ferramentas teóricas que norteiam a análise a ser posteriormente realizada e cujo eixo está perpassado pelos núcleos temáticos 'campo de poder', 'capital simbólico', '*habitus*' e 'mercado de bens simbólicos'.

⁵⁵ Jornalista, contista e romancista José Cândido de Carvalho (1914-1989) foi diretor da Rádio Roquette-Pinto (entre 1970 e 1974) e dirigiu o Serviço de Radiodifusão Educativa do MEC, a partir de 1975. Ocupou da cadeira nº 31, da Academia Brasileira de Letras, desde maio de 1974. Em 1975, foi eleito presidente do Conselho Estadual de Cultura, RJ. Foi presidente da Funarte (entre 1976 e 1981), cargo para o qual foi convidado pelo ministro Ney Braga, uma de seus maiores admiradores (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Home Page*. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=734&sid=296>>. Acesso em: 20 fev. 2010).

⁵⁶ Roberto Daniel Martins Parreira desde a década de 60 trabalhou como assessor no MEC e no Conselho Federal de Cultura.

⁵⁷ DANTAS, Natanael. A Funarte em atividade. *Cultura*. Brasília, ano 5, n. 21, abr.-dez., 1976, p. 126.

⁵⁸ Doravante, adotamos a posição de Chin-Tao Wu, para quem as categorias "público" e "privado" são construções discursivas que se sobrepõem, possuindo fronteiras sujeitas a interesses de ordem política, social e ideológica. Em geral, o "público" refere-se ao domínio da política institucional, sendo sinônimo de Estatal ou relacionado ao Estado, de acesso ilimitado, aberto e à disposição da coletividade. Por sua vez, o "privado" refere-se ao domínio das atividades econômicas domésticas, de acesso limitado, fechado e atendendo aos interesses de uma parcela economicamente privilegiada (WU, Chin-tao. *Privatização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 42-48).

Conforme Lahire, para Bourdieu, “[1] Um campo é um microcosmo incluído no macrocosmo constituído pelo espaço social (nacional) global”⁵⁹. Portanto, a maneira pela qual os indivíduos participam da multiplicidade de práticas (ou espaços sociais específicos), estrutura seu processo de socialização; por conseguinte a noção de campo, em linhas gerais, pode ser associada à de “segmento do social” no qual se inserem os agentes que adquiriram competência para dele participar⁶⁰. Entretanto, por outro lado,

[2] Cada campo possui regras do jogo e desafios específicos, irreduzíveis às regras do jogo ou aos desafios dos outros campos (o que faz ‘correr’ um matemático – e a maneira como ‘corre’ – nada tem a ver com o que faz ‘correr’ – e a maneira como ‘corre’ – um industrial ou um grande costureiro)⁶¹.

Ou seja, um campo se constitui e demarca seus próprios limites ao estabelecer princípios, cujo conhecimento, reconhecimento e aceitação são necessários aos indivíduos que dele participam. Embora haja influência e/ou condicionamento entre campos distintos (por exemplo, entre o campo econômico e o campo político) cada campo é relativamente autônomo em relação a outro⁶². Além disso, as regras de um determinado campo não envolvem apenas questões de ordem consciente, ou seja, que demandam pressupostos objetivos e explícitos; elas incluem também “uma obediência não consciente a regras tácitas, resultado de um longo processo de inculcação”⁶³.

Por outro lado, “[3] Um campo é um ‘sistema’ ou um ‘espaço’ estruturado de posições” e “[4] Esse espaço é um espaço de lutas entre os diferentes agentes que ocupam as diversas posições”⁶⁴, conseqüentemente, a existência de um campo se deve aos agentes (indivíduos e/ou grupos) e às agências específicas (instituições constituídas) que a ele pertencem. No campo literário, por exemplo, o crítico, o editor e o livreiro são agentes,

⁵⁹ Cf. LAHIRE, Bernard. Reprodução ou prolongamentos críticos? *Educação e sociedade*, n. 78, p. 37-55, abr. 2002. p. 47.

⁶⁰ Cf. THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-56, fev. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 30 mai. 2010. p. 31.

⁶¹ Cf. LAHIRE, Bernard. Op. cit., p. 47.

⁶² Cf. THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. p. 34-41.

⁶³ Cf. LAPLANE, Adriana Friszman; DOBRANSZKY, Enid Abreu. Capital cultural. *Horizontes*, v. 20, p. 59-68, jan.-dez. 2002. p. 61.

⁶⁴ Cf. LAHIRE, Bernard. Op. cit., p. 47.

que, por sua vez, pertencem a uma ou mais agências específicas tais como as universidades, as editoras e as livrarias. Internamente, o campo possui uma dinâmica cujo eixo é a competição entre agentes (e agências), objetivando, não só, mas sobretudo, o reconhecimento e o sucesso advindo da conquista de uma posição hegemônica no interior do mesmo. Em tal contexto as atividades profissionais correspondem aos diversos campos, que se organizam em espaços de concorrências e de embates:

[5] As lutas dão-se em torno da apropriação de um capital específico do campo (o monopólio do capital específico legítimo) e/ou da redefinição daquele capital.

[6] O capital é desigualmente distribuído dentro do campo e existem, portanto, dominantes e dominados.

[7] A distribuição desigual do capital determina a estrutura do campo, que é, portanto, definida pelo estado de uma relação de força histórica entre as forças (agentes, instituições) em presença no campo⁶⁵.

Cada campo se organiza em torno de um capital específico a ele associado, que lhe dá sustentação e que, concomitantemente, é objeto de seu interesse. O capital (valor ou cabedal) que está em disputa dentro de um campo não se restringe a bens econômicos (capital econômico), mas também aos ganhos oriundos pela obtenção de “bens culturais [capital cultural], sociais [capital social], simbólicos [capital simbólico] etc.”⁶⁶. Em um campo, o montante de capital econômico e cultural é distribuído desigualmente, portanto, os agentes e as agências que dele participam se situam “entre as classes dominantes e as dominadas (definidas pelo volume de seu capital)” ou “entre frações [sic] rivais da classe dominante (opostas pela composição de seu capital)”⁶⁷.

As classes dominantes impõem como princípio de hierarquização do campo sua própria espécie de capital. Por conseguinte, o capital cultural, por exemplo, inclui não somente o cabedal transmitido pela escola, mas também a prática e a frequência a determinadas manifestações artísticas ou culturais⁶⁸. Ou seja, além das marcas de

⁶⁵ Idem, *Ibidem*, p. 47.

⁶⁶ Cf. THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁷ Cf. WACQUANT, Loïc. O legado sociológico de Pierre Bourdieu. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n. 19, p. 95-110, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 22 mai. 2010. p. 99.

⁶⁸ Cf. THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.*, p. 36.

pertencimento a uma classe específica, os fatores que permitem a cada indivíduo acessar ou participar de determinado campo dependem da quantidade ou do grau e qualidade ou gênero das formas de capital que ele possui⁶⁹. Ao mesmo tempo,

[8] As estratégias dos agentes entendem-se se as relacionarmos com suas posições no campo.

[9] Entre as estratégias invariantes, pode-se ressaltar a oposição entre as estratégias de conservação e as estratégias de subversão (o estado da relação de força existente). As primeiras são mais frequentemente as dos dominantes e as segundas, as dos dominados (e, entre estes, mais particularmente, dos “últimos a chegar”). Essa oposição pode tomar a forma de um conflito entre ‘antigos’ e ‘modernos’, ‘ortodoxos’ e ‘heterodoxos’...⁷⁰

A desigualdade na distribuição do capital em um campo gera um conflito permanente entre indivíduos e grupos dominantes que defendem seus privilégios e os demais inconformados com a posição que ocupam. As estratégias de conservação ou de subversão utilizadas pelos agentes que pertencem ao campo objetivam, principalmente, conservar as formas de capital, acumulando bens econômicos, sociais, culturais (estilo ou título, por exemplo) e simbólicos (prestígio ou *status*)⁷¹. Dessa maneira, além de possuir um montante de capital para ingressar no campo, o agente, ou grupo a que ele pertence, consciente ou inconscientemente, utiliza-se de estratégias que lhe permitem conservar ou conquistar posições, travando uma luta explícita no plano material e político, mas também no plano simbólico, “que coloca em jogo os interesses de conservação (a reprodução) contra os interesses de subversão da ordem dominante no campo”⁷². Ou seja,

[10] Em luta uns contra os outros, os agentes de um campo têm pelo menos interesse em que o campo exista e, portanto, mantêm uma ‘cumplicidade objetiva’ para além das lutas que os opõem.

[11] Logo, os interesses sociais são sempre específicos de cada campo e não se reduzem ao interesse de tipo econômico⁷³.

Um interesse único e fundamental, comum a todos os agentes, caracteriza o campo.

Tal interesse está relacionado não só à existência ou à sobrevivência do campo, mas também às formas específicas de capital, isto é, “aos recursos úteis na determinação e na

⁶⁹ Idem, *Ibidem*, p. 40.

⁷⁰ Cf. LAHIRE, Bernard. *Op. cit.*, p. 47.

⁷¹ Cf. THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.*, p. 39.

⁷² Idem, *Ibidem*, p. 36-37.

⁷³ Cf. LAHIRE, Bernard. *Op. cit.*, p. 47-48.

reprodução das posições sociais” dos agentes e agências que participam do campo. Por exemplo, o capital econômico “compreende a riqueza material, o dinheiro, as ações etc. (bens, patrimônios, trabalho)”; o capital social compreende a rede de relações sociais; o capital cultural compreende as formas de conhecimento cultural, competências ou disposições internalizadas; e o capital simbólico (que é uma síntese dos demais), compreende o prestígio, a honra e a reputação⁷⁴. Em tal contexto,

[12] A cada campo corresponde um ‘*habitus*’ (sistema de disposições incorporadas) próprio do campo (por exemplo, o ‘*habitus*’ da filologia ou o ‘*habitus*’ do pugilismo). Apenas quem tiver incorporado o ‘*habitus*’ próprio do campo tem condição de jogar o jogo e de acreditar n(a importância d)esse jogo.

[13] Cada agente do campo é caracterizado por sua trajetória social, seu ‘*habitus*’ e sua posição no campo.

[14] Um campo possui uma autonomia relativa: as lutas que nele ocorrem têm uma lógica interna, mas o seu resultado nas lutas (econômicas, sociais, políticas...) externas ao campo pesa fortemente sobre a questão das relações de força internas⁷⁵.

Para distinguir de conceitos tais como hábito, costume, praxe, tradição e cultura, Bourdieu forjou a noção de *habitus*: sistema de disposições ou predisposições (maneiras de perceber, sentir, fazer e pensar) que presidem a prática social dos agentes inseridos em determinado campo (religioso, intelectual e científico). O *habitus* é elaborado e opera como “um conjunto de desejos, vontades e habilidades, socialmente constituídas, que são ao mesmo tempo cognitivas, emotivas, estéticas e éticas”⁷⁶. Dessa maneira, o campo se caracteriza pela presença de agentes dotados de um mesmo *habitus*, ou seja, não só o campo estrutura o *habitus* como também o *habitus* constitui o campo. Através do *habitus* o agente constrói seus esquemas de percepção e apreciação do mundo, visto que julgar não é um dom inato, “mas uma habilidade socialmente aprendida que serve para travar lutas de classes negadas, via batalhas simbólicas da vida diária e posturas adotadas em vários ‘campos’ da produção cultural”⁷⁷.

⁷⁴ Cf. THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Op. cit., p. 38-39.

⁷⁵ Cf. LAHIRE, Bernard. Op. cit., 48.

⁷⁶ Cf. WACQUANT, Loïc. p. 102.

⁷⁷ Idem, Ibidem, p. 98-99.

Vários outros autores se propõem a explicitar e ampliar os múltiplos aspectos de tais formulações. Hermano Thiry-Cherques, por exemplo, afirma que, para Bourdieu, o social é constituído por campos, ou seja, “microcosmos ou espaços de relações objetivas, que possuem uma lógica própria, não reproduzida e irreduzível à lógica que rege outros campos”. De tal ponto de vista, cada campo é, ao mesmo tempo, um campo de forças entendido como “uma estrutura que constringe os agentes nele envolvidos” e um campo de lutas no qual agentes, conforme sua posição relativa, atuam conservando ou transformando a estrutura do campo⁷⁸. Para Bernard Lahire, por sua vez, ao invés de falarmos da teoria do campo, “seria preciso sempre falar em teoria dos ‘campos do poder’”⁷⁹:

as atividades em que nos inscrevemos de modo apenas temporário (a prática do futebol amador, os encontros e conversas ocasionais com amigos num bar ou na rua...) não podem ser atribuídas a campos sociais particulares, porque elas não são sistematicamente organizadas na forma de espaços de posições e de lutas entre os diferentes agentes que ocupam essas posições (...).

Quer se considere o campo político (lutas entre partidos políticos [agências], homens políticos [agentes]), o campo jornalístico (lutas entre diários [agências], jornalistas [agentes]), o campo da edição (lutas entre editoras [agências]), o campo literário (lutas entre escritores), o campo teatral (lutas entre autores de peças, diretores, teatros...), o campo da alta costura (lutas entre casas de costura [agências], grandes costureiros [agentes]...), o campo filosófico (lutas entre filósofos) ou o campo das ‘grandes écoles’ (lutas entre os diferentes tipos de ‘écoles’)..., percebe-se que estamos lidando ao mesmo tempo com atores que têm atividades profissionais prestigiosas e com a observação desses atores somente com base em suas atividades profissionais, embora eles se inscrevam em muitos outros quadros sociais, privados ou públicos, duráveis ou efêmeros⁸⁰.

Ainda conforme Lahire, os campos de poder se estruturam sob um único eixo, ou seja, “o volume e a estrutura do capital possuído (capital cultural e capital econômico)”⁸¹ e, segundo Marie-France Garcia-Parpet, Bourdieu forjou a expressão campos de poder para englobar o que comumente designamos como de Estado, Igreja, comunidade científica ou mundo artístico⁸². Assim sendo, resume Thiry-Cherques, campo do poder é uma espécie de “meta-campo” regulador das lutas em todos os campos e sub-campos sociais, de tal

⁷⁸ THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Op. cit., p. 35.

⁷⁹ LAHIRE, Bernard. Op. cit., p. 52.

⁸⁰ Idem, ibidem, p. 50-51.

⁸¹ Idem, ibidem, p. 50.

⁸² GARCIA-PARPET, Marie-France. A gênese social do homo-economicus. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 333-357, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 13 mai. 2009. p. 351.

maneira que “sua configuração determina, em cada momento, a estrutura de posições, alianças e oposições, tanto internas ao campo, quanto entre agentes e instituições do campo com agentes e instituições externos”⁸³. Pierre Bourdieu explica:

O campo de poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocuparem posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural nomeadamente) (...). É lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que (...) têm como objetivo a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital⁸⁴.

Deduzimos, portanto, que o conceito de campos de poder está indissociável à noção de capital. Por sua vez, entendendo capital como um conjunto de bens, valores e cabedais acumulados, Loïc Wacquant considera que o espaço social se organiza segundo princípios de diferenciação entrecruzados “cuja distribuição definem as duas oposições que circundam as linhas maiores de clivagem e de conflito nas sociedades avançadas”. Para o estudioso, o capital econômico e o capital cultural são os elementos básicos utilizados por Bourdieu para distinguir não só classes dominantes e dominadas, que são definidas pelo volume de seu capital, mas também as facções rivais da classe dominante, que são definidas pelo conteúdo de seu capital⁸⁵.

Da mesma maneira, conforme Thiry-Cherques, o conceito de capital (riqueza material, dinheiro e ações) foi forjado por Bourdieu a partir de sua acepção comumente utilizada na esfera econômica, segundo a qual “o capital se acumula por operações de investimento, se transmite por herança e se reproduz de acordo com a habilidade do seu detentor em investir”. Desse ponto de vista, o capital cultural deve ser entendido como o nível de conhecimento geral, atitudes, posturas, habilidades, informações, diplomas e saberes, que correspondem ao “conjunto de qualificações intelectuais produzidas e transmitidas pela família, e pelas instituições escolares”⁸⁶.

⁸³ THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Op. cit., p. 40.

⁸⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1996. p. 247.

⁸⁵ WACQUANT, Loïc. Op. cit., p. 99.

⁸⁶ THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Op. cit., p. 39.

O capital cultural, segundo Bourdieu, pode existir sob três formas: no “estado incorporado”, ou seja, sob a forma de disposições duráveis do corpo, por exemplo, na forma de se apresentar em público; no “estado objetivado”, sob a forma de bens culturais, por exemplo, nos quadros, livros, dicionários, instrumentos e máquinas, que constituem os indícios ou a realização de teorias bem como da crítica a essas teorias; e no “estado institucionalizado”, sancionado pelas instituições, por exemplo, nos títulos ou certificados acadêmicos⁸⁷. Assim, Adriana Laplane e Enid Dobranszky puderam aproximar a noção de capital cultural ao conceito de *habitus*. Não só o capital cultural, mas também o *habitus*, diz respeito “às formas de conhecimento cultural, competências ou disposições”. O *habitus* deve ser entendido como “um código internalizado, desigualmente distribuído e fiador dos ganhos de distinção”, que

[contribui] para o significado das obras literárias e [sustenta] o universo da crença e seu poder, um poder que em tudo se assemelha à palavra mágica eficaz, produtora do que anuncia: as obras, literárias ou artísticas têm a importância que lhes atribuem os grupos dotados de força⁸⁸.

Bourdieu, por sua vez, sugere que o capital cultural possui um “grau de dissimulação” mais elevado do que o capital econômico e, portanto, está mais predisposto a funcionar como capital simbólico⁸⁹. Em decorrência disso, conforme Garcia-Parpet, as formas de capital, incluindo o capital econômico e o capital cultural, facilmente se convertem em capital simbólico e vice-versa⁹⁰. Assim, Jonathan Loesberg considera que a proposta de Bourdieu visa identificar nas teorias formais de cultura, de idioma, de estética e de literatura os aspectos que sustentam hierarquias de poder e dominação. Ou seja, capital simbólico não se constitui como uma metáfora especializada, ou um símbolo do capital econômico, mas, ao invés, como uma “categoria geral” da qual o segundo (o capital econômico) participa como uma espécie de subconjunto: o capital simbólico existe

⁸⁷ BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 71-79.

⁸⁸ LAPLANE, Adriana Friszman; DOBRANSZKY, Enid Abreu. Op. cit., p. 61-62.

⁸⁹ BOURDIEU, Pierre. Op. Cit.

⁹⁰ GARCIA-PARPET, Marie-France. Op. cit., p. 348.

“quando são negados os interesses econômicos”, tornando-se “uma desconstrução quase arquetípica que manobra com as categorias de linguagem literária e filosófica”. Para o mesmo Loesberg, o conceito de capital simbólico, assim como também a noção de *habitus*, está em estreita relação com a noção de poder simbólico⁹¹, que deve ser entendido, conforme a definição formulada por Wacquant, como uma estratégia de conservação ou transformação da realidade social por meio de “instrumentos cognitivos de construção da realidade que escondem ou iluminam suas arbitrariedades inerentes”⁹².

Gisèle Sapiro afirma que “O ‘capital simbólico’ acumulado pode se converter em ‘capital econômico’ a longo prazo, segundo a lógica própria da ‘economia de bens simbólicos’ (raridade, prestígio associado ao nome próprio, o do autor e o da firma)”⁹³. Ao examinar a história da formação do campo literário na França durante o século XIX, a autora relaciona o exercício dessa atividade às condições sociais e os tipos de restrições estruturais que sobre ele incidem. Sapiro constata que, para alcançar autonomia, o campo literário, além da “emergência de um corpo de produtores especializados”, escritores, editores e críticos, por exemplo; e da “existência de instâncias de consagração específicas”, Academia Literária e Sociedade de Autores, por exemplo; dependeu da “existência de um mercado”, revistas literárias e livrarias, por exemplo⁹⁴. Contudo, pondera Garcia-Parpet, se a noção de campo literário se confunde com as questões do mercado do livro, a produção e a comercialização de bens culturais, não funciona segundo as regras do capital econômico, como, por exemplo, aquela que preconiza a “busca da maximização do proveito monetário”⁹⁵. Ou seja, instaura-se um mercado de bens simbólicos quando agentes sociais constituídos, isto é, instituições públicas ou privadas, assumem o poder simbólico que

⁹¹ LOESBERG, Jonathan. Bourdieu e a sociologia da estética. *Política & Trabalho*. v. 16, p. 213-235, set. 2000. Disponível em: <<http://www.geocities.com/ptreview/16-loesberg.html>>. Acesso em: 17/08/2010. p. 221-222.

⁹² WACQUANT, Loïc. Op. cit., p. 99.

⁹³ SAPIRO, Gisèle. Elementos para uma história do processo de autonomização. *Tempo Social*, São Paulo, v.16, n.1, p. 93-105, jun. 2004. p. 101.

⁹⁴ Idem, ibidem, p. 93.

⁹⁵ GARCIA-PARPET, Marie-France. Op. cit., p. 350.

reconhece ou consagra autores e/ou obras através de títulos, prêmios, publicações ou críticas. Para Bourdieu,

o artista que faz a obra é ele próprio feito, no interior do campo de produção, por todo o conjunto dos que contribuem para o ‘descobrir’ e para o consagrar enquanto artista ‘conhecido’ e reconhecido – críticos, prefaciadores, ‘marchands’, etc. Assim, por exemplo, o comerciante de arte (‘marchand’ de pintura, editor, etc.) é inseparavelmente alguém que explora o trabalho do artista negociando comercialmente os seus produtos e alguém que, colocando-o no mercado de bens simbólicos, através da exposição, da publicação ou da encenação, garante ao produto do fabrico artístico uma ‘consagração’ tanto mais importante quanto mais consagrado for o agente da colocação. Este contribui com efeito para fazer o valor do autor que defende pelo simples fato de o trazer à existência conhecida e reconhecida, assegurando-lhe a difusão (sob a chancela da sua editora, na sua galeria ou no seu teatro, etc.) e oferecendo-lhe como garantia todo o capital simbólico que entretanto acumulou, para desse modo o fazer entrar no ciclo da consagração que o introduz junto de companhias cada vez mais escolhidas e em lugares cada vez mais raros e cobiçados (o que se consegue, por exemplo, no caso do pintor, por meio das exposições coletivas, das exposições pessoais, da representação em coleções de prestígio, em museus)⁹⁶.

Dessa maneira, a cultura dominante funciona como uma espécie de árbitro que legitima e sanciona regras, incorporando princípios e significações a elas. Fazem parte da cultura dominante os portadores do *habitus*, ou seja, os indivíduos (sacerdotes e empresários culturais, por exemplo) ou instituições (academias de arte e museus, por exemplo) que, perante seus pares (grupo ou classe), adquiriram a competência para atualizá-la e expressá-la através de suas práticas. Na visão de Laplane e Dobranszky, os conceitos de *habitus* e campo constituem “o alicerce do processo de análise do campo da produção [e da recepção dos artefatos culturais]” visto que postulam uma relação dinâmica de correspondência entre estruturas sociais e simbólicas, na luta pela hegemonia do poder, ou melhor, do poder simbólico⁹⁷. Em tal contexto, na visão de Pierre Bourdieu, para os artistas, produtores e críticos, o capital em jogo no mercado de bens simbólicos concentra-se em

criar nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração implicando um poder de consagrar objetos (tal é o efeito da marca da ‘grife’ ou da assinatura) ou pessoas (por meio da publicação, da exposição, etc.), e, portanto, de conferir valor e de extrair os lucros que se ligam a essa operação⁹⁸.

⁹⁶ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1996. p. 199.

⁹⁷ LAPLANE, Adriana Frizman; DOBRANSZKY, Enid Abreu. Op. cit., p. 61.

⁹⁸ BOURDIEU, Pierre. Op. Cit., p. 177.

Em resumo, concluímos que campo é o espaço no qual os indivíduos exercem suas atividades profissionais. Tal noção se confunde com o conceito de campo de poder, considerando que, em todo e qualquer campo, ou âmbito de atividades profissionais, há indivíduos, e/ou instituições das quais participam, lutando entre si com o objetivo de acumular capital. Dentro das especificidades de cada campo em particular, a espécie de capital que se expressa através de bens materiais (riqueza, dinheiro, ações, valores ou patrimônio) é chamada de capital econômico. O capital é conquistado através das lutas travadas no interior do próprio campo, podendo, eventualmente, incluir fatores oriundos de outros campos paralelos. A espécie de capital que se expressa através de *habitus* (atitudes, posturas, habilidades, informações, diplomas, saberes, estilo, títulos, formas de conhecimento, competências ou disposições internalizadas) é chamado de capital cultural. Essa espécie de capital é produzida e transmitida, nomeadamente pela família e pelas instituições (Igreja e Escola, por exemplo). Finalmente, o capital que se expressa através do prestígio (honra, raridade, *status* ou reputação adquirida) é chamado de capital simbólico. Essa espécie de capital é conquistada através das lutas travadas pelos agentes de um campo no âmbito do mercado de bens simbólicos. O mercado de bens simbólicos é, portanto, o espaço no qual, imbuído do poder simbólico de produzir o que anuncia, um grupo seletivo de agentes exerce seu domínio no campo, reconhecendo e consagrando, por exemplo, autores e obras, através de títulos, prêmios, publicações ou críticas.

Através de tais conceitos, Bourdieu tenta abarcar não só a dinâmica, mas também o grau de objetividade e subjetividade que estão em jogo quando do estabelecimento das regras que organizam as sociedades. Ao analisar as especificidades da Cultura Brasileira durante a década de 70, o pesquisador José Paulo Netto conclui que, depois de consolidado o modelo econômico, a Política Cultural adotada pelo Regime Militar inaugura um processo de “modernização conservadora”. Atuando no domínio da produção e circulação

cultural, o Estado contribuiu para a consolidação de um mercado nacional de bens simbólicos caracterizado pela lógica do capital e por uma espécie de redimensionamento da inserção dos “produtores culturais”⁹⁹. No presente estudo, ao focalizarmos os acontecimentos envolvendo o *Concurso INM-Vitale*, a noção de campo de poder nos permite especular sobre as circunstâncias de produção e circulação do repertório que dele participou¹⁰⁰. A partir da noção de capital simbólico refletimos sobre a maneira pela qual uma determinada ideia a respeito de música erudita brasileira foi utilizada pelos agentes dominantes do campo. Finalmente, através da noção de *habitus* discutimos as categorias pertinentes ao objeto aqui examinado, ou seja, o conceito de música erudita brasileira, na perspectiva do INM.

Considerando que a trajetória do INM foi perpassada pelas especificidades do campo, o *Concurso INM-Vitale* nos interessa, sobretudo, enquanto uma estratégia para afirmar determinadas aspirações a respeito da música erudita brasileira contemporânea¹⁰¹. Ou seja, aos objetivos expressos, isto é, incentivar a criação de composições eruditas nacionais, por exemplo; e prêmios oferecidos, isto é, documentar e divulgar a produção musical brasileira, por exemplo; se sobrepõe um capital, ou seja, as composições brasileiras eruditas, o qual atende não só às necessidades da música (INM), da Arte (Funarte) e da Cultura (MEC) nacional, mas também aos interesses das personalidades envolvidas, ou seja, idealizadores, membros da banca julgadora, inscritos e críticos, por exemplo. Embora não nos concentremos em discutir o papel desempenhado pelos membros da banca e pelos críticos enquanto mediadores dos interesses das entidades às

⁹⁹ NETTO, José Paulo. *Ditadura e serviço social*. São Paulo: Cortez, 1991. p. 68-69.

¹⁰⁰ Doravante, utilizamos a palavra “produção” para designar as circunstâncias gerais que cercam a criação das obras musicais, especialmente as relacionadas aos compositores, editores, críticos e intérpretes; e a palavra “circulação” para designar não só as circunstâncias gerais que cercam a divulgação ou difusão das obras (edições, concertos e gravações), mas também para determinar os termos nos quais se dá o debate por elas provocado.

¹⁰¹ No presente trabalho, utilizamos a palavra “contemporânea” para indicar o período em que ocorreu o *Concurso INM-Vitale*, ou seja, quando mencionamos a produção musical erudita brasileira contemporânea estamos incluindo as diversas correntes ou tendências estéticas (nacionalistas e vanguardistas, por exemplo) vigentes durante a década de 70.

quais presumivelmente representavam nem busquemos uma continuidade lógica entre a trajetória dos concorrentes e sua participação no certame, a seguir, apresentamos uma pequena biografia de uma amostragem dos nomes envolvidos no *Concurso INM-Vitale*. Assim procedendo, estabelecemos sua posição diante dos aspectos posteriormente discutidos a respeito do campo da música erudita brasileira contemporânea.

1.3 Banca, críticos e participantes

As conceituadas personalidades do meio artístico-musical que formaram a “comissão julgadora de seleção” do *Concurso INM-Vitale* foram Edino Krieger, na ocasião com 50 anos de idade, Henrique Morelenbaum, na ocasião com 48 anos, e Marlos Nobre, na ocasião com 39 anos. Os três nomes, juntamente com João de Souza Lima, na ocasião com 81 anos, e Yves Rudner Schmidt, na ocasião com 46 anos, formaram a “comissão julgadora de premiação”.

Compositor e crítico, Edino Krieger, além de uma trajetória consagrada de compositor – recebeu, por duas vezes consecutivas, o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes, pelas obras *Contrastes* (1974) e *Estro harmônico* (1975) –, atuava como articulador de eventos ligados à música erudita brasileira, por exemplo, organizando e dirigindo as edições de 1969 e 1970 do *Festival de música da Guanabara*, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura. Desde 1963, Krieger pertencia ao Departamento de Música Erudita da Rádio Jornal do Brasil, RJ, tendo integrado também o Conselho Nacional de Cultura e a seção de música erudita do Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro¹⁰². Na visão de José Maria Neves, o compositor, depois de 1965, “retoma o caminho abandonado do dodecafonismo e do serialismo, sempre dentro do mesmo critério

¹⁰² MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., p. 397-398, v. 1.

de independência com relação à ortodoxia e à liberdade dos princípios técnicos”, sendo sua produção caracterizada pelo equilíbrio entre experimentalismo, clareza formal neoclássica e espontaneidade¹⁰³. Para Vasco Mariz, Krieger pertence à “Primeira geração independente” e figura como “um dos expoentes da tendência que advoga o encerramento definitivo do ciclo verde-amarelo na música brasileira”, comprovando “que é possível obter uma fusão feliz do dodecafonismo e neoclassicismo”. O mesmo estudioso observa que, entre 1968 e 1980, o compositor produziu pouco, “tão ocupado anda a ganhar a vida em outros setores da música”, por exemplo, à frente de um “valioso trabalho de preservação da música nacional”, o Pro-Memus¹⁰⁴.

Regente e professor, Henrique Morelenbaum é natural da Polônia e se naturalizou brasileiro em 1947. Formou-se em composição, regência, violino e viola pela atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), vindo a chefiar o Departamento de Composição da mesma entre 1973 e 1975. Participou do quarteto de cordas da Rádio MEC, entre outros, iniciando sua trajetória como maestro em 1964, na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, instituição que dirigiu entre 1970 e 1971. Recebeu o prêmio Villa-Lobos de melhor regente do ano da Associação Paulista de Críticos de Artes, em 1972¹⁰⁵. Sua carreira artística se notabiliza como intérprete de música contemporânea, principalmente, de compositores brasileiros. No âmbito administrativo, Morelenbaum foi um dos criadores da Fundação Estadual de Teatros do Rio de Janeiro, atual Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro, em 1979. Conforme declarou ao jornalista Clóvis Marques, o regente considera sua atuação profissional como “uma missão/desafio que compreendia, entre outras responsabilidades, o

¹⁰³ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. p. 178-179.

¹⁰⁴ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: INL, 1981. p. 269-274.

¹⁰⁵ MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., p. 418-419, v. 2.

resgate da memória musical brasileira, o incentivo à criação de novas obras e sua execução sempre muito bem cuidada”¹⁰⁶.

Compositor, regente e pianista, Marlos Nobre estudou com Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreutter (Composição). Recebeu bolsa da Fundação Rockefeller para realizar estudos de aperfeiçoamento com Alberto Ginastera, Luigi Dallapiccola, Oliver Messiaen e Francesco Malipiero. Entre outras atividades, por exemplo, como produtor do programa de televisão Concertos para a Juventude, Marlos Nobre exerceu cargos no MEC, tendo sido diretor artístico da Rádio MEC e, desde 1976, diretor do INM. Em 1977 passou a ser membro do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Música da Unesco¹⁰⁷. Para José Maria Neves, Marlos Nobre se firmou como o compositor de maior projeção nacional e internacional, depois de Villa-Lobos. Flertando com o experimentalismo, sua obra não perde as raízes nacionais, fato que o torna um dos herdeiros mais destacados do nacionalismo do autor das *Bachianas brasileiras*¹⁰⁸. Conforme Vasco Mariz, o compositor pertence à “segunda geração independente”, que, tendo despontado durante a década de 60, despertava grande interesse no cenário internacional contemporâneo. Além disso, para o musicólogo, a rápida ascensão não prejudicou o talento criador de Marlos Nobre nem as “qualidades humanas de discrição, simpatia e habilidade no manejo da chamada política cultural, fator preponderante também no êxito internacional de [seu mestre argentino, o compositor Alberto] Ginastera”¹⁰⁹. Vasco Mariz denota satisfação ao lembrar que “apostou” em Marlos Nobre quando este “precisava de um impulso inicial”¹¹⁰, ponderando ser precipitada a afirmação de que o compositor “se aproveitou dos cargos

¹⁰⁶ MARQUES, Clóvis. A música por inteiro. *Viva música*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 27, mai. 1997, p. 15.

¹⁰⁷ NOBRE, Marlos. *Home Page*. Disponível em: < <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

¹⁰⁸ NEVES, José Maria. Op. cit., p. 179.

¹⁰⁹ MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 285.

¹¹⁰ Provável menção à viagem de Marlos Nobre como “representante oficial do Brasil enviado pelo Itamaraty” ao Festival da Primavera, realizado em Praga, ex-Tchecoslováquia, no ano de 1966; ou aos auspícios do Ministério das Relações Exteriores para que Marlos Nobre pudesse “alargar os horizontes [participando] de seminários e certames de música de vanguarda nos Estados Unidos da América e na Europa” (Idem, ibidem, p. 283-284).

[administrativos] que exerceu para promover sua música e obter o renome que tem”, afinal, o INM, setor da Funarte dirigido por Marlos Nobre durante a década de 70, por exemplo, foi criado em 1975, ocasião na qual “o nome do compositor já estava consagrado”¹¹¹. Finalmente, depois de observar que, em 1978, devido às suas responsabilidades administrativas, o compositor nada de novo escreveu, o estudioso afirma que a projeção nacional e internacional que Nobre vinha obtendo “não o corrompeu e o recente desgosto que sofreu, de natureza política [¹¹²], deverá servir-lhe para melhor plantar os pés no chão, produzir mais e melhor, e limitar-se à composição e ao ensino”¹¹³.

Pianista, compositor e regente, João de Souza Lima foi membro fundador da cadeira de nº 38 da Academia Brasileira de Música (ABM). Estudou no Brasil com José Augusto de Souza Lima e Luigi Chiafarelli (Piano) e Agostinho Cantu (Composição). Durante a década de 70, exerceu as funções de professor na Academia Paulista de Música, regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e diretor artístico na Casas Editoras Musicais Brasileiras Reunidas (Cembra), SP, e na Ed. Vitale¹¹⁴. Em sua autobiografia, Souza Lima não menciona a participação no *Concurso INM-Vitale*, mas, além de listar entre suas principais composições, descreveu o tipo trabalho que realizava na Ed. Vitale bem como demonstra o apreço que mantinha pelos seus diretores¹¹⁵. Conforme José Maria Neves, Souza Lima era defensor do nacionalismo, no qual militava como pianista e compositor: “sua música, sempre sobre temática folclórica, é forte e brilhante, aceitável pelo público”¹¹⁶. Na visão de Vasco Mariz, “mais virtuoso do piano do que compositor”, Souza Lima localiza-se na “Segunda geração nacionalista”, possuindo “considerável atuação nos meios musicais paulistas como solista, regente, professor e

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 285.

¹¹² Provável menção ao abrupto afastamento de Marlos Nobre da direção do INM, ocorrido em abril de 1979.

¹¹³ MARIZ, Vasco. *Op. cit.*, p. 291.

¹¹⁴ MARCONDES, Marcos Antônio. *Op. cit.*, p. 418-419, v. 1.

¹¹⁵ LIMA, João de Souza. *Op. cit.*, p. 209.

¹¹⁶ NEVES, José Maria. *Op. cit.*, p. 72.

organizador, o que lhe dá, em seu conjunto, pleno direito de figurar com algum destaque na história da nossa música erudita”. O mesmo estudioso destaca entre as obras de Souza Lima a *Suíte antiga* (1. Prelúdio, 2. Siciliana e 3. Rigaudon), para cravo, que “agradou bastante”, durante a *I Bienal de música brasileira contemporânea* (Sala Cecília Meireles, 1975)¹¹⁷.

Na visão de Vasco Mariz, o pianista, compositor e professor Yves Rudner Schmidt deve ser considerado um músico nacionalista, cuja produção se baseia no folclore paulista¹¹⁸. Diplomado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1951; no Conservatório Paulista de Canto Orfeônico, em 1953; e na Escola Superior de Música Santa Marcelina, em 1972, Schmidt esteve na Europa, realizando cursos de especialização e como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal), apresentando-se em recitais e proferindo palestras sobre a música brasileira. Atuou em diversas entidades de ensino da música no Estado de São Paulo, entre 1959 e 1962, e como pesquisador para a Comissão Paulista de Folclore, tendo publicado o livro *Brasil, folclore para turistas* (1963)¹¹⁹. A trajetória profissional de Schmidt está ligada à Ed. Vitale, onde exerceu vários cargos, por exemplo, editor e revisor de diversas publicações. Em dezembro de 1978, portanto, às vésperas da realização da final do *Concurso INM-Vitale*, Schmidt concedeu uma entrevista na qual se coloca como um compositor de visão ampla acerca do nacionalismo. Para ele, os compositores da atualidade deveriam buscar novas alternativas para o nacionalismo, fazendo “um aproveitamento do folclore diferente do que já foi feito”¹²⁰.

Estabelecemos, portanto, que do corpo de jurados, Souza Lima e Schmidt estavam ligados profissionalmente à Ed. Vitale enquanto Nobre e Krieger mantinham vínculos com

¹¹⁷ MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 176-177.

¹¹⁸ Idem. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 430-431.

¹¹⁹ MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., p. 700, v. 2.

¹²⁰ SCHMIDT, Yves Rudner. Um nacionalista de hoje. *Notícias em Piano Forte*. São Paulo, n. 16, dez. 1978, p. 2.

o INM, o primeiro como seu diretor, o segundo como um de seus idealizadores¹²¹, sendo ímpar a presença de Morelenbaum, pois, atuando principalmente como professor e regente, não obtivemos indícios explícitos de qualquer vínculo regular com ambos os órgãos. Tal disposição se mantém inalterada quando situamos os membros da banca quanto ao posicionamento diante da produção musical brasileira. De um lado, Souza Lima e Schmidt tendem a ser apresentados como representantes da música brasileira de vertente nacionalista; de outro, Nobre e Krieger, cuja trajetória composicional se confunde com o papel desempenhado em prol da música brasileira influenciada pelos movimentos da vanguarda musical europeia; e, por fim, Morelenbaum, um intérprete, que não assume publicamente uma posição estanque, defendendo uma ou outra tendência estética. É notório também que Nobre e Krieger desempenhavam o importante papel de articuladores da vida musical, fato que, em parte, explica seu interesse e empenho na criação do INM e da Funarte.

O perfil da crítica é outro dos fatores que devem ser trazidos à consideração quando da análise das obras. Provavelmente devido às características intrínsecas de sua atividade, ou seja, escrever resenhas jornalísticas ou os textos de apresentação que acompanham as gravações, os comentaristas que se debruçaram sobre o *Concurso INM-Vitale* deixaram transparecer certo compromisso com as obras, os compositores ou os intérpretes em apreço, bem como com as instituições envolvidas. Dessa maneira, embora eles subentendam uma posição de neutralidade ao comentar as obras, invariavelmente ratificam o resultado proclamado pela banca que julgou o repertório.

Dentre eles, identificamos dois nomes diretamente vinculados à Ed. Vitale: Tonyan Khallyhabby e Luis Ellmerich; que, além de possuírem obras publicadas pela citada empresa, várias funções nela exerceram, por exemplo, revisão e edição de obras para

¹²¹ Até o presente momento, não está claro o papel desempenhado por Edino Krieger no INM, antes de ele ter assumido a coordenação do Pro-Memus, iniciado em julho de 1979. Por outro lado, há fortes indícios de que o compositor foi um dos mentores da entidade.

piano. Compositor, pianista, regente e professor, Luis Ellmerich (1913-1988) é natural de Viena, Áustria. Atuou como pianista na Argentina e, posteriormente, radicou-se no Brasil, tendo adquirido cidadania em 1950. Desde 1953, foi professor de piano no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos Campos, em Tatuí, SP. Trabalhou no Conselho Estadual de Cultura, SP, entre 1971 e 1973, e publicou, entre outros livros, *História da música* (1973). Foi sócio honorário da Associação Paulista de Críticos de Arte e membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo¹²².

Identificamos também, dois nomes que ocupavam ou vieram a ocupar cargos no INM: Flávio Silva e Ronaldo Miranda. O primeiro, Flávio Vieira da Cunha Silva (n. 1939), transferiu-se em 1968 para a França, onde estudou com Jacques Chailley e Claudie Marcel-Dubois (musicologia), sob cuja orientação, e com apoio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, escreveu a monografia *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Em 1977, Flávio Silva ingressou na Funarte, como funcionário do INM, onde exerceu as mais diversas funções, envolvendo divulgação e organização de eventos musicais no Brasil. Atualmente, é coordenador de música erudita no Centro de Música da mesma entidade¹²³.

Ronaldo Miranda (n. 1948), além de crítico, é compositor, tendo estudado com Henrique Morelenbaum (Composição) e Dulce de Saules (Piano), na UFRJ. Começou sua carreira de crítico musical no *Jornal do Brasil*, tendo intensificado seu trabalho como compositor em 1977, quando obteve o primeiro lugar no *Concurso de Composição da II Bienal de música brasileira contemporânea*. Em 1978, Miranda foi selecionado para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da Unesco, em Paris. Miranda foi professor de Composição na UFRJ e diretor-adjunto do INM¹²⁴.

¹²² MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., p. 249, v. 1.

¹²³ ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Home Page*. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/>>. Acesso em: 15 fev. 2010.

¹²⁴ Idem, *ibidem*.

Dentre os críticos que se debruçaram sobre o repertório do *Concurso INM-Vitale*, vale ainda acrescentar a trajetória de Luis Paulo Horta e Aylton Escobar. Luis Paulo Horta (n. 1943), também pianista e jornalista, estudou com, entre outros, Ester Scliar, Cleofe Person de Mattos, Salomea Gandelmann, Homero Magalhães e Luiz de Moura Castro. Como crítico musical, Horta foi o sucessor de Ronaldo Miranda no *Jornal do Brasil*¹²⁵. Compositor, pianista e regente, Aylton Escobar Silva (n. 1943) estudou com Lúcia Branco, Camargo Guarnieri, Alceu Bocchino, Francisco Mignone, Wladimir Ussachevsky e Mario Davidovsky. Recebeu o primeiro prêmio no *I Festival de música da Guanabara*, com a obra *Poemas do cárcere*, em 1968; e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte em 1974. Foi diretor da Escola de Música Villa-Lobos, RJ¹²⁶. Para Vasco Mariz, Escobar foi um dos compositores mais atuantes e criativos no campo da música eletrônica, eletroacústica e vanguardista brasileira, sendo suas obras audaciosas e sempre muito bem estruturadas¹²⁷.

Dessa maneira, verificamos, em primeiro lugar, que, com exceção de Zito Baptista Filho (n. 1925)¹²⁸ e J. Jota de Moraes (n. 1943)¹²⁹, os críticos que se debruçaram sobre o evento e seus desdobramentos possuíam ou vieram a possuir vínculos com as entidades que o promoveram. Também é digno de nota que Ronaldo Miranda e Aylton Escobar atuavam, já naquela ocasião, como compositores cuja trajetória estava ligada, notoriamente, à música erudita brasileira de vanguarda.

O número total de obras inscritas no *Concurso INM-Vitale* alcançou 108. Por outro lado, confrontando as listas que contêm a relação de títulos e pseudônimos utilizados,

¹²⁵ Idem, *ibidem*.

¹²⁶ MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., p. 253, v. 1.

¹²⁷ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: INL, 1981. p. 312.

¹²⁸ Jornalista, radialista e crítico, Zito Baptista Filho iniciou sua carreira na rádio Roquette-Pinto em 1948. Em 1956 passou a produzir o programa Opera Completa na Rádio MEC.

¹²⁹ Jornalista, professor e crítico, José Jota de Moraes é autor do prefácio à edição brasileira de *Introdução à música de nosso tempo*, de Juan Carlos Paz (Duas Cidades, 1996) e, em 1983, publicou pela Ed. Brasiliense os livros *O que é música* e *Música da modernidade: raízes da música do nosso tempo*.

verificamos que o número total de participantes foi 105, visto haver três compositores inscritos nas duas categorias¹³⁰. Com exceção das dezesseis obras pré-selecionadas para a etapa final, até o presente momento, identificamos a autoria de *Suíte da epopeia brasileira* e *Bambuí*.

Professor e violonista, Delsuamy Vivekananda de Medeiros (1938-2004), natural de Pelotas, RS, concorreu sob o pseudônimo “Ymaus”, neologismo criado a partir do retrógrado de parte do prenome Delsuamy ([Del]suamy / ymaus), inscrição nº 1055, com a obra *Suíte da epopeia brasileira: peças características*. Delsuamy Vivekananda, na ocasião com 40 anos, desempenhou papel preponderante no meio musical do Rio Grande do Sul, principalmente durante a década de 60. Como intérprete, Vivekananda teve destacada participação no *I Seminário internacional de violão Palestrina*, promovido em 1969 pelo Liceu (posteriormente, Faculdade) Musical Palestrina, Porto Alegre, RS; e, como professor, atuou em várias instituições, principalmente, no Conservatório de Música de Pelotas (atual Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas), onde, em 1967, implantou o curso de Violão¹³¹.

Professor e compositor, Norberto Pinto Macedo (n. 1939) concorreu sob o pseudônimo “Norberto Macedo”, inscrição nº 2033, com a obra *Bambuí*, para violão. Natural de Barcos (Portugal), tendo chegado ao Brasil em 1952, até o presente momento, Norberto Macedo não adquiriu cidadania brasileira. Na ocasião com 39 anos, já havia gravado três discos: *Meu violão... Minha seresta*, 1969; *Villa-Lobos: recital de violão por Norberto Macedo*, 1969; e *Norberto Macedo: violão em recital de gala*, 1971. Juntamente com Francisco Sá (o Chiquinho, do regional de Waldir Azevedo), durante a década de 60, Norberto Macedo produziu o programa radiofônico “Cordas mágicas” (Rádio Mundial,

¹³⁰ BRASIL. Processo, p. 9-13.

¹³¹ Cf. MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Análise da peça ‘Caravela’ da ‘Suíte da epopéia brasileira’ de Delsuamy Vivekananda Medeiros. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n. 2, 2009, p. 65-93. Disponível em: <<http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

860 kHz), executando, ao vivo, obras do repertório erudito para violão (Fernando Sor e Heitor Villa-Lobos, por exemplo). Posteriormente, além de participar de audições na Rádio MEC (800 kHz), Norberto comandou, na Rádio Rio Janeiro (1400 kHz), o “Programa Norberto Macedo e seu violão”. Conforme a crítica da época, as composições de Macedo variam no grau de dificuldade e no estilo: do neobarroco (minuetos, por exemplo) ao contemporâneo, incluindo gêneros da música brasileira popular (choros e valsas, por exemplo)¹³².

Das dezesseis obras pré-selecionadas para a etapa final *Concurso INM-Vitale*, até o presente momento, identificamos a autoria de treze. Desse total, quatro não foram contempladas com premiação: *Serenada*, *In tensa ad tensa*, *Tocata* e *Ciclus*. Através do depoimento de Ronaldo Miranda, ficamos sabendo que a obra *Serenada* (1. Abordagem, 2. Agreste, 3. Lento, 4. Berimbau e 5. Reminiscência), posteriormente catalogada como Op. 113, para violão, inscrição nº 1012, não foi executada no dia 13 de fevereiro de 1979, em virtude de, na noite anterior, a obra *Vértice*, para piano, ter recebido uma “menção honrosa” e, por conseguinte, o pseudônimo do autor (o compositor Ernst Widmer) ter sido revelado¹³³.

O compositor Henrique David Korenchandler (n. 1948), natural do Rio de Janeiro, RJ, concorreu, sob o pseudônimo “Ahan Kuyra”, inscrição nº 2024, com a obra *In tensa ad tensa*, para piano. Na ocasião com 30 anos, David Korenchandler era graduado pela UFRJ, tendo estudado com Lúcia Branco (Piano) e com Henrique Morelenbaum (Composição). Na opinião de José Maria Neves, a obra de Korenchandler “explora transformações de massas e cores sonoras, organizando-se de modo simples, sem adoção de princípios construtivos absolutos (como os seriais) e sem aplicação da aleatoriedade”¹³⁴.

¹³² BRAZILIAN Macedo performer, composes. *Creative guitar international*. Texas, v. 5, n. 3, 1978, p. 32-33.

¹³³ MIRANDA, Ronaldo. Piano e violão no concurso da Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1979, p. 2.

¹³⁴ NEVES, José Maria. Op. cit., p. 183.

Leonardo Sá (n. 1954) concorreu com a obra *Tocata*, para piano, inscrição nº 2021. Natural do Rio de Janeiro, RJ, Sá, na ocasião com 24 anos, utilizou o pseudônimo “Janjão” como uma referência ao personagem homônimo da obra *O banquete*, de Mário de Andrade. O compositor estudou com César Guerra-Peixe, Hans-Joachim Koellreutter e, principalmente, Ester Scliar. Seu primeiro trabalho profissional se deu quando tinha 11 anos de idade, escrevendo a trilha sonora para a montagem realizada em 1965 da peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, pelo grupo Teatro Amador Operário (Prêmio Jornal *O Globo*, 1966). No início da década de 70, como aluno no curso de Composição da UFRJ, Sá teve sua obra *Divertimento*, para quarteto de cordas, premiada no *Concurso de Composição* promovido pela mesma instituição¹³⁵.

Violonista e professor, Giacomo Bartoloni (n. 1957) concorreu sob o pseudônimo “José Homero”, inscrição nº 1018, com a obra *Ciclus*, para violão. Bartoloni, na ocasião com 21 anos, graduou-se na Faculdade de Artes Alcântara Machado, SP, tendo estudado com Henrique Pinto (Violão). Além de professor de violão na Fundação de Artes de São Caetano do Sul, Bartoloni atuava em duo com o violonista Clemer Andreotti¹³⁶. Conforme Norton Dudeque, Bartoloni escreveu para violão “excelentes obras tonais” tais como *Ditirambo*, *Elíptica* e *Tango martes*, todas as três muito executadas pelos violonistas da atualidade¹³⁷.

Das obras pré-selecionadas para a etapa final do *Concurso INM-Vitale*, quatro receberam menção honrosa: *Introdução*, *Ponteio e Toccatina*, para violão; *Vértice*, para piano; *Três peças*, para violão, e *Verdades*, para violão. Pianista e compositora, Lina (Ângela) Pires de Campos (1918-2003)¹³⁸, residente em São Paulo, SP, concorreu sob o

¹³⁵ Informações prestadas por Leonardo Sá. Rio de Janeiro, julho de 2009.

¹³⁶ LOPES, Osvil. Coluna. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 30 jul. 1979.

¹³⁷ DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. p. 105.

¹³⁸ Lina Pires de Campos pertence à família Del Vecchio. Seu pai, Ângelo Del Vecchio, fundou na cidade de São Paulo, em 1903, a fábrica e loja de instrumentos musicais (violão, violino, bandolim e cavaquinho) “Casa Del Vecchio”.

pseudônimo “Fermata”, inscrição nº 1034, com a obra *Introdução, Ponteio e Toccatina*, para violão. Na ocasião com 60 anos, Lina Pires estudou com Ema Lubrano Franco e Leo Peracchi (Piano) e Furio Franceschini, Caldeira Filho e Osvaldo Lacerda (matérias teóricas). Começou a dedicar-se à composição sob a orientação de Camargo Guarnieri no ano de 1958, tornando-se uma de suas mais fervorosas discípulas. Em 1964, após ter atuado como assistente de Magdalena Tagliaferro, Campos fundou sua própria escola de piano, contribuindo para a formação de inúmeros e prestigiados pianistas brasileiros. Obteve o título de “Mestra do ano (1977)”, outorgado pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), Conselho Regional de São Paulo. Suas obras foram publicadas pela Ed. Vitale, Ed. Ricordi, Ed. Musicália e Ed. Cultura Musical¹³⁹.

Compositor, pianista, regente e professor, Ernst Widmer (1927-1990) concorreu com a obra *Vértice*, para piano, inscrição nº 1011. Natural de Aarau (Suíça), Widmer chegou ao Brasil em 1956 e adquiriu cidadania brasileira em 1967. Na ocasião com 51 anos e residindo em Salvador, Bahia, o compositor inscreveu-se sob o pseudônimo “Caramuru”, provavelmente uma menção ao náufrago português, Diogo Álvares Correia (1475-1557), que viveu entre os índios brasileiros e facilitou seu contato com os primeiros administradores e missionários europeus. Widmer estudou no Conservatório de Zurique, Suíça. Desde sua chegada ao Brasil, trabalhou na atual Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ministrando diversas disciplinas (Orquestração, Harmonia, Contraponto, Composição e Análise, por exemplo) e vindo a dirigi-la a partir de 1976. Em 1975, recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, na categoria música sinfônica, com a obra *Osmose*, 1973/1975. Organizou e promoveu apresentações do grupo de compositores da Bahia, do qual foi membro fundador¹⁴⁰. Conforme José Maria Neves, Widmer foi responsável pela formação dos jovens compositores baianos e, em sua obra,

¹³⁹ FERREIRA, Paulo Affonso et al. *Compositores Brasileiros – Lina Pires de Campos*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977. p. 3.

¹⁴⁰ Idem. *Compositores Brasileiros – Ernest Widmer*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977. p. 3

utilizava todos os recursos técnicos a seu alcance: afastado do nacionalismo e do neoclassicismo, estava comprometido com a música contemporânea, sem negar os valores do passado¹⁴¹. Para Vasco Mariz, o compositor, ao lado de, entre outros, Edino Krieger, pertence à “Primeira geração independente”, sendo suas obras de estilo experimental e abstrato, caracterizadas pelo arrojo que se manifesta nas “proposições estéticas”¹⁴².

Compositor e regente, Ernst Mahle (n. 1929) concorreu sob o pseudônimo “Tico-tico”, inscrição nº 1025, com a obra *Três peças*, para violão. Natural de Stuttgart (Alemanha), Mahle chegou ao Brasil em 1951 e adquiriu cidadania brasileira em 1962. Tinha na ocasião 49 anos e residia em Piracicaba, SP. Ernst Mahle estudou na Escola Superior de Música de Stuttgart. Participou da fundação da Escola de Música de Piracicaba, SP, em 1953, e, desde então, atuou como professor, maestro e diretor artístico. Na mesma cidade, atuou em outras instituições como, por exemplo, a Orquestra Infanto-Juvenil, a Orquestra Sinfônica e a Orquestra de Cordas. Em 1974, recebeu o terceiro prêmio no *Concurso nacional de composição*, promovido pelo Instituto Goethe, com a obra *Quinteto de sopros*¹⁴³. O compositor recebeu o título de cidadão honorário de Piracicaba em 1965, devido a seus trabalhos em prol da educação musical dos jovens da cidade. Foi presidente da comissão julgadora dos *Concursos para jovens instrumentistas* (Piracicaba, 1971, 1973 e 1975) vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC) entre os anos 1974 e 1978¹⁴⁴. Conforme José Maria Neves, Mahle foi influenciado pela estética de Camargo Guarnieri e pode ser considerado “um caso especial no neoclassicismo brasileiro de orientação nacionalista”, pois a formação obtida com mestres da música moderna, como Hans-Joachim Koellreutter (no Brasil) e Ernst Krenek, Olivier Messiaen e Wolfgang Fortner (em cursos internacionais de férias),

¹⁴¹ NEVES, José Maria. Op. cit., p. 170.

¹⁴² MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 274-276.

¹⁴³ MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., p. 452, v. 2.

¹⁴⁴ FERREIRA, Paulo Affonso et al. *Compositores Brasileiros – Ernest Mahle*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977. p. 3.

não o afastou dos cânones construtivos e formais do classicismo¹⁴⁵. Para Vasco Mariz, o compositor pertence à “Segunda geração pós-nacionalista”, utilizando-se de uma “linguagem moderna, de bom gosto e com excelente feitura técnica”¹⁴⁶.

Violonista e guitarrista, Márcio Côrtes da França Pereira (1958-1992) concorreu sob o pseudônimo “Cachinho”, inscrição nº 2038, com a obra *Verdades*, para violão. Natural do Rio de Janeiro, RJ, Márcio Côrtes, na ocasião com 20 anos, estudou com Norberto Pinto Macedo (Violão). Côrtes abandonou o curso de Engenharia para exercer a profissão de músico (violonista e guitarrista), vindo a trabalhar com grandes nomes da música popular brasileira (Egberto Gismonti e Ivan Lins, por exemplo), além de ser guitarrista da Orquestra Tabajara, do maestro Severino Araújo¹⁴⁷.

As obras premiadas na categoria piano do *Concurso INM-Vitale* foram: *Suíte mirim*, primeiro prêmio; *Ciclo*, segundo prêmio; e *Dirg*, terceiro prêmio. Compositor e violinista, Guilherme Carneiro da Cunha Bauer (n. 1940) concorreu sob o pseudônimo “Eme”, inscrição nº 2036, com a obra *Dirg*, para piano. Natural do Rio de Janeiro, RJ, Guilherme Bauer, na ocasião com 38 anos, estudou com Cláudio Santoro (Composição, Contraponto e Fuga) e Esther Scliar (Composição). Foi violinista da Orquestra Sinfônica Nacional e, em 1971, formou o grupo instrumental *Ars Contemporânea*, dedicado a divulgar a música contemporânea escrita por autores brasileiros e estrangeiros. Tendo estudado na UFRJ, em 1974, passou a trabalhar sob orientação de César Guerra-Peixe. Em 1975, Bauer participou do Festival de Música Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ, e do primeiro Encontro de Compositores Nacionais, Brasília, DF¹⁴⁸. Para Vasco Mariz, Bauer pertence ao grupo dos “Valores novos”, devendo ser considerado um “músico de

¹⁴⁵ NEVES, José Maria. Op. cit., p. 142.

¹⁴⁶ MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 255-256.

¹⁴⁷ Cf. RODRIGUES, Fernando Augusto. *Verdades: uma linguagem contemporânea*. In: SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, I. 2007. Curitiba. *Anais...* Curitiba: Embap, 2007. p. 1-14. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/fernando.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2009. p. 2.

¹⁴⁸ MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., p. 89-90, v. 1.

vanguarda que utiliza o atonalismo livre e chega ao aleatório com frequência”. Desde 1975, seus trabalhos obtêm repercussão também no exterior (por exemplo, *Espelho provisório*, 1972, representou o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da Unesco, em 1977)¹⁴⁹.

A compositora Maria Helena Rosas Fernandes (n. 1933) concorreu sob o pseudônimo “Maria Helena”, inscrição nº 2001, com a obra *Ciclo*, para piano. Natural de Minas Gerais, mas residindo em Campinas, SP, Fernandes, na ocasião com 46 anos, estudou com Liddy Mignone e Souza Lima (Piano) e graduou-se em Composição e Regência pela Escola Superior de Música Santa Marcelina, SP, no ano de 1977, tendo realizado cursos de aperfeiçoamento com Osvaldo Lacerda, Almeida Prado e Hans-Joachim Koellreutter. “Figura singular no panorama da criação brasileira atual”, para Ronaldo Miranda, a compositora se notabiliza por trabalhar “com a temática indígena, através da qual consegue se expressar num estilo próprio, criativo e de indiscutível contemporaneidade”, por exemplo, em *Territórios e ocas* (segundo lugar no *Prêmio Esso da música erudita*, 1979) e *Dwawa tsawidi* (primeiro lugar no *II Concurso latino-americano de composição*, UFBA, 1979)¹⁵⁰.

Pianista, compositor e professor, José Alberto Kaplan (1935-2009) concorreu sob o pseudônimo “Suitemirin”, inscrição nº 1045, com a obra *Suíte mirim*, para piano. Natural de Rosário (Argentina), Kaplan chegou ao Brasil em 1961 e adquiriu cidadania brasileira em 1969. Residindo em João Pessoa, Paraíba, o compositor, na ocasião com 44 anos, estudou na Argentina com Ruwin Erlich e na Áustria com Wladyslaw Kedra, tendo recebido Diploma de Honra no *VI Concurso internacional de piano Maria Canals*, Espanha, em 1960. Kaplan atuou a partir de 1964 na Universidade Federal da Paraíba, ministrando as disciplinas Piano, Estética e História da Música. Além disso, ele possui

¹⁴⁹ MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 307.

¹⁵⁰ MIRANDA, Ronaldo. Encarte da *III Bienal de música brasileira contemporânea*. Funarte, 1984.

trabalhos didáticos para o ensino do piano – *Reflexões sobre a técnica pianística*, 1966, *O ensino do piano: Ponderações sobre a necessidade de um enfoque científico*, 1977, e *O ensino do piano: o domínio psicomotor nas práticas curriculares da educação músico-instrumental*, 1978 –, todos publicados pela editora da Universidade Federal da Paraíba¹⁵¹. Conforme o crítico Vasco Mariz, mesmo não tendo se privado de experimentar o dodecafonismo, Kaplan se manteve dentro da estética nacionalista, sendo Camargo Guarnieri e Alberto Ginastera os compositores que mais o influenciaram¹⁵².

As obras premiadas na categoria violão do *Concurso INM-Vitale* foram: *Repentes*, primeiro prêmio; *Suíte quadrada*, segundo prêmio; e *Divagações poéticas*, terceiro prêmio. Compositor e pianista, José Carlos do Amaral Vieira Filho (n. 1952) concorreu sob o pseudônimo “Igor”, inscrição nº 1032, com a obra *Divagações poéticas*, para violão. Residente em São Paulo, SP, Amaral Vieira, na ocasião com 26 anos, estudou com Souza Lima, Lucette Descaves e Carl Seemann (Piano), bem como com Artur Hartman, Olivier Messian e Konrad Lechner (Composição). Na época, atuava como professor de piano no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí, SP¹⁵³. Tendo iniciado sua carreira como pianista, Amaral Vieira teve sua primeira oportunidade de estudar no exterior como bolsista em 1966. Foi no ano de 1977, quando regressou da Europa, que passou a atuar também como compositor, principalmente na área da música sacra¹⁵⁴.

Violonista e compositor, Nestor de Hollanda Cavalcanti (n. 1949) concorreu sob o pseudônimo “Janjão de Baixo”, inscrição nº 2012, com a obra *Suíte quadrada*, para violão. Natural do Rio de Janeiro, Cavalcanti, na ocasião com 30 anos, estudou com Elpídio Pereira de Faria e César Guerra-Peixe (Composição), bem como com Jodacyl Damasceno (Violão). Em 1975, sua obra *Contradição* para septeto (clarineta, trompa, fagote, violino,

¹⁵¹ KAPLAN, José Alberto. *Suíte mirim*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

¹⁵² MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 501-502.

¹⁵³ ELLMERICH, Luis. Op. cit., 6-7.

¹⁵⁴ MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 469-471.

viola, violoncelo e contrabaixo) obteve o 2º lugar no *I Concurso latino-americano de composição*, promovido pelo Instituto Goethe de Munique¹⁵⁵. Entre os anos 1975 e 1979, Cavalcanti atuou como professor de violão no Conservatório Brasileiro de Música e na Escola de Música Villa-Lobos. Do ponto de vista de Ronaldo Miranda, o compositor possui “a saudável preocupação de se comunicar com o público e uma veia humorística que às vezes desconcerta o espectador menos flexível”, sendo presença constante na *Bienal de música brasileira contemporânea* (Sala Cecília Meireles, RJ), no *Festival música nova* (Santos, SP), no *Panorama da música brasileira atual* (UFRJ) e na *Série música do século XX* (Sala Funarte)¹⁵⁶. Nestor de Hollanda Cavalcanti exerceu múltiplas funções no INM, entre as quais pesquisador, arquivista, revisor musical, redator e coordenador e produtor fonográfico do Pro-Memus¹⁵⁷.

Professor, regente, violonista e compositor, Pedro Bueno Cameron (n. 1948) concorreu sob o pseudônimo “Mandu-guaru”, inscrição nº 1035, com a obra *Repentes*, para violão. Residente em Tatuí, SP, Pedro Cameron, na ocasião com 31 anos, estudou com Ornécio Pazinato e Oscar Magalhães Guerra (Violão), Cláudio Stephan (Harmonia e Fraseologia Musical), Nilson Lombardi e Maurice Le Roux (Composição) e Léon Biriotti (Musicologia). Desde 1970, atuou no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí, SP. Como violonista, apresentou-se em recitais e concertos com orquestra em várias cidades brasileiras. Cameron obteve dois outros prêmios em competições de composição para obras dedicadas ao violão: *Perspectivas*, 2º lugar no *Concurso internacional de composição para violão*, de 1975, e *Trilogia*, 2º lugar no *I*

¹⁵⁵ ELLMERICH, Luis. Op. cit., 6-7.

¹⁵⁶ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

¹⁵⁷ CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. *Home Page*. Disponível em: <www.nestordehollandacavalcanti.mus.br/indexp.htm>. Acesso em: 12 mai. 2009.

Concurso nacional de composição – prêmio Isaías Sávio, evento ocorrido simultaneamente ao *IX Seminário internacional de violão Palestrina*, 1977¹⁵⁸.

Dessa maneira, verificamos, em primeiro lugar, que quatro dos concorrentes da amostragem aqui em apreço não possuíam formação específica (formal ou informal) na área da Composição: Vivekananda, Macedo, Bartoloni e Côrtes, cuja trajetória se firmara notoriamente como instrumentistas (violonistas). Dos demais, três nomes, já naquela ocasião, se destacavam também como professores de Composição e/ou áreas afins (Widmer, Mahle e Kaplan).

Ainda que sucintos, os elementos biográficos até aqui apresentados situam parte dos membros da banca, críticos e concorrentes, os quais ocupavam, já naquela altura, uma posição destacada no campo da música erudita brasileira e pertenciam a dois campos antagônicos quanto às tendências estéticas. De um lado, não só Krieger e Nobre como também Miranda e Escobar e Widmer, Korenchandler e Bauer já possuíam uma trajetória ligada à música de vanguarda. De outro lado, Lima e Schmidt, bem como Mahle e Campos, já possuíam uma trajetória ligada à música nacionalista. Também se configuram, pelo menos, dois núcleos de formação, a Escola de Música da UFRJ¹⁵⁹, pela qual passaram Morelenbaum, Miranda, Korenchandler e Sá; e o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos Campos, de Tatuí¹⁶⁰, pelo qual passaram Ellmerich, Vieira e Cameron, além das universidades federais da Bahia, onde Widmer atuava, e da Paraíba, onde Kaplan atuava.

No presente estudo, trabalhamos com a hipótese de que o *Concurso INM-Vitale* foi uma estratégia utilizada pelo INM para forjar e afirmar os princípios norteadores para uma música erudita brasileira. De um lado, atendendo a parâmetros de competitividade, pois

¹⁵⁸ ELLMERICH, Luis. Op. cit., 6-7.

¹⁵⁹ Antes, Conservatório de Música (1848-1890), Instituto Nacional de Música (1890-1937) e Escola Nacional de Música (1937-1965) tornada Escola de Música da UFRJ em virtude do Decreto nº. 4.759, de 1965, que transformou a Universidade do Brasil na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁶⁰ Instituído por lei estadual em 13 de abril de 1951 e fundado em 11 de agosto de 1954, o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos é mantido pelo Governo do Estado de São Paulo.

trata-se de uma parceria com a Ed. Vitale, empresa privada, inserida no mercado da venda de partituras musicais. De outro lado, representando a Arte e a Cultura nacional, pois o INM pertencia à Fundação Nacional de Arte, que, por sua vez, pertencia ao Ministério da Educação e Cultura. A competição é aqui analisada como uma metáfora do campo da música erudita brasileira durante a década de 70, para onde convergem agentes e instituições com múltiplos interesses.

Se os membros da banca e também os críticos representam grupos de agentes dominantes no campo, os concorrentes são aqueles compositores que se consideram donos de um capital suficiente para ingressar no campo. O capital em disputa é a música erudita brasileira, ou melhor, quais os rumos que ela deveria tomar tendo em vista as circunstâncias contemporâneas: manter-se próxima ao *habitus* da música nacionalista, representada por figuras como, por exemplo, Souza Lima, Ellmerich e Pires de Campos? Incluir novos parâmetros de apreciação, inserindo-se no *habitus* da música erudita europeia das décadas mais recentes, representada por figuras como, por exemplo, Krieger, Escobar e Widmer? A seguir, contextualizamos as condições políticas que favoreceram o aparecimento da Funarte e do INM; apresentamos aspectos da produção e circulação da música erudita brasileira contemporânea; para, finalmente, tratar das especificidades do repertório violonístico.

CAPÍTULO 2 - O CAMPO DA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA

Violão: Instrumento de madeira, com seis cordas simples, dedilháveis, dotado de caixa de ressonância em forma de 8, com fundo chato, abertura circular no tampo, e braço longo, largo e reto. [sin.: pinho, bronze, buzo, viola.] (FERREIRA, 1988, p. 674).

No dia 8 de setembro de 1977, durante o *I Simpósio internacional de compositores*, realizado no Instituto de Artes do Planalto, da Universidade Estadual Júlio de Mesquita, UNESP, São Bernardo do Campo, SP, o musicólogo José Maria Neves proferiu uma conferência intitulada “Apoio e incentivo às atividades musicais no Brasil”. Com o objetivo de “melhor compreender o fenômeno da música atual”, Neves aponta as características gerais de diferentes entidades públicas e privadas que, durante a história do Brasil, se encarregaram de planejar e realizar, ou apoiar e incentivar, a atividade musical do país. Partindo da constatação que ao Estado tende a ser atribuído o papel de “depositário dos fundos necessários ao financiamento de todo o movimento cultural do país, devendo colocar-se sem escolha preconceituosa, a serviço de todas as suas manifestações”¹⁶¹, o estudioso afirma terem os organismos oficiais exercido o controle sobre a atividade musical através de normatizações que atingem não somente o campo do ensino, mas também da difusão da música erudita na sociedade brasileira. Quanto ao segundo aspecto, o autor verifica estar a produção musical erudita brasileira diretamente dependente “do esquema oficial”, através de organismos como, por exemplo, a OMB, instituída pela Lei nº

¹⁶¹ NEVES, José Maria. Apoio e incentivo às atividades musicais no Brasil. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES, I. *Anais...* São Bernardo do Campo: IAP/UNESP, 1977. p. 18.

3.857, de 1960, e o INM, instituído juntamente com a Funarte, pela Lei nº 6.312, de 1975.

No que concerne à música contemporânea, o autor coloca duas questões:

Em primeiro lugar, o estrangulamento em nível da administração, que não tem condições de apoiar e financiar tudo que se faz de música no país, escolhendo, dentro de critérios nem sempre compreensíveis, os eventos que merecerão a atenção do sistema. Esta orientação, presente em outras fases da evolução da vida artística brasileira, torna quase impossível a renovação do meio musical, pois que ela se volta preferencialmente para as atividades das imutáveis figuras e instituições respeitadíssimas, quase nada fazendo pelos novos valores e pelos marginalizados, que podem contestar o sistema. Em segundo lugar, o fato de existir tão forte mecenato público oficial afasta do campo o empresário privado, que não se sente responsável pela atividade artística¹⁶².

Tratando especialmente do âmbito administrativo, José Maria Neves acrescenta ainda que, quando cargos oficiais em órgãos governamentais são ocupados por personalidades não pertencentes ao meio musical, “a arbitrariedade nas escolhas e os apadrinhamentos são nota constante”, assim como também “quando o artista é levado ao posto de direção, dificilmente será neutralizada a tendência carreirista de quem quer, antes de fazer cultura, tomar o lugar que julga merecido no mundo da arte”¹⁶³. A seguir, situamos as ponderações de Neves, apresentando aspectos da gênese da Funarte e do âmbito de atuação do INM; estabelecendo os termos em que se dava a discussão contemporânea a respeito da música erudita brasileira, particularmente em relação ao repertório violonístico.

2.1 Sobre a gênese da Funarte

Em 1978, Heloisa Buarque de Hollanda, na tese defendida sobre a produção literária brasileira contemporânea, observa que, atuando inicialmente como agente de repressão e de censura, o Estado, a partir da Ditadura Militar implantada em 1964, não se preocupou em fornecer opções viáveis para a produção artística; vindo, contudo, a

¹⁶² Idem, *ibidem*, p. 20.

¹⁶³ Idem, *ibidem*, p. 20.

transformar-se no mais importante patrocinador cultural durante a segunda metade da década de 70¹⁶⁴. Tal opinião é corroborada por, entre outros, José Paulo Netto, para quem a política cultural pós-1964 possuiu dois momentos: primeiramente, o Estado atuou no sentido de “travar e reverter os vetores críticos, democráticos e nacional-populares operantes e/ou emergentes na cultura brasileira”, depois, se ocupou de “animar e promover a emersão de tendências culturais compatíveis com a sua projeção histórico-social”¹⁶⁵.

Margarida Autran, por sua vez, ao abordar a relação entre instâncias governamentais e a produção musical da década, conclui que foi o desgaste do regime ditatorial que levou o Estado a adotar políticas de “aproximação com as classes médias e setores mais descontentes”, buscando novas bases de apoio¹⁶⁶. Entre as medidas tomadas, a criação da Funarte pode ser considerado um marco:

Subordinada à Secretaria de Assuntos Culturais do MEC [sic¹⁶⁷], a Funarte foi criada em 1975, visando a ‘amparar a produção cultural’. Engloba o SNT [Serviço Nacional de Teatro], o Instituto Nacional de Música, o Instituto Nacional de Artes Plásticas, o Museu Nacional de Belas-Artes e o Museu Villa-Lobos. Apesar de algumas vezes acusados de exercer controle sobre o conteúdo das obras, esses órgãos chegaram a financiar produções malvistas por setores do sistema, como aconteceu com a peça *Patética*, de João Ribeiro Chaves (sobre a morte [do jornalista] Vladimir Herzog [(1937-1975)]), que foi premiada pelo SNT em 1977, mas não recebeu o prêmio, sendo vetada pelos órgãos de segurança¹⁶⁸.

Aos olhos do Governo, a instituição Funarte foi uma medida de ordem administrativa para atender às necessidades específicas do setor cultural. Em contrapartida, o discurso dos críticos contemporâneos centrou-se na constatação de que o Estado passou a ter ampliado seu controle sobre a produção e a circulação de determinados segmentos da Cultura Brasileira. O sociólogo Teixeira Coelho constata:

No Brasil moderno, o grande mecenas foi o Estado, em particular – o que não deixa de ser, sob certo ângulo, paradoxal – durante os anos da ditadura militar de direita entre as décadas de 1960 e 1970. A Embrafilme [(Empresa Brasileira de Filmes)] e a Funarte foram dois dos principais instrumentos dessa política, dita paternalista (além de patrimonialista). Neste caso, o mecenato apresenta-se como

¹⁶⁴ BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 91.

¹⁶⁵ NETTO, José Paulo. Op. cit., p. 71.

¹⁶⁶ AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005. p. 89.

¹⁶⁷ Provável menção ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC).

¹⁶⁸ ENCICLOPÉDIA Nosso Século. São Paulo: Abril Cultural/Círculo do Livro, 1985. p. 114-115, v. 10.

uma política de apoio aos produtores e artistas que, pela natureza de sua produção (de vanguarda, experimentalista, erudita), não encontram lugar no mercado¹⁶⁹.

A seguir, apresentamos aspectos da Política Cultural no período, em particular, das circunstâncias que favoreceram a criação da Funarte e do INM¹⁷⁰. Concentramo-nos no papel desempenhado pelo INM não só como uma alternativa para atender as necessidades do ‘campo da música erudita brasileira’, mas também para a consolidação de um determinado conceito de música erudita brasileira.

2.1.1 Questões políticas

Durante o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici (30/10/1969 a 15/03/1974), a pasta do MEC foi ocupada pelo coronel Jarbas Passarinho. Subordinado ao MEC e tendo como prerrogativa ser “o órgão federal consultivo e normativo destinado a assessorar o Executivo Federal em assuntos culturais”, o Conselho Federal de Cultura (CFC) foi instituído pelo decreto-lei nº 74, de 1966, e, entre outras competências, deveria formular a Política Nacional de Cultura¹⁷¹. O CFC se subdividia em quatro câmaras (Artes, Letras, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), passando, a partir de 1974, a contar com a participação do diretor-geral do Departamento de Assuntos

¹⁶⁹ COELHO NETTO, José Teixeira (Org.). *Dicionário crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 247.

¹⁷⁰ Política Cultural é o programa de intervenções que Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários elaboram objetivando suprir as necessidades culturais de determinada população e promover “o desenvolvimento de suas representações simbólicas”. Portanto, dela faz parte “o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável”. Tais intervenções podem assumir a forma de normas jurídicas (para reger a relação entre os agentes e objetos culturais) ou intervenções diretas (construção de centros culturais e apoio a manifestações artísticas específicas, por exemplo) (Cf. Idem, *ibidem*, p. 293).

¹⁷¹ Cf. ARINOS DE MELO FRANCO, Afonso. A legislação e a cultura. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, n. 28, jul.-ago.-set., 1976, p. 41-43. Não devemos confundir o CFC com o Conselho Nacional de Cultura (CNC), instituído pelo decreto-lei nº 50.293, de 1961 (antes, nº 526, de 1938), subordinado à Presidência da República, ocupada por Jânio Quadros. À época, o CNC possuía uma Comissão Nacional de Música e Dança presidida por José Cândido Andrade Murici e com a participação de Eleazar de Carvalho, Otto Maria Carpeaux e Edino Krieger (cf. CALABRE, Lia. A ação federal na cultura. *O Público e o Privado*, Fortaleza, n. 9, jan.-jun. 2007, p. 53).

Culturais (DAC), instituído pelo decreto 66.967, de 1970¹⁷², e o diretor do Instituto Nacional do Livro (INL)¹⁷³.

A matéria de capa da revista *Veja*, intitulada “A abandonada cultura brasileira”, publicada em 15 de agosto de 1973, apresenta uma crítica ao anteprojeto da autoria de Afonso Arinos, de 08 de fevereiro de 1973, intitulado *Diretrizes para uma política nacional de cultura*, no qual o CFC expõe argumentos e define objetivos, fontes de recursos financeiros e administrativos, para viabilizar a Política Nacional de Cultura¹⁷⁴. Segundo a reportagem, apesar de o Governo Federal não estar alheio a tais ponderações, as propostas do CFC vinham sendo taxativamente desconsideradas ou proibidas por ordens superiores. Quando de sua instalação, o órgão foi recebido com entusiasmo, esperando-se que dele viesse a solução não só para retirar da Polícia Federal a atribuição de censurar a circulação dos produtos culturais (intelectuais e artísticos), mas também para a criação de um Ministério da Cultura. Todavia, em meados de 1972, o CFC já se encontrava claudicante quanto ao poder de influenciar ou adquirir recursos para sua própria manutenção¹⁷⁵.

Na mesma ocasião, afirma-se ter sido necessária uma decisão pessoal de Jarbas Passarinho para que houvesse o “dia da sementeira”, bem como para que fossem viabilizados os eventos culturais (encenações, espetáculos circenses e recitais) que o precediam durante o mês corrente. O dia 11 de setembro, chamado “dia da sementeira”, foi planejado como uma espécie de lançamento promocional de um programa de

¹⁷² O DAC foi o setor do MEC encarregado de elaborar e realizar projetos na área da cultura (cf. ENGLER CURY, Cláudia. Políticas culturais no Brasil. 2002. Tese (doutorado) - Faculdade de Educação, Campinas, Unesp. p. 68).

¹⁷³ CALABRE, Lia. Op. cit., p. 55.

¹⁷⁴ Conforme Ana Cristina Campos, três aspectos presentes em tal documento se fizeram recorrentes no discurso Estatal: “a necessidade de ampliação das oportunidades de produção/criação e acesso/consumo dos bens culturais”; “a busca da ‘personalidade brasileira’ alcançada através do incentivo e do apoio Estatal ao campo cultural, fornecendo o “caráter forte e soberano” ao país; e o campo da cultura como questão de “segurança nacional” (CAMPOS, Ana Cristina Pinheiro. A cultura tem poder. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília. p. 53-54).

¹⁷⁵ DIA para a cultura, Um. *Veja*, São Paulo, n. 258, 15 ago. 1973, p. 66-71.

financiamento para eventos culturais que, até aquele momento, segundo informações obtidas pela reportagem com a assessoria do Ministro, limitava-se a uma “declaração de intenções com recomendações pouco precisas”. De fato, para artistas e produtores culturais, tais iniciativas pareciam um *mea culpa* retardatário do MEC, que passara os últimos anos “absorto nas complicações sem fim da reforma do ensino”¹⁷⁶.

Além do problema da obtenção e gerenciamento de verbas, uma das grandes dificuldades do referido projeto, denominado Plano de Ação Cultural (PAC), era a questão da Censura. As ações do PAC tinham como objetivo preservar o patrimônio histórico e artístico nacional, incentivar a criatividade e a difusão de atividades artístico-culturais e a capacitação de recursos humanos. Atuando como um setor do DAC, o PAC utilizava recursos financeiros obtidos do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação, para financiar espetáculos em áreas diversas da produção artística nacional. O PAC, segundo Sérgio Miceli, fortaleceu a “vertente executiva” do MEC e, pouco a pouco, converteu-se em um “poderoso e ‘moderno’ empresário de espetáculos, abrindo novas frentes no mercado de trabalho cultural”¹⁷⁷.

Por outro lado, o Ministro Jarbas Passarinho, em depoimento concedido à reportagem de “Um dia para a cultura”, é taxativo: “damos liberdade de criação total [, porém,] não vamos financiar os que atacam nossas crenças, os postulados democráticos”. Por conseguinte, o MEC voltara sua atenção principalmente para áreas consideradas “isentas de censura” (balé, folclore, música erudita e a preservação de monumentos, por exemplo), embora, conforme informou João Flávio Pedrosa (assessor do Ministério e encarregado da execução do evento), o fato de 60% das atividades artísticas realizadas no

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 66.

¹⁷⁷ MICELI, Sérgio. O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (Anos 70). In: idem (org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984, p. 53-83. A sobreposição de atribuições entre o DAC e as atividades do PAC (mais ágil e menos burocrático) causou “uma ampla discussão no interior do MEC a respeito de uma possível autonomia do setor cultural de caráter institucional, o que foi considerado por muitos pesquisadores como o embrião do Ministério da Cultura” (ENGLER CURY, Cláudia. Op. cit., p. 68).

período se concentrarem na área musical deveu-se não só aos exíguos vinte dias disponíveis para organizá-las, mas também porque “a música emula [sic] o nosso povo”¹⁷⁸.

Um quadro bastante diverso se configura durante o governo do presidente general Ernesto Geisel (15/03/1974 a 15/03/1979), quando a pasta do MEC foi ocupada por Ney Braga (15/03/1974 a 31/05/1978) e Euro Brandão (31/05/1978 a 15/03/1979), cabendo a Raymundo Moniz Aragão a presidência do CFC. O presidente Geisel, ao traçar as normas de seu governo, durante pronunciamento feito na primeira reunião ministerial em Brasília, dia 19 de março de 1974, afirma que “cuidar-se-á muito especialmente”, entre outros, “do apoio às atividades culturais, estimulando a criatividade, de um lado, e possibilitando maior acesso a nosso patrimônio cultural, ainda insuficientemente conhecido”¹⁷⁹. Na visão do pesquisador Sérgio Miceli, para que tal projeto se concretizasse, um fator primordial foi a presença, à frente do MEC¹⁸⁰, de Ney Braga, militar reformado “cuja carreira política se consolidara através de sucessivas vitórias eleitorais e que se beneficiava ainda da imagem de prócere simpático ao patrocínio das artes”. Para Miceli,

somente um ministro forte teria condições para assegurar o montante de recursos necessários ao trabalho de ‘construção institucional’ nas dimensões apreciáveis em que acabou se desenvolvendo, ou então, para guiar aos postos executivos de confiança nas instituições culturais porta-vozes legítimos da ‘classe intelectual e artística’, sobejamente à esquerda dos administradores culturais típicos até então recrutados pelo regime de 64¹⁸¹.

Durante o referido período, foi Afonso Arinos quem ocupou a presidência da Comissão de Legislação e Normas do CFC, que reunia, entre outras personalidades, Raymundo Faoro (vice-presidente), Octávio de Faria (presidente da Câmara de Artes), Djacir Lima Menezes (presidente da Câmara de Ciências Humanas), Adonias Filho

¹⁷⁸ DIA para cultura, Um. Op. cit., p. 70.

¹⁷⁹ GEISEL, Ernesto. Pronunciamento. Disponível em: <<https://www2.gestao.presidencia.serpro.gov.br/area-presidencia/pasta.2008-10-08.1857594057/pasta.2008-10-08.9262201718/pasta.2008-12-17.5111792367/pasta.2009-06-19.4427340755/03.pdf>>. Acesso em: 07 mai. 2009. p. 62.

¹⁸⁰ Político e militar, Ney Amyntas de Barros Braga (1917-2000) foi prefeito de Curitiba (entre 1954 e 1958), governador do Paraná (entre 1961 e 1965) e ministro da agricultura no Governo Castello Branco (entre 1965 e 1966). Foi um dos fundadores do Partido Democrata Cristão.

¹⁸¹ MICELI, Sérgio. Op. cit.

(presidente da Câmara de Letras), Pedro Calmon (presidente da Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Roberto Parreira (secretário da Comissão de Legislação e Normas) bem como Gilberto Freire, Miguel Reale, Rachel de Queiroz e Josué Montello. Para estabelecer suas diretrizes, o DAC promoveu uma consulta entre compositores, pesquisadores e produtores musicais, os quais sugeriram a criação de um órgão que tratasse especialmente da música popular e erudita¹⁸².

Provavelmente, o início desse processo tenha ocorrido no ano de 1974. Na ocasião, o Ministro Ney Braga teve uma “conversa franca” com os compositores Chico Buarque, Sérgio Ricardo e Hermínio Bello de Carvalho, tratando de vários temas. Braga enviou um relatório ao presidente Geisel, reproduzido na íntegra pelos pesquisadores Celso Castro e Maria Celina D'Araújo, no qual menciona a recém criada Sociedade Musical Brasileira (Sombras)¹⁸³, explicando tratar-se de uma entidade de classe cujo objetivo era

preservar a música brasileira, seja popular ou erudita, e reúne em seu quadro representantes de todas as áreas e correntes: o presidente é Antonio Carlos Jobim e, além da participação de figuras como Chico Buarque de Hollanda, Roberto Carlos e outros, congrega, ainda, figuras expressivas da música erudita, como Marlos Nobre e Edino Krieger¹⁸⁴.

Durante o *I Ciclo de debates da cultura contemporânea* realizado no Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro, ocorrido entre abril e maio de 1975, tendo a participação de personalidades destacadas do meio artístico e intelectual brasileiro, tais como Leon Hirszman (Cinema), Chico Buarque (Música), Plínio Marcos (Teatro) e Antônio Cândido (Literatura), dois temas estiveram sempre presentes. Conforme a matéria intitulada “De volta ao livre debate”, publicada em 09 de junho de 1975, além da Censura, a Cultura

¹⁸² Cf. AUTRAN, Margarida. Op. cit., p. 87-93.

¹⁸³ A Sombras foi instituída por um grupo de compositores expulsos da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais, entre os quais Chico Buarque, Aldir Blanc, Hermínio Bello de Carvalho e Antônio Carlos Jobim. Sua finalidade foi tratar do problema da arrecadação, administração e distribuição de direitos autorais, tendo sido responsável pela criação do Conselho Nacional de Direito Autoral, entidade governamental destinada ao mesmo fim.

¹⁸⁴ CASTRO, Celso; D'ARAUJO, Maria Celina (Orgs.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 180.

Brasileira¹⁸⁵ sofria notadamente com as consequências de um processo de “crescente desnacionalização” devido à “importação de modelos externos, invasão de valores estranhos e duvidosos, descaracterização de nossas manifestações mais autênticas, [enfim, o denominado] colonialismo cultural”¹⁸⁶.

Em tal contexto, na visão do antropólogo e sociólogo Manuel Diégues Júnior (1912-1991), diretor do DAC e um dos mentores do projeto de criação da Funarte, seria necessário que o Estado possuísse um órgão para cumprir “as diretrizes de apoio e proteção às modalidades valiosas da produção musical, o enriquecimento de nossos símbolos gestuais e mímicos, e a assistência às artes plásticas”, conforme as novas bases preconizadas pela Política Nacional de Cultura do MEC¹⁸⁷. Posteriormente, em depoimento concedido a Sérgio Miceli, Diégues Júnior afirma:

Quando assumi o DAC, tinha um Programa de Ação Cultural [(PAC)]. O [Roberto] Parreira era responsável pelo PAC. Eu verifiquei que aquele negócio do PAC viria a criar problemas, não só para a administração como para o próprio prestígio do Ministério daquela área. Então comecei a conversar com o Roberto Parreira sobre a possibilidade de fazer-se um órgão próprio, a exemplo do que havia com o teatro, o cinema, o livro. A Funarte deveria cobrir as áreas não especificadas nos outros órgãos. O Ministro [Ney Braga] concordou com que se criasse uma série de institutos especiais nesse campo (...) a ideia era justamente fazer uma série de institutos, subordinados ao DAC¹⁸⁸.

Na análise do pesquisador Ruben George Oliven, a Funarte veio firmar uma concepção de Cultura Brasileira na qual se busca um equilíbrio entre as “manifestações intelectuais e artísticas da elite” e a “imagem cristalizada das manifestações culturais que

¹⁸⁵ Cultura é entendida no presente texto como “as relações entre o desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência”, incluindo, portanto, a produção material e produção simbólica (WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 122). A respeito do conceito de “Cultura Brasileira” durante a década de 70, ver: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 2008. Para Mota, do ponto de vista político, a Cultura Brasileira desde o Estado Novo, “funcionou como elemento de integração (...) dissolvendo – no plano dos discursos ideológicos – as contradições que poderiam alterar as condições do controle social em vigência e fortalecimento progressivo”. Assim, para ele parece lógico que, no alvorecer dos anos 1970, se verifique o “acoplamento” entre as noções de Cultura Brasileira e cultura de massa (Idem, *Ibidem*, p. 325-329).

¹⁸⁶ DE VOLTA ao livre debate. *Visão*, São Paulo, 09 jun. 1975, p. 60-61.

¹⁸⁷ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. A estratégia cultural do Governo e a operacionalidade da Política Nacional de Cultura. In: HERRERA, Felipe et al. Rio de Janeiro: FGV/DAC/FIPC, 1977. p. 49.

¹⁸⁸ Cf. MICELI, Sérgio. Op. cit., p. 67.

nossas classes subalternas teriam desenvolvido no passado”¹⁸⁹. Tal postura pode ser observada, por exemplo, nas palavras de Diégues Júnior, para quem a identidade cultural brasileira se construiu pacífica e harmoniosamente, através do processo de “assimilação”, “transculturação”, “intercâmbio de valores” ou “síntese” entre os grupos humanos que aqui se encontraram. Para o antropólogo,

Esta cultura brasileira, no que tenha de originalidade nas manifestações eruditas, ou no que possua de espontaneidade nas criações populares, expressa sempre um sentimento comum: o do homem sentindo sua terra; o homem traduzindo sua criatividade em face do que o ambiente lhe proporciona (...). O que evidencia, em grande parte, a própria originalidade de nossa cultura: seu sentimento nacional, a fundamentar-se nas raízes em que se alicerçou e a traduzir-se nas características que, através do tempo, a marcaram.

Não há recusa a elementos europeus ou particularmente ibéricos ou, em geral, extrabrasileiros [sic]; mas só, sim, – e isso é uma expressão característica de nossa cultura –, a capacidade de adaptá-los ao sentido brasileiro. Incorpora-os, absorve-os, identifica-os em uma mesma matriz: a de nossa formação mestiça, regionalmente caracterizada, mas nacionalmente marcada por uma identidade comum¹⁹⁰.

Uma reportagem publicada em 21 de fevereiro de 1977 aponta que as “Relações ambíguas entre intelectuais e Governo ficam mais evidentes com o manifesto contra a censura. E o impasse mostra que um acordo continua impossível”¹⁹¹. Além de discutir as causas e a reverberação de um documento entregue em 25 de janeiro daquele ano ao ministro da Justiça, Armando Falcão, contendo 1.046 assinaturas de intelectuais brasileiros contrários à censura no país, a matéria revela aspectos sobre a receptividade da Funarte no meio cultural. Diferentemente do que ocorrera na gestão de Jarbas Passarinho, configurava-se, agora, uma espécie de pacto duplo entre o Estado e a classe artística e intelectual: rejeição àquilo que vem do estrangeiro, visando à dominação do nosso mercado; e complacência com as investidas governamentais, visando à “domesticação da nossa produção cultural, seja pela imposição censorial, seja por meio de armas sutis como a subvenção e o financiamento”.

¹⁸⁹ OLIVEN, Ruben George. A relação Estado e Cultura no Brasil. In: MICELI, Sérgio. Op. cit., p. 43-44.

¹⁹⁰ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Op. cit., p. 42-46.

¹⁹¹ ESTADO: censor e banqueiro da ação cultural. *Visão*, São Paulo, 21 fev. 1977, p. 52.

Em tal contexto, a presença do Estado como regulador da Cultura é vista como a de “um pai autoritário que é capaz de castigar, mas também de premiar, desde que o filho se comporte bem”. É a “dupla face estatal” que possibilita ao Governo ser uma figura, ao mesmo tempo, intolerante e gratificadora:

Poucos governos em toda a nossa história foram simultaneamente tão repressivos e – em termos materiais – tão generosos. Graças a um diabólico mecanismo de aliciamento pecuniário, o Estado subordina a cultura a seus humores, a sua vontade e a seus objetivos. Pode-se dizer que no Brasil de hoje um filme, uma peça ou um livro só são possíveis, sem risco financeiro, com a ajuda do Governo. E essa ajuda ele distribui lautamente por meio de organismos como a Embrafilme, Instituto Nacional do Livro, Serviço Nacional de Teatro, Funarte e inúmeras outras instituições de financiamento, que em tese não condicionam suas dotações ao comportamento criativo de quem as recebe. Como, porém, o Estado que concede (por meio do Ministério da Educação) é o mesmo que impede (pelo Ministério da Justiça), o sistema no mínimo inibe os impulsos críticos dos candidatos a financiamento. Por mais isenta que queira ser, para o devedor a figura do credor é sempre altamente inibitória: quem deve teme¹⁹².

O artigo intitulado “O Estado e a organização da cultura” é pioneiro na análise do mecenato público durante o período da Ditadura Militar. Nele, Octávio Ianni aponta que, além de utilizar a Censura “como técnica de controle ou repressão cultural”, o poder estatal reformulou órgãos e estabeleceu diretrizes específicas para as artes e as ciências, a pesquisa e a divulgação de conhecimento e informação, transformando-se numa “poderosa e singular indústria cultural, indústria essa totalmente organizada segundo os interesses das classes dominantes do país”¹⁹³. Às vésperas do início da gestão de Eduardo Portella à frente do MEC, os jornalistas Maria Helena Malta e Maurício Dias publicaram uma matéria na qual apontam aspectos da política de aproximação do Estado com a intelectualidade brasileira, especulando sobre “A briga pela Funarte, Embrafilme, INL, SNT, TVE, MIS, etc. etc.”. Na conclusão do texto, os articulistas avaliam que o Governo Federal proveu fartamente “a penca da frondosa bananeira, de onde normalmente sai a seiva para o trabalho intelectual no Brasil, os recursos financeiros”:

¹⁹² Idem, *ibidem*, p. 56.

¹⁹³ IANNI, Octávio. O Estado e a organização da cultura. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 216-241, jul. 1978. p. 232.

Segundo dados oficiais, o Ministério da Educação e Cultura investiu, em 1977, seiscentos milhões de cruzeiros na área cultural, o que representou um aumento de 80% em relação ao ano anterior. Isto sem computar o incentivo aos destaques nos setores de música, artes plásticas e literatura pelo instrumento da premiação (...). Pesquisadores, músicos, fotógrafos e outros puderam pegar uma fatia de verba da Fundação Nacional de Arte, que foi de 107 milhões de cruzeiros, sem contar o remanejamento de trinta milhões do Ministério do Planejamento, exclusivamente para apoio às orquestras sinfônicas.

Enfim, a partir de agora ninguém ficará sem levar avante os seus projetos, desde que não se importe em descansar no ombro largo do mecenato do Estado¹⁹⁴.

Para promover a exposição de cartazes, fotos, gravações e outros documentos que registram os diversos projetos realizados pela Funarte, a ser inaugurada em Brasília no dia 14 de fevereiro de 1979, Roberto Parreira concedeu uma entrevista à jornalista Vivian Wyler, publicada no *Jornal do Brasil*. Na oportunidade, o primeiro diretor-executivo da entidade afirma que “Elogios, a Funarte tem recebido muitos, desde a sua criação. Mas também críticas”, principalmente no setor de patrocínio, subvenção e financiamento. Na visão de Parreira,

A subvenção e o patrocínio são dinheiro perdido, capital que não retorna. Por isso, sou contra ambos e a favor do financiamento. Para subvencionar, a Funarte sempre esteve aberta a todas as tendências, sem escolher esse ou aquele caminho de manifestação artística. Resguardada a qualidade e a seriedade, sempre estivemos abertos a tudo. Então recebemos críticas. Como ‘a Funarte mostra isso, apoia aquilo, esquece isso outro’. Ora o auxílio do Governo nessa área artística é uma faca de dois gumes. Deve se destinar a apoiar, tão simplesmente, não a escolher. Se em vez de subvenções trabalhássemos com financiamento, a coisa se tornaria mais fácil. Poderia se financiar mais coisas, pois esse capital seria reciclado. Iria, mas teria retorno (...).

Falam [também] que não produzimos discos de compositores eruditos nacionais modernos. Mas isso não é verdade. Se existe uma área em que tenho a sensação de ter feito o possível, é essa. No futuro, pode ser que aumentemos a quantidade das coisas, mas não as áreas de atuação. Os compositores eruditos, neste ano, compareceram em inúmeros discos. Não só na série *Monumentos da música brasileira*, com antigos regravados. Mas fizemos encomendas a trinta compositores atuais. Dois anos depois de criada, a Funarte continua ocupando o espaço que se propôs preencher. Criou um nome na área de criação artística¹⁹⁵.

Mais tarde, na qualidade de ex-diretor da Funarte e da Televisão Educativa do Rio de Janeiro (TVE) e atuando como diretor geral da Embrafilme, Parreira explica que a *Política nacional de cultura* (1975/1976), preconizava o respeito à liberdade de criação, por parte do Estado. Para ele, tal princípio, ou seja, “da não-intervenção do Estado na

¹⁹⁴ MALTA, Márcia Helena; DIAS, Maurício. MEC / Segundo escalão. *Istoé*, São Paulo, 07 fev. 1979, p. 36-38.

¹⁹⁵ WYLER, Vivian. Roberto Parreira: diretor da Funarte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1979. Caderno B, p. 5.

atividade cultural espontânea, que fica assim resguardada de orientações e dirigismos”, é seguido por outros de igual importância:

a garantia da generalização do acesso à cultura por parte de todos os brasileiros e o respeito às diferenciações regionais de nossa cultura. Esses princípios podem e devem ser cobrados pela sociedade brasileira. Se a sociedade assim proceder, estará dando força ao Estado e, ao mesmo tempo, estimulando a atividade cultural. É, pois, com Ney Braga que surge uma política. Antes houve planos. Os objetivos agora são claros: a cultura se liga à identidade nacional e à preservação de valores. As raízes culturais são vistas como questão de ‘segurança nacional’, no sentido em que essa controvertida expressão significa ‘preservação da nacionalidade’. Essa plataforma um tanto ‘oficial’ não foi aplicada à risca. O que havia de ‘patrimonialista’ em sua teoria não foi levado para o plano prático. A ‘prática’ do Plano foi de incentivo, não de preservação. (...). Os órgãos oficiais do MEC eram dirigidos por figuras de grande respeitabilidade e larga tradição na área. Enquanto isso a Funarte arrebanhava jovens (...), gente retornada ao Brasil, artistas e músicos depois de longas temporadas europeias. O perfil exigido era uma ligação mais que técnica, um empenho afetivo com o produto cultural. Esse grupo teve ação quase que anônima, mas profundamente irreverente em suas relações com o Estado. Não eram pessoas dependentes do Estado, também não se comportavam como donatários, apropriadores, mas como gerentes – tinham interesse em operacionalizar o Estado em atividades de fomento. A Funarte é uma criação coletiva¹⁹⁶.

Em linhas gerais, para o sociólogo Gabriel Cohn, tendo fundamentos doutrinários semelhantes aos esboçados em 1973, a Política Nacional de Cultura implantada em 1975 foi uma tentativa de equacionar temas contraditórios como, por exemplo, espontaneidade e intervenção estatal, modernização e conservação, desenvolvimento e preservação da cultura, de seus efeitos, da difusão de seus resultados e da participação criativa¹⁹⁷. Os dados até aqui apresentados apontam que, no período, o MEC era dotado de órgãos específicos (agências) para tratar de questões ligadas ao campo cultural. Os intelectuais e artistas de renome (agentes) que deles participavam travaram um embate com outras esferas governamentais (agentes e agências externos ao campo cultural) objetivando criar uma política que viabilizasse maior autonomia dos diversos setores de produção cultural não só quanto à capacidade de obter e gerenciar verbas que garantissem sua circulação, mas também quanto à capacidade de elaborar e gerir suas próprias regras.

¹⁹⁶ PARREIRA, Roberto. Estado e cultura. In: MICELI, Sérgio. Op. cit., p. 235-237.

¹⁹⁷ COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural oficial no Brasil. In: Idem, ibidem, p. 85-96.

Quanto ao primeiro aspecto, supomos que havia interesse da parte de ambos os campos, cultural e político, para que houvesse um órgão estatal atuando como mecenas, sustentando produções artísticas cuja lógica e capital não atendiam a critérios puramente econômicos, por exemplo, subcampos como o da música erudita ou do folclore. Quanto ao segundo aspecto, consideramos emblemáticas as manifestações do Ministro Jarbas Passarinho¹⁹⁸, evidenciando que os critérios de seleção utilizados para definir quais eram as expressões da Cultura Brasileira passíveis de serem apoiadas pelo Estado não estava nas mãos dos agentes e das agências do próprio campo da cultura, mas daqueles que exerciam o controle sobre os “postulados democráticos”, nomeadamente o Ministério da Justiça e os órgãos por ele encarregados de exercer a Censura.

Os propósitos defendidos e a reconhecida competência dos nomes envolvidos no CFC permitiram que arestas de ordem técnico-burocrática fossem superadas, instituindo-se um órgão competente (a Funarte), dotado de orçamento e da autonomia relativa necessária para atuar no setor cultural. Por um lado, a política adotada tendeu a privilegiar a preservação e a difusão do patrimônio cultural nacional, denotando a busca por um paralelo lógico e uniforme entre a trajetória do desenvolvimento social (as conquistas e o progresso da sociedade em geral) e os valores culturais por ela apreciados. Por outro, no entanto, um tópico veio a ampliar consideravelmente os horizontes da política de atuação do MEC viabilizada através de ações implementadas por setores vinculados à Funarte: o “estímulo à criatividade”¹⁹⁹.

Durante o período da Ditadura, o Estado procurou forjar uma concepção própria da cultura. Embora pudéssemos considerar que, em linhas gerais, a mesma tendeu à criação de mecanismos de autodefesa dos interesses da produção nacional, um dos vários aspectos que diferenciam a gestão dos Ministros Jarbas Passarinho e Ney Braga parece ter escapado

¹⁹⁸ “damos liberdade de criação total [, porém,] não vamos financiar os que atacam nossas crenças, os postulados democráticos” (DIA para a cultura, Um. Op. cit., p. 70).

¹⁹⁹ BRAGA, Ney. Op. cit.

à reflexão da crítica da época. Enquanto o primeiro admitia a ingerência externa no campo cultural (uma entidade extracampo regulava suas leis internas e, através da censura, julgava e concedia benefícios à revelia dos membros do próprio campo), o segundo visava a fortalecer a autonomia de cada campo em particular. A existência da Funarte (agência) reconfigura a esfera da produção cultural brasileira contemporânea na medida em que representantes do próprio setor (agentes dominantes, artistas e intelectuais renomados) assumem o compromisso de estruturar e organizar a produção de seus respectivos subcampos de atividade, segundo critérios compatíveis às especificidades de seus próprios pares (agentes dominados). A seguir, examinamos aspectos específicos da criação da Funarte e, em especial, do INM.

2.1.2 O INM

Pelo menos desde o início da década de 70, o CFC realizou estudos sobre a possibilidade da criação de órgãos especializados no atendimento à demanda da classe artística nacional como, por exemplo, o Serviço Nacional de Música, o Serviço Nacional de Artes Plásticas e o Serviço Nacional do Folclore²⁰⁰. No âmbito da produção musical, tais estudos provavelmente foram empreendidos sob a supervisão dos musicólogos e membros da ABM, Andrade Muricy²⁰¹ (vice-presidente do CFC) e Mozart de Araújo²⁰²,

²⁰⁰ Cf. CALABRE, Lia. Op. cit.

²⁰¹ Musicólogo, jornalista e professor, José Candido Andrade Muricy (1895-1984), em 1952, foi nomeado diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1972, recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras. Escreveu, entre outras obras, *Caminho de música*, de 1946, e *Villa-Lobos, uma interpretação*, de 1961 (MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., v. 1, p. 509). Muricy foi membro fundador da cadeira nº 13 da ABM, vindo a ser seu presidente depois da morte de Heitor Villa-Lobos.

²⁰² Musicólogo, professor e historiador, José Mozart de Araújo (1904-1988) fez pesquisas e análises de documentos sobre a música no Brasil, chegando a reunir grande coleção de manuscritos e edições raras de música brasileira desde o período colonial. Ocupou diversos cargos na área musical, por exemplo, no Serviço de Radiodifusão Educativa (órgão responsável pela gestão da Rádio MEC), diretor da Orquestra Sinfônica Brasileira (entre 1957 e 1961) e membro do Conselho de Música Erudita do Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro. Escreveu, entre outras obras, *A Modinha e o lundu no século XVIII*, de 1964 (Idem, ibidem, v. 1, p. 45). Araújo foi o primeiro sucessor da cadeira nº 30 da ABM.

que, na ocasião, participavam da Câmara de Artes, sob a presidência de Arthur Cezar Ferreira Reis. Posteriormente, na gestão de Moniz Aragão, iniciada em 1973, Andrade Muricy deixou a presidência da Câmara de Artes e Mozart de Araújo (que era secretário do órgão) foi substituído pelo folclorista Vicente Salles²⁰³.

Publicada no dia 23 de abril de 1974, uma matéria jornalística trata da tramitação do projeto de lei, dispondo sobre a criação do Serviço Nacional de Música (SNM). O texto não está assinado, mas contou com a colaboração direta de Mozart de Araújo. É ele quem justifica a necessidade de se complementar o quadro de órgãos culturais do MEC com uma entidade encarregada de amparar atividades ligadas à música brasileira. O acadêmico reconhece que a proposta inicial vinha sofrendo modificações, apontando, contudo, que “o estrelismo e o vedetismo estão matando a música no Brasil e por isso a criação do SNM se impõe como uma necessidade urgente”. Por exemplo, segundo Mozart de Araújo, a existência de duas orquestras na cidade do Rio de Janeiro era algo prejudicial à qualidade das execuções da música sinfônica da capital:

Creio que a fusão das duas orquestras seria proveitosa para os conjuntos, que atualmente são medíocres; redundaria num aprimoramento das execuções já que se descongestionaria os teatros e locais de ensaio e causaria ainda a eliminação de critérios individualistas por parte dos dirigentes da [Orquestra Sinfônica Brasileira], que têm demonstrado não possuir qualquer vinculação com os interesses mais profundos da criação musical brasileira²⁰⁴.

As entidades a que Mozart de Araújo se referia eram a Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) e a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Instituída pelo decreto nº 49.913, de 1961, a OSN pertenceu ao Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação e Cultura (Rádio MEC). Formada por músicos transferidos da Rádio Nacional, a orquestra, frequentemente, completou seus quatos com instrumentistas convidados,

²⁰³ Folclorista, antropólogo e historiador, Vicente Salles (n. 1931) desde 1954 passou a trabalhar no Ministério da Educação e Cultura (MEC). Desde a década de 60, integrou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, coordenando a organização da Biblioteca Amadeu Amaral e, a partir de 1972, dirigiu a coleção de discos intitulada Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, editada durante as décadas de 70 e 80. Publicou diversas obras, entre as quais, *Atlas da cultura do Brasil*, de 1972, e *História da cultura brasileira*, de 1973 (Idem, *ibidem*, v. 1, p. 683). Salles ocupa a cadeira nº 02 da ABM.

²⁰⁴ Cf. MINISTÉRIO estuda criação do Serviço Nacional de Música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1974.

pertencentes à OSB. Durante a Ditadura Militar²⁰⁵, a OSN, assim como também a Rádio MEC, viveu, segundo avaliação do corpo de funcionários, um período extremamente conturbado do ponto de vista administrativo²⁰⁶. Por sua vez, criada em 1940, a OSB viveu, entre 1969 e 1994, o período denominado pelo pesquisador Sérgio Corrêa como “A era Karabtchevsky”. O maestro Isaac Karabtchevsky²⁰⁷ foi diretor artístico e regente da orquestra, realizando com ela tournês pela Europa, em 1974, e pelos Estados Unidos da América e Canadá, em 1977. A OSB obteve projeção nacional em abril de 1972, quando reuniu no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, cem mil pessoas para assistir ao primeiro de uma série de concertos realizados ao ar livre, denominados *Projeto Aquarius*²⁰⁸.

Para Mozart de Araújo a coexistência de ambas as orquestras afetava a qualidade da produção erudita brasileira, mas também a direção da Rádio MEC tentava “massificar” a emissora, desconsiderando ser ela a única entre as duas mil emissoras existentes no país que se dedicava à música erudita²⁰⁹. Finalmente é o jornalista, autor do artigo, quem lista os nove objetivos pretendidos pelo SNM:

1. Incentivar a criação musical brasileira e sua difusão;
2. Promover nos centros culturais do país espetáculos de óperas e bailados; concertos sinfônicos, concertos de música de câmara; corais, recitais de música erudita, popular e folclórica;
3. Promover pesquisas sobre Música e Dança do Brasil;
4. Promover a gravação de obras musicais bem como a sua retransmissão em programas radiofônicos e de TV;
5. Promover a organização e criação de orquestras sinfônicas, conjuntos de câmara, bandas e coros;
6. Promover junto com o Itamaraty a difusão de Música Brasileira no exterior;

²⁰⁵ No período, estiveram à frente da Rádio MEC os diretores Eremildo Luiz Vianna, entre 1964 e 1969, Avelino Henrique dos Santos, entre 1969 e 1973, Armando Tróia, entre 1973 e 1974, José Cândido de Carvalho, entre 1974 e 1975, e Heitor Salles, entre 1976 e 1982.

²⁰⁶ Cf. AZEVEDO, Cláudia. A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil. *Brasiliiana*, n. 5, mai. 2000, p. 2-12.

²⁰⁷ Na época, a trajetória artística de Isaac Karabtchewski (n. 1934) se notabilizara por ser ele responsável pelas primeiras audições de obras de compositores nacionais e estrangeiros (MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., v. 1, p. 393).

²⁰⁸ Cf. CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 73-92.

²⁰⁹ Durante a década de 50, Mozart de Araújo atuou na Rádio MEC e, concomitantemente, como interventor federal na OSB. Na ocasião, Araújo passou a ser o “homem forte da política musical da [OSB] e, por que não dizer, também do país, pois era o braço direito do Ministro da Educação [Clóvis Salgado]”. Sua passagem pela direção da OSB se notabiliza pelo número de obras estreadas e gravadas pela entidade de compositores brasileiros, do Barroco Mineiro aos contemporâneos (CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. Op. cit., p. 63-64).

7. Auxiliar, mediante convênios, a função e assistência de bandas de música e conjuntos musicais nos Estados e territórios, auxiliando-os na aquisição e reparo do instrumento respectivo;
8. Estimular em todo o país a formação da musicotecas e fonotecas;
9. Organizar edições periódicas de catálogos musicais, musicográficos e fonográficos de Música Brasileira²¹⁰.

No dia 25 de maio de 1974 é publicada uma matéria contendo uma entrevista com o compositor Marlos Nobre, na ocasião diretor musical da Rádio MEC e da OSN. Para Nobre o projeto de fusão da OSN com a OSB e, conseqüentemente, o desaparecimento da primeira, “é fruto de uma desinformação muito grande das necessidades do meio musical brasileiro”. Entre seus argumentos, o compositor defende a ampliação do mercado de trabalho dos músicos, através do fortalecimento das orquestras sinfônicas existentes no Brasil e de uma remuneração condigna para que seus profissionais possam se aperfeiçoar. Marlos Nobre acrescenta:

a fusão é inadmissível porque o MEC estará acabando com a única sinfônica de que dispõe. Além do mais a OSN continua defendendo os objetivos do Decreto [Lei nº 49.913, de 12 de janeiro de 1961] que dispunha sobre sua criação: estimular a criação musical brasileira, através do apoio ao compositor, regentes e solistas brasileiros. E que isso fica evidente na atual temporada da Orquestra [Sinfônica Nacional] que oferecerá 800 minutos de música brasileira ao passo que a OSB apresentará trinta [minutos]²¹¹.

O artigo publicado no dia 27 do mesmo mês informa que Marlos Nobre ainda não recebera comunicação oficial sobre a aventada intenção do MEC de anexar a OSN à OSB. O mesmo texto informa também que ele (Marlos Nobre) soube do citado projeto através de jornais (provavelmente em virtude da matéria publicada no dia 23 de abril) e, com indignação, reagiu, afirmando que “para acabar com a OSN terão primeiro que acabar comigo”. O articulista esclarece, finalmente, que o argumento principal para a extinção da OSN, e conseqüente fusão com a OSB (na ocasião, dirigida pelo maestro Isaac Karabtchevski), seria o fato de a existência de ambas as orquestras, cujos músicos e regentes eram os mesmos, torná-las demasiadamente dispendiosas²¹². Finalmente, foi no

²¹⁰ MINISTÉRIO. Op. cit.

²¹¹ Cf. MARLOS Nobre contra a fusão da Orquestra Sinfônica Nacional. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1974.

²¹² PROJETO para fusão irrita maestro que não foi consultado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 mai. 1974.

dia 18 de junho de 1974 que se noticiou a solução encontrada pelas autoridades governamentais para sanar o problema:

O ministro da Educação Ney Braga determinou a realização de estudos para a criação do Instituto Nacional de Música, que, dentre outras funções, assessorará o DAC na programação de atividades musicais e no estímulo a regentes, intérpretes e compositores de valor.

O Instituto – cujos planos estão sendo traçados pelo professor Manuel Diégues Júnior – dedicar-se-ia também a pesquisar obras do passado e sua recuperação e à edição de partituras e gravações que, por sua limitada solicitação, seu custo e seu interesse puramente didático ou histórico não motivam as empresas do ramo.

O Ministro Ney Braga, ao contrário do noticiado, não extinguirá a OSN, do Serviço de Radiodifusão Educativa [(Rádio MEC)] que fará este ano trinta concertos, com vinte obras de autores nacionais. Oito regentes brasileiros dirigirão a orquestra. Todos os solistas serão nacionais e cada uma das obras será executada duas vezes.

A manutenção da orquestra, decidida pelo Ministro, foi justificada pela necessidade de ser ampliado o exíguo mercado de trabalho de instrumentistas, regentes, solistas e compositores e também pela sua reconhecida ação cultural na divulgação de obras que, pelo seu ineditismo e experiência estética ainda independem de bilheteria. A OSN já gravou uma série de dez discos de música brasileira, desde o período colonial até o romantismo. Gravou ainda quatro LPs de música contemporânea e se prepara, agora para o latino-americano: a *História da música brasileira*, em trinta volumes.

A OSN participará do Festival de Música Brasileira, que contará igualmente com a orquestra de câmara da rádio MEC e com o conjunto Música Nova, do Rio de Janeiro. O festival será realizado paralelamente às reuniões do Comitê Internacional de Música da Unesco, no Rio de Janeiro, de 14 a 18 de julho próximo²¹³.

Aproximadamente um ano após as declarações de Mozart de Araújo que culminaram com a promessa de criação de uma entidade para atender às necessidades do campo da música erudita brasileira, ocorreu uma mesa redonda promovida pelo *Jornal do Brasil*, da qual participaram os compositores Marlos Nobre, César Guerra-Peixe, Francisco Mignone, Ricardo Tacuchian, Aylton Escobar e Edino Krieger, além dos críticos Luis Paulo Horta e Ronaldo Miranda. Na introdução geral ao texto, publicado em 05 de julho de 1975 e no qual aparece transcrita na íntegra a opinião dos participantes, Ronaldo Miranda afirma:

No Brasil, depois de Villa-Lobos, decaiu bastante o prestígio do compositor clássico junto às instituições oficiais (...).

A criação musical é sistematicamente esquecida, por órgãos oficiais e pela iniciativa particular. Dois exemplos recentes servem de excelente testemunho: na área governamental, todos os contatos iniciais (divulgados pela imprensa), estabelecidos pelo MEC, no sentido de colher opiniões sobre a criação do Instituto Nacional de Música, foram feitos apenas no setor popular; na iniciativa privada, o

²¹³ INSTITUTO Nacional de Música em fase de estudos para criação. *Diário de Brasília*, Brasília, 18 jun. 1974.

Ciclo de Debates sobre Cultura Brasileira, promovido com ampla repercussão pela Casa Grande [(muito provavelmente, *I Ciclo de debates da cultura contemporânea*, acima citado)], preteriu inexplicavelmente a criação musical erudita, sem omitir qualquer outra manifestação artística²¹⁴.

As ideias apresentadas e o antagonismo das diferentes posturas defendidas formam um grande painel da música erudita do período. O compositor Edino Krieger, por exemplo, é o mais ferrenho defensor da presença do Estado no campo das atividades da música erudita. Para Krieger, o país como um todo carece de “uma organização que apoie a criação musical” e de “um órgão centralizador”, que disponibilize as partituras da música brasileira do passado. No caso da diferença de preço entre reproduções por cópia xerox e a aquisição de partituras editadas, por exemplo, o mesmo compositor considera que seria dever do Governo Federal “fazer convênios com editoras para garantir a venda de partituras no mercado a um preço acessível”. Ainda segundo Krieger, apesar do interesse cada vez maior da parte dos intérpretes pela música contemporânea brasileira, “as áreas oficiais ainda não estão suficientemente sensibilizadas para a atividade”. E, da mesma forma, “se houvesse um Instituto Nacional de Música” que cuidasse do problema da colaboração entre empresas privadas subvencionando turnês ou doando instrumentos, ele (o INM) “catalisaria influências junto às empresas que pudessem colaborar nesse sentido”²¹⁵.

Finalmente, Marlos Nobre sugere que se continuasse a sensibilizar setores governamentais para a criação de um órgão “que proteja realmente o compositor, como o falado Instituto Nacional de Música, que poderia ter, na sua estrutura, um departamento específico para cuidar dos interesses da classe”. Para Nobre, a mesa redonda que ali ocorreu “foi uma boa oportunidade para alertarmos o Ministro Ney Braga de que existe

²¹⁴ Cf. COMPOSITOR erudito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1975, p. 4-5.

²¹⁵ Cf. Idem, *ibidem*.

uma classe, a dos compositores de música erudita, que até agora não lhe teve acesso para expor suas reivindicações e seus problemas”²¹⁶.

Apenas dois dias após a publicação da matéria acima mencionada, José Miguel Wisnik, em 07 de julho de 1975, registra o depoimento de músicos, regentes e compositores sobre as condições de trabalho das orquestras sinfônicas do estado de São Paulo. Wisnik conclui que, sendo o trabalho artístico dependente das condições oferecidas pela sociedade, tais instituições padecem dos mesmos problemas enfrentados por ela. Apesar da falta de tradição cultural ou do investimento de recursos particulares e governamentais, os músicos eruditos brasileiros reafirmam a necessidade da arte musical, equiparando-a a tantos outros bens materiais presentes na sociedade industrial. Por outro lado, contudo, ainda segundo Wisnik, sabe-se que uma orquestra sinfônica, comparada a uma empresa, “seria como uma indústria que contratasse cerca de cem profissionais de alto gabarito, importasse um instrumental custoso, mantivesse um ritmo de trabalho intensivo, para tudo no final das contas, manter-se em permanente déficit”²¹⁷.

Em 28 de junho de 1976, outro artigo coloca a situação das orquestras brasileiras como parâmetro para a análise da cultura musical contemporânea nacional: “É evidente que as sinfônicas cumprem uma função, mas antes de criá-las deve-se definir se terão rendimento cultural à altura de seus gastos e investimentos. Público, músicos, mercado e custos precisam ser considerados”. Para o autor da matéria, as orquestras são “verdadeiros sorvedouros de dinheiro”: a manutenção dos músicos não possui receita proveniente nem de uma ampla programação de concertos, nem de gravações de discos ou programas de televisão²¹⁸. Ao ser consultado pelo repórter, o compositor Edino Krieger acrescenta:

O Brasil é um país que carece de muita coisa em música. É preciso tratar esse problema da mesma forma que qualquer outro de natureza econômica. O mesmo tipo de raciocínio, de planejamento, é necessário em relação às atividades culturais.

²¹⁶ Cf. Idem, *ibidem*.

²¹⁷ WISNIK, José Miguel. Longe da harmonia desejada. *Veja*, São Paulo, 07 jul. 1975, p. 55.

²¹⁸ ORQUESTRAS: nossa música precisa de urgente planejamento. *Visão*, São Paulo, 28 jun. 1976, p. 93.

Há uma grande dispersão de dinheiro, que não traz uma resposta cultural equivalente²¹⁹.

Para Sérgio Miceli, estudioso da Política Cultural brasileira durante a década de 70, foi a celeuma deflagrada em 1974 que desencadeou a criação da Funarte. Conforme Miceli, quando a OSN correu o risco de ser absorvida pela OSB, determinados setores do campo, músicos e compositores eruditos brasileiros atuantes na primeira organizaram-se com a finalidade de preservar seu espaço de atuação, temendo a monopolização do mercado de música sinfônica no país pela OSB. Diante de tal situação, foi redigido um memorial, salientando a importância da contribuição da OSN para a produção e circulação da música brasileira:

A receptividade ao memorial por parte dos dirigentes do MEC, o trabalho de mobilização dos meios musicais, e as pressões exercidas pela liderança do setor musical junto aos gestores do PAC/DAC, tudo isso contribuiu não apenas para manter a OSN em funcionamento, como também acabou viabilizando a implantação do Instituto Nacional de Música, no âmbito da Funarte²²⁰.

Posteriormente, Roberto Parreira, em entrevista concedida à pesquisadora Isaura Botelho em julho de 1995, nega que o fato acima relatado tenha tido alguma influência decisória. Para o ex-superintendente da Funarte, não houve pressão externa: foi natural que a organização alcançada com trabalho gerasse um órgão com as características da Funarte²²¹. Por outro lado, a mesma pesquisadora, depois de entrevistar o compositor Edino Krieger, em fevereiro de 1996, conclui que a tese de Miceli está correta. Krieger, que na ocasião era chefe da Divisão Musical da Rádio MEC e um dos criadores da OSN, relatou a Botelho que fora um dos tantos que haviam assinado um documento ao Ministro Ney Braga, protestando contra a possível extinção da OSN e sugerindo a criação de um Instituto Nacional de Música²²².

Concluimos, portanto, que, dadas as circunstâncias, do ponto de vista de uma parcela dos interessados pela manutenção do campo da música erudita brasileira (Mozart

²¹⁹ Cf. Idem, *ibidem*, p. 94.

²²⁰ MICELI, Sérgio. *Op. cit.*, p. 74-75.

²²¹ BOTELHO, Isaura. *Op. cit.*, p. 64.

²²² Cf. Idem, *ibidem*, p. 88.

de Araújo e Marlos Nobre, mas também Edino Krieger, por exemplo), tornara-se imperativa a criação de um órgão governamental que gerenciasse atividades e verbas, contribuindo para superar as dificuldades enfrentadas. Em tal contexto, segundo Sérgio Miceli, foram as reivindicações dos músicos eruditos em prol da criação de uma entidade “que lhes concedesse recursos e meios para que pudessem editar e gravar suas partituras” um fator fundamental para a criação da Funarte:

A proposta inicial na área musical era de se criar uma Fundação Brasileira de Arte (FUBRARTE) para atender exclusivamente aos compositores e instrumentistas de música erudita, que contavam para tanto com o respaldo de figuras proeminentes no governo Geisel. Outros pretendiam atribuir a essa nova instituição o encargo de apoiar as diversas entidades corporativas da área musical, seja prestando assistência material, seja operando inclusive como agência arrecadadora de direitos autorais²²³.

Tais ideias, em parte, reproduzem o ambiente cultural da década de 20, período em que, na visão de José Miguel Wisnik, coube à política do governo ditatorial de Getúlio Vargas fornecer “uma espécie de socorro para o músico erudito perdido em meio ao campo da Arte inteiramente revirado pela nova economia política da cultura capitalista, marcada pelo mercado dos objetos em série”²²⁴. Ao contrário, porém, a criação da Funarte, durante a década de 70, decorre de uma Política Cultural estruturada segundo parâmetros coerentes com a estrutura governamental e articulada com os interesses mais amplos dos diversos setores envolvidos.

Por exemplo, conforme Sérgio Miceli, as pessoas encarregadas do funcionamento dos diversos setores da Funarte nos primeiros anos de sua existência eram personalidades conceituadas, atuantes no meio cultural e artístico, que se disponibilizaram a colaborar em tarefas administrativas sem, entretanto, abdicar de sua trajetória artística ou de produtores culturais²²⁵. Nesse caso, o fato de o compositor Marlos Nobre ocupar um cargo à frente do INM decorre, em primeiro lugar, de ser ele um nome consagrado no mundo da música

²²³ MICELI, Sérgio. Op. cit., p. 71.

²²⁴ WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 152.

²²⁵ MICELI, Sérgio. Op. cit., p. 73.

erudita brasileira, com uma trajetória artística cuja competência alcançara reconhecimento perante seus pares em âmbito nacional e internacional. Em segundo lugar, da larga experiência pregressa em postos administrativos ligados à produção da música erudita. Finalmente, de ele possuir a capacidade de estabelecer um diálogo com as instâncias governamentais, levando os interesses do campo ao qual pertencia e representava (a demanda por investimentos financeiros que sustentassem a atividade sinfônica, por exemplo).

A pesquisadora Isaura Botelho afirma que o INM foi, ao longo da história da Funarte, um dos setores que solicitou e obteve maior demanda financeira²²⁶. Na matéria publicada em 26 de janeiro de 1980, a jornalista Balala Campos comenta o afastamento de Marlos Nobre e de seu sucessor imediato, Cussy de Almeida²²⁷, da direção do INM, incluindo informações sobre a gestão de ambos. Segundo Campos, Marlos Nobre foi demitido do órgão em abril de 1979 “porque sua linha de ação não estava de acordo com a política cultural do governo”, tomando conhecimento de sua exoneração através dos jornais, quando voltava de uma viagem ao exterior.

A jornalista explica que Cussy de Almeida passou a ocupar a posição de Nobre por indicação da pianista Myrian Dauelsberg, que deixara o cargo de diretora da Sala Cecília Meireles para chefiar o gabinete do Ministro da Educação e Cultura, o crítico e ensaísta Eduardo Portela. Na ocasião, ainda segundo Balala Campos, Dauelsberg disse: “Até agora [abril de 1979] o INM foi dirigido por um compositor brasileiro e a partir de agora será conduzido por um intérprete de alto nível. Desse modo, o órgão se beneficiará da experiência de duas áreas fundamentais da música: a criação e a execução”. Logo no início

²²⁶ BOTELHO, Isaura. Op. cit., p. 73.

²²⁷ O violinista e compositor Cussy de Almeida Neto (1936-2010) iniciou seus estudos musicais aos seis anos de idade. Aos quatorze ingressou na Orquestra Sinfônica do Recife. Em 1958, foi para a Europa, onde estudou (na França e na Suíça) e trabalhou (na Orquestra Suisse Romande). Regressou ao Brasil em 1965 como *spalla* da Orquestra Sinfônica do Recife, dirigindo também o Conservatório de Música de Pernambuco. Em 1970, criou a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco (MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., v. 1, p. 17).

de 1980, porém, o violinista foi afastado de seu cargo, pois, segundo informações fornecidas à repórter, o ministério desejava “um maior entrosamento para a execução da política cultural do governo”, assumindo em seu lugar o jornalista José Mauro Gonçalves, que atuara à frente da Sala Cecília Meireles, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da OSB. Balala Campos, então, compara as administrações de Nobre e Almeida:

Marlos Nobre estava tentando levar à frente projetos de largo alcance social, como o [Projeto Bandas para o] incentivo e levantamento de bandas e o Projeto Espiral que consistia na implantação de centros de formação de instrumentistas e de centros de luteria (construção de instrumentos de cordas [²²⁸]) definindo sua política como ‘antielitista em profundidade’. Cussy de Almeida tinha entre suas metas a reformulação do ensino musical brasileiro que deveria ser unificado. [Almeida também queria] descentralizar a Rede Nacional de Música, que, em sua opinião, aplicando uma injeção maciça de recitais gratuitos pelo país, acabou por estrangular as sociedades de concertos. Cussy queria dar maior autonomia aos empresários abrindo as portas do INM para eles que deveriam escolher seus artistas cujo cachê a Rede [Nacional de Música] pagaria.

O sonho de Marlos Nobre era transformar o país numa grande orquestra de cordas, formando músicos rapidamente em pequenos cursos com gente especializada (...). Mas o Projeto Espiral foi minguando. Faltavam professores nos centros criados, faltavam instrumentos e pouca coisa foi feita, nesse sentido. Já Cussy de Almeida visava solidificar os organismos musicais já existentes, realizar uma série de concertos didáticos ao mesmo tempo em que implantou dois novos projetos – Projeto Villa-Lobos e Pro-Memus, ambos para incentivar as gravações de discos ‘visando um levantamento completo da criação musical brasileira’. O Pro-Memus fez várias edições. Também foi realizada uma série de concertos didáticos com ampla repercussão, mas nenhum projeto foi desenvolvido em profundidade²²⁹.

A matéria publicada em 03 de fevereiro de 1980 inclui uma lista contendo, entre outros, os seguintes projetos desenvolvidos pelo INM durante a gestão de Marlos Nobre: Projeto Espiral, Projeto Bandas, Projeto Pixinguinha²³⁰, Rede Nacional de Música,

²²⁸ Implantado em 1976 e realizado graças à parceria entre o INM e o Serviço Social da Indústria (SESI), o Projeto Espiral tinha por principal objetivo a formação de músicos, que viessem a atuar em orquestras sinfônicas. Com uma verba inicial de quatro milhões de cruzeiros e implantado, primeiramente, em Brasília, além de estimular a manutenção de bandas (que se destacam na área da formação de instrumentistas de sopro), visava-se à formação de jovens músicos através do método de ensino coletivo de instrumentos de corda, idealizado pelo violinista Alberto Jaffé e pela pianista Daisy de Lucca (cf. SOLUÇÃO para nossas orquestras, Uma. *Visão*, São Paulo, 23 mai. 1977, p. 82-84).

²²⁹ CAMPOS, Balala. A oscilante política cultural do INM. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 jan. 1980.

²³⁰ O INM possuía uma Divisão de Música Popular Brasileira, cujo cargo de diretor adjunto foi exercido, entre 1976 e 1984, pelo compositor, poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho (n. 1935). Além do Projeto Pixinguinha (que patrocinava turnês de espetáculos de música popular brasileira, em que nomes consagrados atuavam com jovens intérpretes e compositores), o setor realizou, entre outros, o Projeto Almirante (para recuperação de arquivos e gravação de discos), o Projeto Lúcio Rangel (para a edição de monografias sobre artistas da música popular); o Projeto Radamés Gnattali (para o apoio à prática de conjunto) e o Projeto Ayrton Barbosa (para edição de partituras) (Informação prestada por Flávio Silva, que pertenceu ao quadro de funcionários do INM desde sua criação. Rio de Janeiro, julho de 2010).

Monumentos da Música Brasileira, Concertos para a Juventude e Mostra de Música Erudita²³¹. Na ocasião, em depoimento concedido à reportagem, Marlos Nobre relembra:

Quando o Ministro [da Educação e Cultura] Ney Braga, por indicação de Roberto Parreira, diretor executivo da Funarte, chamou um compositor para o cargo [de diretor do INM], já determinara ele mesmo as diretrizes que queria imprimir ao INM. Um órgão essencialmente técnico, que estudasse em profundidade a problemática complexa do nosso meio musical e acionasse projetos precisos e efetivos para deflagrar um processo irreversível de aperfeiçoamento de nossa realidade musical. O interesse do Ministro Ney Braga para a aceleração deste processo, seu entusiasmo pessoal e direto, nos contagia para tocar o barco para frente. A Funarte com seus Institutos é um marco histórico em nossa evolução cultural e as diretrizes do INM confundem-se com sua linha geral de atuação. Um trabalho vertical de efeito a médio e longo prazo, sem esquecer a necessidade de uma atuação imediata em todas as frentes. (...) Creio que não podia esquivar-me a esta responsabilidade. O artista necessita períodos alternados de ação e reflexão, um e outro se interpenetrando e influenciando-se mutuamente. Possivelmente, esta minha prolongada atuação no centro nervoso da nossa organização musical exerça uma benéfica influência sobre minha criação musical²³².

Conforme o noticiário da época, a repercussão de tais iniciativas, ainda que por vezes envolta em críticas, foi avaliada como positiva. Por exemplo, com a criação do Pro-Memus, iniciado em julho de 1979, durante a gestão de Cussy de Almeida, numa parceria entre o INM com o CEDOC, recoloca-se o problema da edição de partituras e da inserção da música erudita brasileira no mercado fonográfico nacional. O Pro-Memus, além de editar obras do passado e contemporâneas, atuou no setor de discos *long-play*, visando a documentar e divulgar a criação musical brasileira de todos os tempos. Sob a coordenação de Edino Krieger, com a assistência de Nestor de Hollanda Cavalcanti, o projeto tinha como princípio norteador o binômio documentar e divulgar. Considerados como pontos fundamentais e indissociáveis, para os idealizadores, o processo de divulgação de uma obra musical “só se torna possível a partir da existência de um documento – a partitura – e (...)”

²³¹ Os projetos patrocinados pela Funarte, em geral, partiam de uma proposta da diretoria. Tal proposta era discutida pelo corpo de técnicos do órgão, que examinava questões operacionais e viabilidade. Normalmente, os recursos vinham do Orçamento da União. A Funarte recebia um determinado montante, que era redistribuído entre seus vários setores internos, segundo acordo obtido em reunião entre os diretores e a presidência da entidade (Idem, ibidem).

²³² INM depois de Marlos Nobre, O. *O Estado*, Florianópolis, SC, 03 fev. 1980.

esse documento só alcança a sua função cultural quando colocado ao alcance de seu consumidor potencial – o intérprete e o ouvinte”²³³.

Na visão de Ronaldo Miranda, em 22 de novembro de 1980, a providência mais consistente para se apoiar o setor do mercado fonográfico dirigido à música erudita foi tomada pelo Pro-Memus, quando do lançamento de quinze discos contendo gravações selecionadas entre aquelas produzidas durante os anos 1958 e 1972 para o programa *Música e músicos do Brasil* da Rádio MEC. Doze deles, que receberam o título geral *Documentos da música do Brasil*, incluem peças para piano solo, grupos de câmara e orquestra, de renomados compositores brasileiros dos séculos XIX e XX, enquanto outros três foram gravados especialmente para a série no ano de 1979, sob a rubrica *Música nova do Brasil*²³⁴.

Quando do lançamento da mesma coleção, a matéria publicada em 08 de abril de 1981, J. Jota de Moraes cita uma entrevista na qual Edino Krieger afirma que “em plena era da explosão fonográfica, o Brasil ainda é um deserto em relação a seus próprios artistas”. O jornalista não discorda da afirmativa do compositor, contudo, reconhece que apesar da abrangência do material gravado, outras questões deveriam ser abordadas. Por exemplo, as fábricas de discos não se sentem atraídas pela música erudita brasileira tendo em vista os altos custos empregados para pagamento de estúdios, cachê de intérpretes e direitos autorais, “em uma operação que do ponto de vista comercial, poderia ser chamada de tudo, menos de sucesso”. De tal ponto de vista, para Moraes,

Dentro de um esquema que tem em vista pura e simplesmente o lucro, a produção brasileira do passado e do presente, realmente não poderia mesmo ter vez. Apenas atuações isoladas (como é o caso recente do Estúdio Eldorado) salvam-na do esquecimento total. Assim como todas as críticas – e estas são muitas – que se possa fazer ao Pro-Memus, não há como não elogiar o esforço da Funarte ao lançar discos contendo registros que, sem a sua intervenção, continuariam inteiramente desconhecidos (...).

²³³ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Projeto Memória da Música Brasileira (Pro-Memus). Rio de Janeiro, 1979.

²³⁴ MIRANDA, Ronaldo. A música brasileira em documentação fonográfica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1980, p. 2.

[No entanto,] geralmente são registros feitos ao vivo ou durante transmissões radiofônicas – o que nem sempre resulta em boas interpretações. Depois, todas [as gravações] foram feitas a partir de um material tecnicamente pouco elaborado em termos de estúdio, o que concorre para afastar delas os audiófilos acostumados a gravações feitas com toda a sofisticação da tecnologia. Sim: quase todas foram feitas há vários anos, o que concorre para dar a elas um ar decrépito nada agradável de ser percebido, no instante da audição. E, enfim, sua distribuição é precária, na medida em que podem ser encontradas apenas nas lojas da Funarte, em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Curitiba²³⁵.

Em 24 de junho de 1982, o mesmo crítico alerta para o fato de que somente quando abordar também o repertório colonial e de vanguarda o Pro-Memus permitirá que se adquira uma visão ampla da produção musical brasileira. Do contrário, continuará a defender “uma espécie de nacionalismo musical que, em muitos casos, já dá mostras de caduquice”²³⁶.

Quase três décadas após a realização do *I Simpósio internacional de compositores*, José Maria Neves volta a tratar das entidades encarregadas de atender a produção musical erudita brasileira através do mecenato público²³⁷. Segundo o autor, o perfil de tais órgãos se confunde com os interesses daqueles que estão a sua frente, como, por exemplo, quando o agravamento da “crise de financiamento” público durante a República fez surgir “uma espécie de caciquismo [sic] musical” cujo principal nome foi o compositor Leopoldo Miguez (1850-1902), “um imperador da música da época”, que impediu Francisco Braga (1868-1945) de entrar na Escola Nacional de Música porque o mesmo “tinha não só uma formação diferente como, sobretudo, a cor diferente, e isto o incomodava”. Quando aborda as especificidades da década de 70, o autor é contundente:

Durante o governo militar ainda continuamos a ter um burocrata de plantão que também é artista. Ele [(Marlos Nobre)] assegurou para si um espaço privilegiado e, certamente, tirou o espaço de qualquer outra pessoa que pudesse ter o mínimo desejo de compor e de mostrar sua obra durante vinte anos.

²³⁵ MORAES, J. Jota de. Um bom documento da Funarte, apesar das falhas. *Jornal da tarde*, São Paulo, 08 abr. 1981.

²³⁶ Idem. Um bom projeto da Funarte, mas que deve melhorar. *Jornal da tarde*, São Paulo, 24 jun. 1982.

²³⁷ Mecenato diz respeito ao “Apoio econômico, por parte de um indivíduo, de uma organização particular ou do Estado, ao produtor cultural, de modo genérico, ou à produção de uma obra cultural em particular. Este financiamento pode ser total ou parcial, apresentando-se sob a forma de um custeio de todas as necessidades vitais do artista ou produtor cultural ou mostrar-se voltado para a realização de uma única obra. Embora seja difícil distinguir claramente entre o mecenas e o comprador de arte, o mecenato não implica necessariamente a aquisição da obra pelo financiador” (cf. COELHO NETTO, José Teixeira. Op. cit., p. 246).

Burocrata de plantão e artista do sistema, de Marcos Portugal [(1762-1830)] até o regime militar, em todos os momentos, foram pessoas que cultivaram o mais deslavado populismo. O Marcos Portugal era assim. Fazia aquilo que os patrões achavam que os outros mereciam, definindo previamente o que o povo gosta de ouvir, o que o povo é capaz de fazer, e assim por diante. Todos eles tiveram projetos ou veleidades educativas.

Estes projetos educativos também eram populistas, como foi o de Villa-Lobos [denominado *Canto orfeônico*], ou o [Projeto] Espiral [idealizado por Marlos Nobre durante gestão à frente do INM]. Todos eles cultivaram o gosto pessoal e tentaram impor às outras pessoas uma atitude colonial: quem teve a infelicidade de nascer em algum lugar que não o Rio de Janeiro, só teria a chance de ser alguém se vencesse no Rio de Janeiro.

O próprio burocrata de plantão será melhor do que a média, porque ele vai vencer no exterior, na grande metrópole [²³⁸]. Também interessa ao dominador político, ao governismo, que o seu representante da área das artes seja legitimado pela super metrópole, que seja reconhecido, por exemplo, pela Unesco²³⁹.

Para concluir, José Maria Neves destaca que os atributos do promotor da cultura musical brasileira, seja ele a Igreja ou as Irmandades, por exemplo, estão sempre voltados para a função do ensino e da produção²⁴⁰. Ou seja, para o autor, a noção de música erudita brasileira está perpassada, de um lado, pelas condições e características do sistema educacional, que a ela dá suporte: Conservatórios e/ou cursos universitários de Composição, Regência ou Instrumento, por exemplo. De outro, pelo perfil do grupo, ou da personalidade, que, por motivos variados, assume cargos prestigiosos em esferas administrativas. Para Neves, os responsáveis pelo controle político e cultural da produção musical erudita tendem a tirar proveito do prestígio alcançado entre as esferas político-administrativas para impor seus projetos individuais.

Durante a década de 70, a necessidade de ampliar os espaços de atuação criou condições favoráveis para a aproximação entre certo grupo de compositores eruditos renomados e com experiência administrativa e algumas personalidades de órgãos oficiais, favorecendo a criação do INM. Tal fato trouxe prestígio não só para aqueles que vieram a ocupar um lugar de destaque nas entidades instituídas, mas também para o Estado, que passa a assumir a responsabilidade por setores específicos da produção, a música erudita,

²³⁸ Provavelmente, uma referência pejorativa à administração do compositor Marlos Nobre à frente do INM.

²³⁹ NEVES, José Maria. Os músicos e as instituições. In: GURBENIKOFF, Carole (Org.). *Encontros/desencontros*. Rio de Janeiro: Funarte/Unirio, 1996, p. 21-27.

²⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 27.

por exemplo, via investimentos e mecenato. Se, por um lado, havia um consenso, ou um acordo tácito, quanto à necessidade da intervenção estatal no campo, por outro, havia condições políticas favoráveis (estudos realizados, infraestrutura e administradores, por exemplo) para a criação, dentro do aparato governamental, de um setor que atuasse diretamente no âmbito do patrocínio e fomento às manifestações artísticas e culturais brasileiras. Ou seja, tudo aquilo que envolve a participação do INM possui um duplo interesse para situarmos as especificidades do campo da música erudita brasileira contemporânea. Primeiramente, no INM, tomaram lugar representantes do próprio campo e, em segundo lugar, seus interesses se confundem, presumivelmente, com aqueles do órgão que representam. A seguir, examinamos quais as feições do debate que se produzia na época, no âmbito das ideias que norteavam o papel da música erudita brasileira na atualidade.

2.2 Sobre a produção musical erudita

Ana Cláudia Assis relaciona entre as obras versando sobre a história da música brasileira que se tornaram “canônicas, de leitura praticamente obrigatória nos cursos universitários”, dois textos que examinam a produção da música erudita brasileira nos anos 1970: a tese defendida por José Maria Neves na Universidade de Paris IV, Sorbonne, em abril de 1976, traduzida e adaptada à forma de livro publicado sob o título *Música contemporânea brasileira*; e a *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz²⁴¹. Ambos os trabalhos são de caráter panorâmico, dedicados principalmente à difusão de conhecimentos e cujo público-alvo inclui não somente universitários, mas também pessoas culturalmente interessadas. Tais estudos, tendo encontrado grande aceitação à época de seu lançamento,

²⁴¹ A segunda edição do livro *História da música no Brasil*, de 1983, recebeu o *Prêmio José Veríssimo* (melhor estudo histórico do ano) outorgado pela Academia Brasileira de Letras.

são prioritariamente históricos, “testemunho de uma época”, neles se sobrepondo “a crença em um projeto musical referenciado – seja para a continuidade, seja para a ruptura – na cultura europeia” e onde há uma distinção muito tênue entre os fatos e o discurso sobre eles²⁴².

Ambos os títulos citados evidenciam, primeiramente, um critério de seleção geográfico, ou seja, neles se aborda a música produzida no território nacional. Seu conteúdo, por sua vez, revela a preocupação em estabelecer a continuidade entre a sequência cronológica de fatos ocorridos desde o período colonial até os dias atuais. Considerando a limitação natural dos trabalhos, José Maria Neves trata da produção que vai até a véspera da defesa de sua tese, em 1976; e Vasco Mariz trata da produção até 1980, véspera da publicação. A seguir, partimos do panorama descrito por Vasco Mariz em 1969 para examinar o papel da música erudita brasileira durante os anos 1970, conforme os princípios gerais apresentados em *Música contemporânea brasileira e História da música no Brasil*.

2.2.1 A visão dos historiadores

Em julho de 1969, ao concluir a introdução à segunda edição de seu livro *Figuras da música contemporânea*, Vasco Mariz parte de uma contextualização geopolítica para situar a música erudita brasileira no âmbito da produção internacional. Segundo o musicólogo, a polarização entre os países do bloco socialista e do bloco capitalista implicava também numa revisão da postura estética dos compositores nacionais. Por exemplo, enquanto, de um lado, na “área socialista”, isto é, nos países do Leste Europeu (Polônia e Alemanha Oriental, por exemplo) e na União Soviética, a música nacionalista,

²⁴² ASSIS, Ana Cláudia de et al. Música e História. In: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil*. Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 8-9.

de cunho folclorista, era encorajada; de outro, nos países capitalistas da Europa Ocidental e nos Estados Unidos, essa mesma tendência estética encontrava “resistência do público e da crítica sofisticados”. Assim sendo, na visão de Mariz, o fato de, no Brasil, um país politicamente alinhado às nações do bloco capitalista, as obras dos principais compositores eruditos contemporâneos tenderem ao nacionalismo representava “um inconveniente estético digno de nota”.

Mariz pressupõe que caberia ao Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) e ao MEC investir na edição e distribuição no país e no exterior das principais obras eruditas contemporâneas nacionais. O musicólogo admite que compositores como Guerra-Peixe, por exemplo, cuja obra representa o “processo evolutivo do nacionalismo musical no Brasil”, relutassem em “mudar de orientação só porque os críticos franceses ou norte-americanos deixaram de interessar-se por essa orientação folclorista”, porém, parece-lhe ser necessário que

a nova geração enverede por outros caminhos, atualizando-se nas pesquisas estéticas dos grandes centros internacionais. Se a nossa música quiser progredir, deverá diversificar-se, atualizando-se. A perspectiva da conjuntura musical é de incômoda estagnação. Os governos federal e estaduais têm o dever de contribuir para a renovação estética e formal da música erudita brasileira, por intermédio de concursos e bolsas de estudo a jovens promissores, afim de que se aperfeiçoem com grandes mestres no exterior²⁴³.

Mariz justifica que, em seu texto, a ausência de informações sobre Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri se explica pelo fato de que eles “têm merecido estudos muito mais aprofundados e em forma de livros”. Ao mesmo tempo, ao invés de escrever “uma história formal” da música brasileira, o autor pretende adotar uma perspectiva “severa” e “longe de ufanismos daninhos”, para “divulgar a obra de compositores maduros de sensível importância e comentar um pouco do que se anunciava entre a nova geração” de mais representativo²⁴⁴. Entre os últimos, da “nova geração”, ou

²⁴³ MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, p. 15.

²⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 17.

seja, dos compositores que se atualizavam através do contato com “as pesquisas estéticas dos grandes centros internacionais”, o musicólogo destaca as figuras de Edino Krieger e do “novo astro que surge”, Marlos Nobre²⁴⁵.

Em suas considerações finais, Vasco Mariz estabelece dois fatores que afetam a produção musical brasileira erudita: o primeiro, de “influência negativa”, é o “excepcional prestígio da música popular brasileira”, sua “supervalorização”, e o consequente desencorajar da produção erudita²⁴⁶. O segundo, de “influência positiva”, é “o nítido

²⁴⁵ Durante a década de 60, a produção de Marlos Nobre começou a apresentar um “brasileirismo atonal” que o consagrou no ambiente “da intelectualidade de vanguarda”, como uma espécie de sucessor de Heitor Villa-Lobos “com elementos formais na linha da transformação dos sistemas dos tempos mais modernos, como seria a linguagem de Glauber Rocha”. Por exemplo, *Ukrinmakrinkim* - Opus nº 17, de 1964 e dedicada a Alberto Ginastera, foi utilizada pelo cineasta (Glauber Rocha) no filme *Antônio das mortas* (1969), após o cineasta ter citado, da música erudita brasileira, apenas fragmentos de Heitor Villa-Lobos em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) (cf. VALLE, Gerson. *Jorge Antunes*. Brasília: Editora Sistrum, 2003. p. 107).

²⁴⁶ No âmbito da história da música brasileira, encontramos traços das categorias música erudita e música popular, por exemplo, quando, na *Pequena história da música* (do original *Compêndio de história da música*, 1929), Mário de Andrade dedica dois capítulos em separado para o estudo da música nacional. No primeiro (“Música erudita brasileira”), o autor explica que a produção musical erudita brasileira apresentava “um espírito subserviente de colônia” que só veio a ser superado com as correntes nacionalistas, depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977. p. 163). Ao introduzir a questão da música popular (“Música popular brasileira”), o autor acrescenta que enquanto a primeira, ou “música artística”, se manifesta “mais por uma fatalidade individualista ou fantasia de elites que por uma razão de ser social e étnica”, a segunda, desde o século XIX, começou a tomar corpo “sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana” (Idem, *Ibidem*, p. 180). Depois de levantar as influências e determinar as formas utilizadas, Mário de Andrade afirma que a modinha, o maxixe e os sambas urbanos foram as “manifestações populares que tiveram maior e mais geral desenvolvimento”, sendo inclusive “profusamente impressos”. Entre os compositores destacados nessa atividade, o autor menciona Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974), Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930) e Noel Rosa (1910-1937) (Idem, *Ibidem*, p. 192-193). Tais formulações retomam idéias contidas no *Ensaio sobre a música brasileira*. Na oportunidade, conforme o crítico Eduardo Jardim de Moraes, Mário de Andrade aproxima as designações música popular e música erudita das noções de, respectivamente, “música interessada” e “música desinteressada”. Para o mesmo estudioso, na visão de Mário de Andrade, havia a necessidade de se estabelecer um *continuum* entre a cultura popular e a cultura erudita: “primeiramente, a reivindicação da continuidade popular-erudito como *critério maior* no estabelecimento do valor da obra-de-arte e, em segundo lugar, considerada então em si mesma, a obra de arte seria submetida a uma apreciação de caráter propriamente estético (MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 98).

José Miguel Wisnik, em *O minuto e o milênio*, texto cuja primeira edição ocorreu em 1979, denota subentender que foi no âmbito da música popular que se estabeleceu o *continuum* entre a “cultura popular” e a “cultura erudita”. Ao traçar um panorama sobre a produção musical brasileira da década de 70, o estudioso considera que, durante o período, a “música comercial-popular brasileira”, conviveu com dois modos de produção: o industrial, das grandes empresas de comunicação (gravadoras, rádio e televisão) e o artesanal, dos “poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente”. No segundo grupo (dos poetas-músicos), o autor menciona, entre outros, Chico Buarque e Caetano Veloso, cuja obra, não possuindo “um uso puramente estético-contemplativo, como se ela fosse um objeto de arte exposto num museu ou executado sobriamente numa sala de concerto”, permite uma multiplicidade de usos, equivalente à multiplicidade dos modos como é apreciada. Por outro lado, ainda conforme Wisnik, os compositores brasileiros de música erudita, não conseguiram estabelecer e desenvolver

renascimento criador que está agitando uma pequena minoria de jovens compositores em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Bahia”: em São Paulo, o grupo Música Nova, “os mais radicais”, e Almeida Prado, “mais moderado”; no Rio de Janeiro, Edino Krieger e Marlos Nobre, que “já se projetaram no exterior antes de se tornarem personagens nacionais”, e, na Bahia, Lindemberg Cardoso e Jamary de Oliveira, apresentando o folclore “com um tratamento musical moderno”²⁴⁷.

Além de conceber a história da música brasileira como uma continuidade, ou progresso, fica evidente certo didatismo simplificador da parte do musicólogo ao concluir que a produção musical erudita, no âmbito da Cultura nacional, encontrava-se obscurecida devido ao prestígio alcançado pela música popular. Por outro lado, porém, certos temas apontados pelo autor fizeram-se presentes em todo o decorrer da década que se iniciava, sendo discutidos, posteriormente, em *Música brasileira contemporânea e História da música no Brasil*.

uma relação de correspondência e reciprocidade como os anseios do público nacional. Para ele, certas exigências da prática da música erudita (estético-contemplativa) não se adaptam às “características da prática musical brasileira”: “o uso mais forte na música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da ‘música desinteressada’, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto de trabalho, em suma, a música como instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” (WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, SenacRio, 2005, p. 25-37.).

De fato, para José Paulo Netto, desde o final da década de 1960, a música popular brasileira alcançou, no campo da composição e interpretação, um patamar estético e cultural privilegiado: o aporte da alta cultura, por exemplo, do diplomata e poeta Vinicius de Moraes, bem como de uma geração intelectual engajada e crítica advinda do ambiente universitário, por exemplo, dos compositores e intérpretes Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso (NETTO, José Paulo. *Ditadura e serviço social*. São Paulo: Cortez, 1991. p. 78).

²⁴⁷ MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 119-120.

O primeiro, de José Maria Neves²⁴⁸, subdivide-se em quatro partes, que correspondem às quatro etapas, ou correntes estéticas, abordadas: “Advento da consciência nacional”, “Música Viva, grupo de renovação”, “Renascimento do nacionalismo” e “Do nacional ao universal”. O segundo, de Vasco Mariz, está organizado em quinze seções: “Música no tempo da colônia”, “A música no tempo do Império”, “Carlos Gomes”, “Três compositores de formação europeia”, “Precursores do nacionalismo musical”, “Primeira geração nacionalista”, “Segunda geração nacionalista”, “Francisco Mignone”, “Terceira geração nacionalista”, “Entreato dodecafônico”, “Primeira geração pós-nacionalista”, “Primeira geração independente”, “Segunda geração independente” e “Outros valores novos”.

Ambos os autores se propõem a tarefa de apontar influências e identificar traços de singularidade entre a produção musical erudita brasileira e a europeia, mediante a descrição da multiplicidade de estilos vigentes em um determinado período (nomeadamente em *Música brasileira contemporânea*) e de que maneira esses estilos se encadeiam entre si através do tempo (nomeadamente em *História da música no Brasil*). Por exemplo, no prefácio, escrito em 1977, à *Música contemporânea brasileira*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo considera que a motivação de José Maria Neves foi apresentar um panorama da produção musical brasileira, do ponto de vista das tendências da música contemporânea, havendo, portanto, um grande empenho em se discutir as “tentativas

²⁴⁸ Musicólogo, compositor, regente e professor, José Maria Neves (1943-2002) obteve sua formação musical no Conservatório Estadual de Música de São João del-Rei, MG, mas foi na década de 60, sob a orientação dos compositores César Guerra-Peixe e Esther Scliar, que pôde formular suas convicções. O autor fez cursos de aperfeiçoamento em composição, regência, regência coral e música eletroacústica na França, em 1969, retornando ao mesmo país (entre 1974 e 1976), para realizar seu doutoramento em Musicologia, sob orientação de Jacques Chailley e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, na Universidade de Paris IV, Sorbonne. Desde 1968, ele fez parte do corpo docente do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), recebendo o título de professor titular emérito quando se aposentou, em 1997. Atuou também, desde 1972, no Conservatório Brasileiro de Música, do Rio de Janeiro. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Educação Musical (entre 1972 e 1974) e esteve à frente dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea (entre 1978 e 1986). Foi presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), entre 1975 e 1999, e, em 1977, assumiu a função de regente da Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei, MG, uma das mais antigas corporações musicais do país (GANDELMAN, Salomea. Homenagem a José Maria Neves, p. 8-20. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-1.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2009).

anticonformistas e, por isso mesmo, mais controversas, da jovem música brasileira”. Segundo o crítico, o texto se localiza na mesma linha de pesquisa inaugurada por Guilherme de Mello (menção ao livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de 1908), passando por Renato Almeida (menção a *História da música brasileira*, de 1926) e Vasco Mariz (menção a *Figuras da música contemporânea*, de 1948). Para Luiz Heitor, quando Neves apresenta a descrição de fatos e documentos, aproxima-se da pesquisa histórica, porém, ao tecer considerações subjetivas a respeito de obras e compositores, aproxima-se da apreciação e reflexão estética²⁴⁹.

No capítulo “Do nacional ao universal”, José Maria Neves circunscreve sua pesquisa às obras produzidas nas décadas de 60 e 70. Foi em tal período que, segundo ele, contrariamente ao papel centralizador desempenhado pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, grupos de compositores pertencendo a diversas regiões do país adquirem projeção nacional ao adotarem procedimentos técnico-composicionais oriundos da música experimental europeia das décadas mais recentes. Neves parte da tese de que, em linhas gerais, a música brasileira não “acompanhou em intensidade e ritmo o ímpeto revolucionário que deu ao Brasil uma arte nova e nacional” depois da Semana de Arte Moderna, em 1922. Dessa maneira, se por um lado o movimento modernista encontrou a música erudita brasileira “totalmente amortecida e orientada por preconceitos socioculturais que limitavam seu alcance experimental”, por outro, paradoxalmente, a música de tendência neoclássica, especialmente o nacionalismo, veio a produzir “poucas figuras de valor absoluto”²⁵⁰.

Ao contrário, porém, propondo alternativas novas para solucionar “problemas da criação e expressão”, a música experimental brasileira dos anos 1960 e 1970 foi pródiga e “rica em criadores vigorosos e renovadores”, que, na visão de Neves, “merecem figurar ao

²⁴⁹ CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. Prefácio (1977). In: NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p. 7-8.

²⁵⁰ NEVES, José Maria. Op. cit., p. 9-12.

lado de personalidades de alcance internacional, destruindo a atitude colonial em que a criação artística brasileira se colocara desde sempre”. O autor passa, então, a focalizar os “movimentos de renovação” que conduziram a música brasileira “a um compromisso com a cultura nacional e com as exigências do mundo contemporâneo”: convictas de seus princípios estéticos e buscando projeção nacional, as múltiplas tendências analisadas se revelam contraditórias, mas sempre gravitando, ora na defesa da tradição, ou seja, pela manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo; ora na defesa da renovação, ou seja, na busca de novos recursos expressivos, independentes da herança tradicional.

José Maria Neves adota a perspectiva de Juan Carlos Paz no livro *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1955), defendendo que o neoclassicismo populista da música nacionalista estava estagnado. Para ambos (Neves e Paz), se a “liberação do colonialismo cultural europeu e o desejo de colocar a obra de arte ao alcance do povo” são legítimos, em contrapartida, seria impossível obter autonomia e alcançar maior penetração popular mantendo-se no âmbito das “normas tradicionais”, ou dos “reais valores do passado”. Os valores do passado correspondem às necessidades expressivas de outras épocas e de outras culturas, portanto, esgotaram-se e perderam a força no tempo presente, são “normas de beleza e arte” estabelecidas em épocas e culturas diferentes da contemporânea²⁵¹.

Podemos observar através dos debates contemporâneos que, de fato, os “reais valores” da música brasileira erudita contemporânea permaneciam atrelados à ideia de uma produção que deveria refletir as descobertas ou tendências propagadas pela música erudita europeia contemporânea. Por exemplo, em 02 de novembro de 1977, a jornalista Dulce Tupy, para saber “O que os nossos compositores têm de melhor”, entrevistou diversos participantes da *II Bienal de música contemporânea*, entre eles Hans-Joachim Koellreutter.

²⁵¹ Idem, *ibidem*.

Conforme Tupy, Koellreutter considera que a música de vanguarda “não se comunica nem com a elite que vai aos concertos e nem com o grande público”. Por isso, para o compositor seria necessário “simplificar”:

Dar um caráter funcional à música contemporânea, ligando-a a outras atividades (cinema, teatro, novela, jingles, etc.), levando-se em consideração o índice de redundância (a repetição). Voltar ao extremamente simples, adotando-se como critério a comunicabilidade. Só assim a música romperá com o isolamento que hoje a caracteriza²⁵².

Por outro lado, na mesma ocasião, Jorge Antunes pondera que “o extremamente simples é a única coisa que o extremamente ignorante e inculto entende”. Do ponto de vista de Antunes, segundo Tupy, a proposta “não é simplificar, é educar o povo de modo a que ele passe a compreender o extremamente complexo”, ou seja, “o homem comum, que não entende a música extremamente complexa, é o mesmo homem que não entende o mundo político, econômico e social da atualidade, que também é extremamente complexo”²⁵³.

Em 07 de dezembro de 1977, J. Jota de Moraes apresenta um panorama da presença da música erudita brasileira em termos de sua inserção no mercado fonográfico nacional. Segundo o crítico, os “esforços oficiais” para documentar a “música *clássica*” brasileira não se desenvolvem com a necessária constância. Considerando o alto custo da produção (direitos autorais, cachês, estúdio, por exemplo), as indústrias fonográficas, conforme Moraes, “só se dão ao luxo de pensar em brasileiros quando existe a garantia de que a tiragem é patrocinada por algum intérprete, empresa particular ou entidade oficial”:

As gravadoras não se sentem especialmente atraídas pelos brasileiros. Como, em geral, não passam de representantes de firmas estrangeiras, preferem trabalhar com ‘enlatados’ provenientes da Europa ou dos Estados Unidos, quando tudo já vem pronto sob a embalagem-fascínio da *vedete*²⁵⁴.

²⁵² Cf. TUPY, Dulce. Dissonâncias e queixas da música contemporânea. *Istoé*, São Paulo, 02 nov. 1977, p. 61-62.

²⁵³ Idem, *ibidem*.

²⁵⁴ MORAES, J. Jota de. A música clássica brasileira e as obras do acaso. *Istoé*, São Paulo, 07 dez. 1977, p. 61-62.

Em 26 de dezembro do mesmo ano, a jornalista Mirian Paglia Costa entrevistou os organizadores da *III Bienal de música*, que ocorreria durante o mês de janeiro de 1978, nas dependências da Universidade de São Paulo (USP). Segundo a repórter, o evento teria entre seus objetivos “Evitar que se mantenha a distância entre a música atual e intérpretes”, bem como “integrar a música contemporânea no quadro a que pertence por definição: o da evolução da história da música ocidental”. Em depoimento colhido por Costa, o pianista Caio Pagano, que juntamente com os compositores Willy Correa de Oliveira e Olivier Toni idealizaram o evento, afirma que os estudantes de música que frequentam cursos de Composição, Harmonia ou “pesquisa de som” compreendem facilmente a necessidade “da atualização da atividade musical”. Ao contrário, os intérpretes/executantes evitam a música contemporânea, seguindo sua trajetória “tocando o que é fácil de ser consumido e causando o impasse que é a não-execução da música contemporânea²⁵⁵”.

Em artigo publicado em 19 de julho de 1978, o jornalista Olívio Tavares de Araújo aborda “O harmonioso Festival de Campos do Jordão e a outra face mais dura da criação erudita: como se formam e a vida que espera os músicos brasileiros”. Conforme o jornalista, sob a direção do maestro Eleazar de Carvalho, o *VIII Festival de inverno de Campos do Jordão*, SP, possuía como meta a habilitação de músicos profissionais, que viessem a trabalhar em orquestras brasileiras. Por outro lado, certos aspectos do empreendimento como, por exemplo, os custos, a administração e a programação dos concertos, levam Tavares de Araújo a indagar se, de fato, o evento realiza um serviço válido para benefício da música brasileira ou é apenas um pretexto para entretenimento das elites do mais rico Estado do país.

Para responder suas questões, Tavares de Araújo contou com o testemunho de diversas personalidades e alunos presentes, entre eles, Lutero Rodrigues. Na visão do

²⁵⁵ Cf. COSTA, Mirian Paglia. Vanguarda musical sem preconceito. *Visão*, São Paulo, 26 dez. 1977, p. 78-79.

professor e regente, as orquestras brasileiras não são satisfatórias: “houve e há bons músicos para as primeiras partes, mas o conjunto não se faz apenas com elas (...). Nossas orquestras sem estrangeiros não funcionam”²⁵⁶. Com o auxílio da pesquisa realizada pelas sucursais da revista onde o texto foi publicado, o jornalista conclui:

Comparado a padrões ideais, como os da Alemanha Oriental (uma orquestra para cada 200.000 habitantes) ou dos Estados Unidos (aonde elas chegam a mais de mil), o número de conjuntos sinfônicos no país beira o irrisório: dezesseis, distribuídos de forma absolutamente desigual (...). Somando-se orquestras de câmara (muitas vezes subdivisões das anteriores, utilizando os mesmos músicos, pagos por outras fontes), mais as raríssimas orquestras de jovens, e os conjuntos vinculados ao ensino em universidades, o total iria a pouco mais de vinte e cinco²⁵⁷.

Tavares de Araújo destaca como aspectos positivos o aumento significativo na venda de discos de música clássica, a “simpática invasão” das salas de concerto por uma platéia formada por jovens, como também a grande audiência dos programas radiofônicos dedicados à música erudita. Por outro lado, contudo, o jornalista demonstra ceticismo ao comparar a relevância desses dados em um contexto mais amplo. Quanto à situação do ensino da música erudita no Brasil, o testemunho do compositor Hans-Joachim Koellreuter é certamente o mais polêmico. Para o “pioneiro da vanguarda musical no país e o criador da primeira experiência avançada de ensino de música (os Seminários da Universidade da Bahia, entre 1954 e 1962)”, dois motivos impedem a criação de uma música erudita no Brasil: em primeiro lugar, “a ineficiência, estupidez, diletantismo e incompetência do ensino musical”; e, em segundo lugar, “a vaidade, a procura do sucesso fácil, falta de humildade e modéstia de uma grande parte de artistas”²⁵⁸.

Em 13 de setembro de 1978, o mesmo jornalista descreve os acontecimentos ocorridos durante o *II Simpósio internacional de compositores*, realizado no Instituto de Artes do Planalto, da Universidade Estadual Júlio de Mesquita, UNESP, São Bernardo do Campo, SP, onde “Os compositores se reúnem buscando uma linguagem”. Na ocasião,

²⁵⁶ Cf. ARAÚJO, Olívio Tavares de. Os acordes de julho. *Veja*, São Paulo, 19 jul. 1978, p. 64-76.

²⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 68.

²⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 70-73.

jovens estudantes, compositores em início de carreira, “estrelas ascendentes” (Jorge Antunes, por exemplo) e “*enfants terribles* de sólido prestígio” (Aylton Escobar, por exemplo) estiveram ao lado de compositores consagrados (Ernst Widmer, Almeida Prado e Hans-Joachim Koellreutter, por exemplo) e expoentes da música latino-americana, europeia e americana. Para o repórter,

seria injustiça pretender que o resultado global do [II Simpósio internacional de compositores] não esteja também associado a uma crise, sempre negada mas evidente, de comunicabilidade (quantitativa e não-qualitativa) da própria música atual. Exemplo disso é que dentre todas as apresentadas em concertos, a obra de maior sucesso junto ao público especializado foi *Ópera aberta*, de Gilberto Mendes – um pastiche-piada cuja força comunicativa deriva seguramente de fatores extramusicais²⁵⁹.

Poucos resquícios desses assuntos estão presentes na *História da música no Brasil* de Vasco Mariz²⁶⁰. Na “Nota do autor”, escrita em dezembro de 1980, Mariz esclarece alguns pontos da gênese e da metodologia utilizada na pesquisa que ali apresenta. Conforme o objetivo expresso do musicólogo, seu texto possui cunho informativo, dirigido a um público de leitores amplo, não havendo, portanto, aprofundamento das análises musicais realizadas. Ao mesmo tempo, o autor se permite expressar as próprias opiniões, como também a de outros musicólogos, “a fim de melhor apresentar a repercussão da obra do compositor em estudo”.

Para Vasco Mariz, em linhas gerais, a história da música brasileira “não deve ser uma relação de ‘todos’ os brasileiros que fizeram música e sim apenas daqueles que realmente deixaram sua marca permanentemente, por uma razão ou outra”. Contudo, Mariz

²⁵⁹ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Cacofonia. *Veja*, São Paulo, 13 set. 1978, p. 59.

²⁶⁰ Musicólogo, diplomata e cantor, Vasco Mariz (n. 1921) iniciou seus estudos de música em 1937, e em 1945 ingressou na carreira diplomática, passando a atuar na Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) em 1947. Entre as atividades coordenadas por ele no período destaca-se a organização da primeira coleção de discos contendo música brasileira para ser distribuída no exterior. Como crítico musical, o autor trabalhou nos jornais *Correio da manhã*, *O Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, escrevendo preferencialmente sobre música brasileira. Em 1948, foi removido para Portugal, onde escreveu e publicou *Figuras da música brasileira contemporânea*. A trajetória de Vasco Mariz, durante a década de 50, inclui a participação em entidades de grande prestígio internacional como, por exemplo, o Instituto Interamericano de Musicologia (Montevideu, Uruguai). Mariz voltou a atuar no Itamaraty como chefe da Divisão Cultural, promovendo e organizando várias turnês de músicos brasileiros ao exterior. Em 1967, assumiu a presidência do Conselho Interamericano de Música da Organização dos Estados Americanos (OEA) (entre 1964 e 1966), sendo também embaixador brasileiro no Equador (entre 1969 e 1974) (MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., v. 1, p. 453).

se dedicou a analisar a obra de um número considerável de compositores contemporâneos, “músicos que, de uma ou outra maneira, chamaram a atenção para seu trabalho e devemos, portanto, dar-lhes um crédito de confiança”²⁶¹. Depois desses esclarecimentos iniciais, Vasco Mariz toma posição frente à música realizada no Brasil da época.

Segundo o autor, o debate entre compositores das correntes nacionalista e universalista se revigorou com a tomada de posição do segundo grupo: “ignorar o ressurgimento da música com identificação nacional”. Por outro lado, se depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) o nacionalismo musical adquirira um “matiz ideológico”, agora estava indubitavelmente “despolitizado”:

Muitos compositores brasileiros estão procurando fazer música nacional sem nacionalismo. É uma segunda ou terceira etapa da música no Brasil (...). Por outro lado, não podemos esquecer Régis Duprat: ‘Consideramos nacionalismo uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia’. Como em outros países musicalmente mais avançados, no Brasil há suficiente espaço para todos os *ismos*. O que afinal importa é que se faça boa música, pois não faltarão aplausos e adeptos para as duas correntes²⁶².

Durante a década de 70, estavam em atividade compositores cuja obra, segundo Mariz, se enquadra dentro do “nacionalismo direto”, entre eles Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993) (consagrados pela crítica e por estudos musicológicos); ou do “nacionalismo depurado”, entre eles Radamés Gnattali (1906-1986), Cláudio Santoro (1919-1989) e Guerra-Peixe (1914-1993) (de sensível importância e detentores de projeção nacional). Tal grupo de compositores caracteriza-se pela ênfase na defesa da continuidade com a linguagem musical do passado (neoclassicismo), detectando-se em sua obra a presença marcante de elementos da música folclórica e/ou popular brasileira. Concomitantemente, porém, estavam em atividade compositores que buscavam afirmar-se no cenário nacional através de uma produção que utilizasse recursos expressivos e técnicas composicionais inovadoras. Entre eles, classificados sob a rubrica de “contemporâneos”, “vanguardistas” ou “cosmopolitas” (“radicais” e “moderados”;

²⁶¹ MARIZ, Vasco. Op. Cit., p. 15-17.

²⁶² Idem, ibidem, p. 23.

“estrelas ascendentes” e “*enfants terribles* de sólido prestígio”), compositores jovens, mas também personalidades que já haviam alcançado a consagração entre seus pares. Por exemplo, Edino Krieger e Marlos Nobre, prestigiados internacionalmente; ou Ernst Widmer e Hans-Joachim Koellreutter, que, apesar da idade mais avançada, mantinham-se fiéis aos princípios de uma música erudita brasileira que acompanhasse as técnicas composicionais inauguradas pela música erudita europeia das últimas décadas. Vasco Mariz, assim como também José Maria Neves, explicita suas convicções acerca da música erudita brasileira, concentrando-se em apresentar dados biográficos dos compositores mencionados, principalmente relativos à repercussão alcançada por suas principais obras. A seguir, verificamos de que maneira tais questões se fizeram presentes quando da discussão a respeito do repertório violonístico brasileiro contemporâneo.

2.2.2 Aspectos do repertório violonístico

Em matéria publicada no dia 29 de outubro de 1950, Eurico Nogueira França coloca duas questões pertinentes à produção violonística brasileira. Em primeiro lugar, Nogueira França classifica como “curioso” o fato de os compositores nacionalistas preferirem “transpor para outros instrumentos, e para um plano de arte mais depurada, as sugestões de brasilidade musical que esse instrumento oferece”:

Quase nunca, entretanto, à exceção de Villa-Lobos, com seus [doze] *Estudos* [(de 1923, dedicados a Andrés Segovia e publicados pela Ed. Max Eschig em 1952)] ou o *Choros nº 1* [(de 1920, dedicado a Ernesto Nazareth e publicado pela Ed. Arthur Napoleão em 1959)], esses compositores escrevem, como fora lógico esperar, para o próprio violão que tanto os atrai, e que naturalmente seria veículo adequado à criação de saborosas e genuínas obras musicais brasileiras²⁶³.

O mesmo crítico, em segundo lugar, pondera que o repertório violonístico erudito brasileiro estava subordinado “à existência dos respectivos intérpretes, que justamente

²⁶³ FRANÇA, Eurico Nogueira. Uma intérprete do violão. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 out. 1950.

entre nós, onde sua raridade tanto se acusa, desejável se torna que se multiplicassem”²⁶⁴. Ou seja, conforme Nogueira França, para ampliar a presença do repertório violonístico no panorama da música erudita brasileira seria necessário superar questões de ordem circunstancial como, por exemplo, o interesse da parte dos compositores e a disponibilidade, ou capacidade, de intérpretes violonistas encorajarem-os a escrever obras para o instrumento.

É somente no final da década de 60 que Vasco Mariz apresenta indícios de que uma alteração no ambiente cultural estava em curso. Ao descrever as características dos jovens estudantes que frequentam os conservatórios de música, o musicólogo informa que os mesmos não encontram tempo para assistir a concertos ou “debater assuntos musicais, preferindo a medíocre televisão ou a música popular nacional e estrangeira”, dedicando-se a estudar, principalmente, o acordeão ou o violão, alçados “às alturas do piano até pelas autoridades oficiais”²⁶⁵. Entre outros fatores que criaram as condições para tal fenômeno (o interesse do público e o apoio oficial à presença do violão no ambiente acadêmico), certamente está a projeção nacional e internacional alcançada por violonistas como, por exemplo, Barbosa Lima e Turíbio Santos.

Residindo na França, durante uma visita ao Brasil, Turíbio Santos²⁶⁶ concedeu uma entrevista ao jornalista Bruno Paraíso em 17 de setembro de 1971. Na ocasião, depois de mencionar que Francisco Mignone e Camargo Guarnieri escreveram obras para violão e

²⁶⁴ Idem, *ibidem*.

²⁶⁵ MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970. p. 12.

²⁶⁶ Violonista e professor, Turíbio Soares Santos (n. 1943) estudou com Antônio Rebelo e Oscar Cáceres (Violão) e Edino Krieger (Composição). Em 1962, Turíbio Santos iniciou sua carreira de concertista. Entre outros fatos marcantes da trajetória do artista, destaca-se ter realizado a primeira gravação integral da coleção dos doze *Estudos* para violão de Heitor Villa-Lobos, em 1963. No ano seguinte, juntamente com Clementina de Jesus e Jacó do Bandolim, entre outros, participou de um movimento, liderado por seu amigo e incentivador, Hermínio Bello de Carvalho “pela integração” da música erudita com a música popular. Venceu o *VII Concurso Internacional de Violão* promovido pela Organization de la Radiodiffusion-Television Française (ORTF), em 1965. Foi professor e artista convidado do Festival Internacional de Música, Campos do Jordão, em 1973, e, no ano seguinte, apresentou-se no concerto de aniversário do Conselho Internacional de Música da Unesco, Paris (Idem, *Ibidem*, v. 2, p. 696-697).

que, recentemente, recebera obras de Souza Lima (menção a *Cortejo*), José Guerra Vicente (menção a quatro *Peças*) e Guerra-Peixe (menção a *Sonata*), o violonista afirma que apesar de compositores da nova geração estarem cada vez mais atraídos pelo instrumento (Marlos Nobre e Edino Krieger, por exemplo), “o violão ainda não é um instrumento oficial”²⁶⁷.

Poucos anos depois, o citado violonista passou a editar (selecionar, revisar e digitar) uma coleção de partituras publicadas pela editora francesa Max Eschig (*Collection Turíbio Santos, Oeuvres pour guitare*). Data do mesmo período o projeto de solicitar que compositores pertencentes a seu círculo de amizade, e atuantes no âmbito da música vanguardista, escrevessem e lhe dedicassem obras. Em entrevista datada de 28 de agosto de 1973, Santos explica:

Quando preparei meu último disco na França [(*Música francesa para violão*, 1973)], pesquisei em bibliotecas e descobri muitos compositores, de outros séculos e contemporâneos. Então tive a ideia de lançar suas primeiras peças em edição atualizada. Pretendo incluir nesta coleção composições de Edino Krieger, de Egberto Gismonti [(provável menção a *Central guitar*, de 1973, dedicada a Turíbio Santos e publicada pela Ed. Max Eschig em 1975)] e do [compositor francês] Adolfo Mindlin [(n. 1922) (provável menção a *Prélude, aria et danse*, dedicada a Turíbio Santos e publicada pela Ed. Max Eschig)]²⁶⁸.

No ano seguinte, com a monografia intitulada *Heitor Villa-Lobos e o violão*, Turíbio Santos obteve o primeiro lugar no *Concurso nacional sobre o estudo técnico e analítico da obra violonística de Villa-Lobos* realizado pelo Museu Villa-Lobos. O texto foi publicado em 1975, com os auspícios do Museu Villa-Lobos e do DAC. Na seção “Consequências de uma obra”, Turíbio Santos afirma que, sendo Villa-Lobos um violonista, a “sua linguagem no instrumento tinha o privilégio de desbravar caminhos”: “Enquanto a maioria das outras escrituras, algumas muito ricas, seguiam um caminho técnico tradicional, os *Prelúdios* e *Estudos* traziam inovações a cada instante estimulando todos os jovens violonistas a desenvolverem suas potencialidades técnicas neles”.

²⁶⁷ PARAISO, Bruno. Turíbio Santos, violonista (na França). *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 set. 1971, p. 2-3.

²⁶⁸ TURÍBIO Santos: A vida entre as cordas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1973.

Para o autor, a literatura do instrumento durante o século XX foi enriquecida com obras de grandes compositores da música internacional, Benjamin Britten e Goffredo Petrasi, por exemplo, e nacional. Dos compositores brasileiros que deram continuidade ao legado de Villa-Lobos, Santos menciona Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), César Guerra-Peixe (1914-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), Edino Krieger (n. 1928), Marlos Nobre (n. 1939) e José Antônio de Almeida Prado (1943-2010)²⁶⁹.

Lorenzo Fernández possui quatro obras para violão datadas de 1938: *Ponteio*, dedicado ao violonista uruguaio Julio Martínez Oyanguren (transcrição do homônimo da *Segunda suíte para piano*, de 1938) bem como *Velha modinha*, dedicada a Andrés Segóvia; *Suave acalanto*; e *Saudosa seresta* (transcrições dos homônimos da *Primeira suíte para piano*, de 1936), todas publicadas pela Ed. Vitale em 1942²⁷⁰. Eurico Nogueira França explica que em *Velha modinha* “uma larga e nostálgica melodia se apoia sobre um acompanhamento que sugere o violão. Essa característica da página pianística fez com que o compositor a transcrevesse mesmo para violão”²⁷¹.

Francisco Mignone, em 1953, assinou com o pseudônimo “Chico Bororó”, normalmente utilizado por ele para identificar suas obras de caráter popular, quatro peças para violão (1. Modinha, 2. Minueto-fantasia, 3. Repinicando e 4. Choro), não editadas até o presente momento e dedicadas à violonista Adolfinia Raitzin de Távora, natural da Argentina e, na ocasião, radicada no Brasil. O compositor torna a escrever para violão somente na década de 70: *Canção brasileira* [*Brasilian song*], manuscrito de 09 de agosto 1970, publicada na *Guitar Review* (vol. 22); doze *Estudos*, de 1970, dedicados a Barbosa Lima e publicados pela Ed. Columbia Music em 1973; doze *Valsas*, de 1970, dedicadas a

²⁶⁹ SANTOS, Turíbio. *Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MVL/MEC, 1975. p. 47.

²⁷⁰ Cf. FRANÇA, Eurico Nogueira. *Lorenzo Fernandez*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Livraria Francisco Alves, 1950.

²⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 57.

Isaías Sávio e publicadas pela Ed. Vitale em 1970; *Lundu do Imperador* (da ópera *O Chalaça*), manuscrito de 1973. Posteriormente, fora do âmbito da pesquisa de Turíbio Santos, mas ainda na década de 70, Mignone escreveu *Valsa de esquina* e *Variações sobre o tema 'Luar do sertão' de Catullo da Paixão Cearense*, ambas de 1976 e publicadas pela Ed. Fermata do Brasil no mesmo ano²⁷².

Em 1950, Radamés Gnattali escreveu a *Toccata em ritmo de samba n° 1*, cuja primeira edição ocorreu em 1990 pela Chanterelle (na coleção três *Estudos de concerto*). De 1967 são os dez *Estudos*, dedicados a, respectivamente, Turíbio Santos, Waltel Branco, Jodacil Damasceno, Nelson Piló, Sérgio Abreu, Geraldo Vespar, Antonio Carlos Barbosa Lima, Darcy Villa Verde, Eduardo Abreu e Garoto (Aníbal Augusto Sardinha); e de 1968 é a *Dança brasileira*, dedicada a Laurindo Almeida; ambas editadas, primeiramente, pela Brazillianze Music em 1968²⁷³.

Em 1944, Camargo Guarnieri escreveu o *Ponteio*, dedicado ao violonista uruguaio Abel Carlevaro e publicado pela Ed. Ricordi Brasileira em 1978. A *Valsa-choro [n° 1]*, dedicada ao filho do compositor, Mário Viotti Guarnieri, é de 16/02/1954, tendo sido publicada pela Ed. Ricordi Brasileira em 1978; e de 1958 é *Estudo n° 1*, dedicado a Isaías Sávio e publicado na *Antologia per chitarra* pela Ed. Ricordi Italiana em 1961²⁷⁴.

Guerra-Peixe escreveu a coleção e três *Peças* para violão (1. Ponteio, 2. Acalanto e 3. Choro), “compostas especialmente e dedicadas a Mozart de Araújo, um dos raros homens, do Brasil, que admitem investigação musical”, em 1946, publicando-a em 1948 sob o título *Suíte* (1. Ponteado, 2. Acalanto e 3. Choro) pelo Serviço de Documentação Musical do Conselho Federal da OMB. Somente durante a segunda metade da década de 60, Guerra-Peixe torna a escrever para violão: *Ponteado* (“toque de viola dos cantadores

²⁷² Cf. BORGES, João Pedro. O violão na obra de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 191-195.

²⁷³ Cf. RADAMÉS GNATTALI. Catálogo Digital Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 2005. 1 CD-ROM

²⁷⁴ Cf. VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri*. São Paulo: Editora da USP/Imprensa Oficial, 2001. p. 366-369.

nordestinos, original do autor”), de 1966 (fragmento da trilha sonora do filme *Riacho do Sangue: o povo nordestino entre a tirania dos coronéis e o fanatismo religioso*, de 1965, dirigido por Fernando Policarpo de Barros e Silva), posteriormente, intitulado *Prelúdio nº 5: Ponteado nordestino. A Sonata* (1. Allegro, 2. Larghetto e 3. Vivacissimo), dedicada a Turíbio Santos, e o *Prelúdio nº 1: Lua cheia*, dedicado a Léo Soares, ambos de 1969, foram revisados para publicação em, respectivamente, 1984, pela Ed. Vitale, e 1973 pela Ed. Arthur Napoleão. No ano de 1970, Guerra-Peixe escreveu o *Prelúdio nº 2: Isocronia (em forma de estudo)*, dedicado a Geraldo Vespar, o *Prelúdio nº 3: Dança negra*, dedicado a Sílvio Serpa Costa, e o *Prelúdio nº 4: Canto do mar*, dedicado a Waltel Blanco, que, acrescidos aos de nº 1 e nº 5, foram publicados, em 1973, pela Ed. Arthur Napoleão (únicos distribuidores: Fermata do Brasil)²⁷⁵. Em 1979, Guerra-Peixe escreveu sete números da coleção de dez *Lúdicas* (1. Fantasieta, 2. Dança fantástica, 3. Organum acompanhado, 4. Berimbau, 5. Modinha, 6. Ponteado com ligaduras e 7. Diálogo), dedicadas a Nélio Rodrigues e publicadas pela Ed. Vitale no mesmo ano²⁷⁶.

Consideramos que a menção ao nome de Cláudio Santoro é um lapso cometido por Turíbio Santos. O compositor escreveu para violão somente na década de 80: *Prelúdios nº 1 e nº 2*, dedicados a Turíbio Santos, e *Estudo nº 1*, dedicado a Geraldo Ribeiro, de 1982; e *Fantasia Sul América*, dedicada a Eustáquio Grilo, de 1983; todas publicadas pela Ed. Salvat²⁷⁷.

Antes da *Ritmata*, de 1974, dedicada a Turíbio Santos, comissionada pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty e publicada pela Max Eschig em 1975, Edino Krieger

²⁷⁵ Em 1968, a Ed. Fermata do Brasil adquiriu o catálogo da Ed. Arthur Napoleão, passando a atuar como único distribuidor do mesmo (MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., v. 1, p. 357). Doravante, consideramos a coleção completa dos cinco *Prelúdios* uma obra única e datada de 1973, ano em que os mesmos foram revisados para a edição.

²⁷⁶ Cf. VETROMILLA, Clayton. *Introdução à obra para violão solo de Guerra-Peixe*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁷⁷ Cf. MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/IBAC, 1994. p. 102.

escreveu para violão um *Prelúdio*, de 1956, dedicado a seu pai, Aldo Krieger²⁷⁸. Tal obra veio a ser publicada pela Ed. Jorge Zahar no ano 2000.

Durante a década de 70, depois de *Momentos n° 1* - Opus 41 n° 1, de 1974, dedicada a Turíbio Santos, comissionada pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty e publicada pela Ed. Max Eschig em 1975, Marlos Nobre escreveu para violão outras três peças. São elas: *Momentos n° 2* - Opus 41 n° 2, de 1975, dedicada a Turíbio Santos e publicada pela Ed. Max Eschig em 1980; *Momentos n° 3* - Opus 41 n° 3, de 1978, dedicada a Turíbio Santos, comissionada por The Guitar Society of Toronto, Canadá, e publicada pela Max Eschig em 1981; e *Homenagem a Villa-Lobos* - Opus 46, de 1977, dedicada a Dagoberto Linhares, obra imposta aos finalistas do *XXI International guitar competition*, Radio France, Paris, e publicada pela Ed. Tonos em 1979²⁷⁹.

Almeida Prado, durante a década de 70, escreveu duas obras para violão. São elas: *Portrait* (1. Visão interior, de 1972, e 2. Visão exterior, de 1975), dedicada ao violonista brasileiro rsdicado na Europa, Dagoberto Linhares e publicada pela Ed. Tonos em 1979, e *Livro para seis cordas*, de 20/07/1974, dedicada a Turíbio Santos, comissionada pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty e publicada pela Ed. Max Eschig em 1975²⁸⁰.

Uma matéria publicada em 08 de novembro de 1976 contou com a colaboração de personalidades do mundo violonístico nacional, os professores Isaías Sávio e Henrique Pinto e os instrumentistas Barbosa Lima e Turíbio Santos, para esboçar um painel da presença do violão na música erudita brasileira contemporânea: “Findo o preconceito, o Brasil tem os melhores mestres e intérpretes, juntamente com Uruguai e Argentina, e composições que enriquecem o repertório”. Depois de parafrasear o capítulo “A lição de violão” do livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o autor da reportagem observa que, à

²⁷⁸ Cf. DUARTE, John Willian. Contracapa de *Marcelo Kayath, guitar*. Hyperion, 1986.

²⁷⁹ Cf. NOBRE, Marlos. Home Page. Disponível em <<http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

²⁸⁰ Cf. SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

época do romance de Lima Barreto, no início do século XX, seria impossível prever que um instrumento “de obscuras origens” como o violão pudesse “[tomar] as ruas e salões, botecos e salas de concerto, chegando a desbancar – sobretudo depois da bossa-nova – o famigerado primeiro lugar dos pianos no ensino particular e de conservatórios”. No país, o violão adquiriu “uma expressão decisiva” ao incorporar a tradição da música popular e conduzi-la “ao *status* de arte culta”. Além disso, “a presença cada vez mais numerosa de grandes violonistas nacionais em concertos e concursos no exterior” e o crescimento considerável no número de matrículas nos cursos de violão popular e erudito oferecidos por Conservatórios são os aspectos que mais contribuíram para reconsiderar o contexto de atuação do instrumento.

Ainda segundo o autor da reportagem, a técnica do violão moderno veio para a América do Sul durante a década de 20, trazida pelos renomados violonistas espanhóis Miguel Llobet (1878-1938) e Andrés Segóvia (1893-1987), porém foi somente em 1931, por intermédio de Isaías Sávio, que a mesma começou a ser definitivamente implantada. Consultado pelo repórter, Sávio afirma que quando chegou ao país “ninguém tocava violão por música, não havia programas, não se publicavam músicas. Canhoto (Américo Jacomino) era o grande violonista da época, mas nunca se falara em violão clássico”. Por outro lado, na avaliação do autor da matéria, o professor “encontrou um terreno fértil para trabalhar”:

Trazido ao Brasil pelos jesuítas, o violão, sob a forma precursora da *viuela*, desde logo fora adotado pelas várias etnias. Apenas era um instrumento popular, restrito à musicalidade dos homens humildes, amantes de modinhas, valsas, serestas. Som de rua, expressão boêmia, só podia opor-se aos saraus de gente fina, onde se recitavam poesias entre árias e números variados de piano. Para os violonistas como Donga [(Ernesto Joaquim Maria dos Santos)], João Pernambuco [(João Teixeira Guimarães)], Quincas Laranjeiras [(Joaquim Francisco dos Santos)], o Rio de Janeiro reservava um lugar especial, o boteco *Cavaquinho de Ouro* [Rua da Carioca, 44, Centro], onde frequentemente se reuniam para improvisar e tocar juntos.

Afinal nós não estávamos muito atrasados na matéria, em relação à Europa. Também lá a principal expressão violonística era popular e só no século XIX ganhava lugar nos concertos cultos, revivendo um repertório que não lhe era próprio, mas vinha da tradição do alaúde ou então consistia em transcrições, enriquecendo-se aos poucos com peças originais, obtidas de compositores

contemporâneos graças à insistência dos violonistas do período. O que se repete ainda hoje. Francisco Mignone, por exemplo, escreveu [os doze *Estudos*] para violão por sugestão de Barbosa Lima. Almeida Prado, Edino Krieger e Marlos Nobre [que escreveram, respectivamente, *Livro para seis cordas, Ritmata e Momentos n.º 1*] aceitaram desafio semelhante, proposto por Turíbio Santos, outro de nossos grandes instrumentistas e divulgador do violão²⁸¹.

Finalizando a reportagem, o jornalista propõe uma questão: adotado pela indústria cultural e, ao mesmo tempo, pelas salas de concerto, poderia o violão perder sua característica mais marcante, ou seja, a popularidade?²⁸² Para responder a tal pergunta, examinamos aspectos do livro *História do violão*, publicado por Norton Dudeque vinte anos após *Heitor Villa-Lobos e o violão*, de Turíbio Santos, e do livro *Música contemporânea brasileira para violão*, escrito em 1998 por Moacyr Teixeira Neto.

No último capítulo de *História do violão*, “O violão no século XX”, subseção “O repertório segoviano”, entre outros compositores que escreveram e dedicaram obras a Andrés Segovia, Norton Dudeque aborda a produção de Heitor Villa-Lobos. Mais adiante, na subseção “O violão nas Américas” do mesmo capítulo, o pesquisador dedica um subitem para “O violão no Brasil”, onde trata da chegada do instrumento ao país; das personalidades que começaram a “cultivar o instrumento de uma maneira séria” e dos compositores “na linha da música popular”; apresentando também um resumo da trajetória de pedagogos e intérpretes do século XX para, finalmente, citar obras relevantes do repertório para violão solo, conjunto de câmara e concertos com orquestra. O autor evidencia a presença de três subgrupos: dos “compositores na linha da música popular”, dos compositores eruditos, não nomeados como tal, e dos compositores violonistas da atualidade, não nomeados como tal. No primeiro subgrupo, Dudeque inclui João Pernambuco (João Teixeira Guimarães, 1883-1947), Canhoto (Américo Jacomino, 1887-1928), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955) e Dilermando Reis (1917-1977), assim como também Egberto Gismonti (n. 1947) e Paulo Bellinati (n. 1950). Depois, em

²⁸¹ VIOLÃO: Das serestas boêmias aos concertos. *Visão*, São Paulo, 08 nov. 1976, p. 120-123.

²⁸² Idem, *ibidem*, p. 123.

separado, o estudioso passa a tratar de compositores cuja trajetória está associada à música erudita brasileira (Camargo Guarnieri e Marlos Nobre, por exemplo), aparecendo, finalmente, personalidades ligadas ao repertório violonístico em particular (Giacomo Bartolini e Paulo Porto Alegre, por exemplo), ou seja, compositores e instrumentistas cuja produção destina-se quase que exclusivamente ao violão (quadro 3)²⁸³.

No subitem “A obra de Heitor Villa-Lobos”, Teixeira Neto comenta cada uma das peças para violão escritas pelo compositor das *Bachianas brasileiras*, apontando-as como referencia fundamental para o desenvolvimento da linguagem violonística da música do século XX²⁸⁴. Para finalizar, em “A década de 1970: compositores precursores”, o autor destaca, as coleções de doze e dez *Estudos* escritas por, respectivamente, Francisco Mignone e Radamés Gnattali, bem como os cinco *Prelúdios*, de Guerra-Peixe. Depois de situar os compositores dentro das correntes estéticas nacionalistas, conforme a classificação de Vasco Mariz em *História da música no Brasil*. Teixeira Neto afirma que devemos “O ressurgimento da moderna composição nacional e, em conseqüência, a abertura para novos valores da composição para violão no Brasil, após Villa-Lobos”, à tal produção não sendo possível encontrar o “registro de obras significativas dentro do período de 1975 a 1979”, com exceção de “algumas experiências de composição de vanguarda paulista”, das quais destaca os *Prelúdios* para violão (1975/1976), de Aylton Escobar, todos eles “descritivos e aleatórios inspirados em pesquisas eletroacústicas”²⁸⁵. Aqui, detectamos dois lapsos cometidos por Teixeira Neto.

²⁸³ DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. p. 101-106.

²⁸⁴ TEIXEIRA NETO, Moacyr Garcia. *Música contemporânea brasileira para violão*. Vitória: Gráfica e Editora A1, 2000. p. 8-13.

²⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 19.

Quadro 3. Lista contendo ano da composição, título, nome do compositor, ano da edição, nome da editora e nome do dedicatário das peças compiladas por Norton Dudeque, que foram escritas para violão até o ano de 1979 por compositores eruditos brasileiros.

<i>Ano</i>	<i>Título</i>	<i>Compositor</i>	<i>Edição</i>	<i>Editora</i>	<i>Dedicatória</i>
1944	<i>Ponteio</i>	Camargo Guarnieri	1978	Ricordi Brasileira	Abel Carlevaro
1950	<i>Toccata em ritmo de samba n° 1</i>	Radamés Gnattali	1990	Chanterelle	-
1954	<i>Valsa choro</i>	Camargo Guarnieri	1978	Ricordi Brasileira	Mário Viotti Guarnieri
1958	<i>Estudo n° 1</i>	Camargo Guarnieri	1961	Ricordi Italiana	Isaías Sávio
1958	<i>Dança brasileira</i>	Radamés Gnattali	1968	Brazillianze Music	Laurindo Almeida
1967	<i>Estudos</i>	Radamés Gnattali	1968	Brazillianze Music	Turíbio Santos, Waltel Branco, Jodacil Damasceno, Nelson Piló, Sérgio Abreu, Geraldo Vespar, Barbosa Lima, Darcy Vilaverde, Eduardo Abreu e Garoto
1970	<i>Estudos</i>	Francisco Mignone	1973	Columbia Music Company	Barbosa Lima
1972	<i>Estudos</i>	Carlos Alberto Pinto Fonseca	1977	Columbia Music Company	Barbosa Lima
1974	<i>Livro para seis cordas</i>	Almeida Prado	1975	Max Eschig	Turíbio Santos
1974	<i>Momentos n° 1</i>	Marlos Nobre	1975	Max Eschig	Turíbio Santos
1974	<i>Ritmata</i>	Edino Krieger	1975	Max Eschig	Turíbio Santos
1975	<i>Momentos n° 2</i>	Marlos Nobre	1980	Max Eschig	Turíbio Santos
1975	<i>Sighs</i>	Jorge Antunes	1976	Zimmermann	-
1977	<i>Homenagem a Villa-Lobos</i>	Marlos Nobre	1979	Tonos	Dagoberto Linhares
1978	<i>Mini-suite</i>	Paulo Porto Alegre	1978	Novas Metas	Oscar Ferreira de Souza
1978	<i>Momentos n° 3</i>	Marlos Nobre	1981	Max Eschig	Turíbio Santos
1978	<i>Ponteio e Toccatina</i>	Pires de Campos	1979	Vitale	-
1978	<i>Repentes</i>	Pedro Cameron	1979	Vitale	-
1978	<i>Suíte quadrada</i>	Nestor de Hollanda Cavalcanti	1979	Vitale	Luís Augusto Milanese e Monika Nuffer
1978	<i>Verdades</i>	Márcio Côrtes	1980	Vitale	-
1979	<i>Elíptica</i>	Giacomo Bartoloni	1980	Novas Metas	Elvira Mugia
1979	<i>Ditirambo</i>	Giacomo Bartoloni	1979	Ricordi Brasileira	Paulo Porto Alegre

Em primeiro lugar, os *Estudos* para violão de Radamés Gnattali foram escritos em 1967²⁸⁶, portanto, rigorosamente, não deveriam fazer parte de um conjunto de obras pertencentes à década de 70. O segundo lapso cometido é a menção aos *Prelúdios* de Aylton Escobar. Na pesquisa realizada até o presente momento, encontramos apenas um único *Prelúdio*, para violão solo, de autoria de Escobar²⁸⁷, no qual não há indícios de aspectos descritivos, elementos de aleatoriedade ou inspiração em pesquisas eletroacústicas, conforme sugerido por Teixeira Neto. Por outro lado, podemos, de fato, encontrar traços deixados pelas obras de Mignone e Guerra-Peixe quando de seu lançamento.

A gênese dos *Estudos* de Mignone remete ao encontro entre o compositor e o violonista Barbosa Lima²⁸⁸ durante o *II Seminário internacional de violão* [promovido pela Faculdade de Música] *Palestrina*, ocorrido em julho de 1970, em Porto Alegre, RS. Idealizado pelo professor Antonio Crivellaro, a citada edição do evento teve a coordenação de Isaías Sávio, que, na ocasião, era professor de Barbosa Lima, e, como convidado de honra, Francisco Mignone. Ao comentar a primeira gravação integral do ciclo completo, Mignone relata que, depois de um concerto, encontrou Barbosa Lima e este lhe solicitou dedicar obras para violão:

De pronto, prometi, entusiasmado pela solicitação, de pensar seriamente em atendê-lo. E, ao regressar ao Rio, de um jato, compus quatro estudos que, imediatamente, remeti ao Barbosa Lima. Este gostou e gabou as obras e [o fez] com tal calor que me estimulou a escrever mais oito estudos. E, com isso, tenho a plena certeza e convicção que enriqueci o patrimônio da literatura violonística brasileira que, excluindo a obra genial de Villa-Lobos, era muito pobre e insignificante e, no mais das vezes, baseada em arranjos ou transcrições.

²⁸⁶ GNATTALI, Radamés. *Estudos* (1967). Heidelberg: Chanterelle, 1988.

²⁸⁷ ESCOBAR, Aylton. *Prelúdio* (1963). São Paulo: Novas Metas, 1981.

²⁸⁸ Violonista e professor, Antônio Carlos Barbosa Lima (n. 1944) estudou com Theodoro Nogueira, tendo gravado seu primeiro disco, *Dez dedos mágicos*, em 1958. Barbosa Lima fez sua primeira turnê pela América Latina em 1960 e, em 1963, “buscando maior identificação com os temas brasileiros”, começou a estudar viola de dez cordas, gravando o disco *Viola brasileira*. Em 1967, estreou nos Estados Unidos e, em 1968, foi o primeiro prêmio no *Concurso Internacional de Orense*, Espanha. Nos Estados Unidos, gravou um disco com obras de Domenico Scarlatti. Em abril de 1971, estreou na Inglaterra (Queen Elizabeth Hall, Londres) e, em 1974, na França (*VI Semaine internationale de guitare* realizada no Théâtre de la Ville, Paris). Foi professor convidado na Universidade Carnegie-Mellon, Pittsburgh, Estados Unidos (Idem, *Ibidem*, v. 1, p. 416).

Villa-Lobos indiscutivelmente deu ao violão novas e insuspeitadas possibilidades. E é justamente pensando nisso que, relendo e estudando Villa-Lobos, me propus ampliar e especular ainda mais as possibilidades do mais romântico dos instrumentos de corda. Cada *Estudo*, por mim escrito, tem uma peculiaridade técnica que permite ao executor o emprego de todos os seus recursos artísticos interpretativos. São esses predicados que Barbosa Lima aplica e desfruta com grande maestria e, sobretudo, admirável autoridade. Como autor não poderia desejar maior e melhor intérprete. Muito obrigado²⁸⁹.

Para o crítico João Marcos Coelho os *Estudos* formam entre si dois subgrupos: no primeiro estão as canções langorosas, nas quais a vinculação com a música popular aparece de maneira clara e “revestida de fatura excelente”; no segundo, os *scherzi* saltitantes, os temas rápidos, por exemplo, os *Estudos n° 4 e n° 6*, nos quais o compositor alcança um colorido e sequências harmônicas admiráveis, realizando um contraponto “entre a eterna síncope nacionalista – neste caso, ao menos, naturalmente integrada à obra – e pinceladas neoclássicas, lembrando muito os arabescos barrocos”²⁹⁰. Para Eurico Nogueira França, os *Estudos* se situam entre as mais relevantes contribuições de Mignone para violão: “formulários de dificuldades técnicas violonísticas não são menos notáveis pelas belezas que encerram”²⁹¹.

Ao comentar a obra de Guerra-Peixe, Teixeira Neto afirma que, com exceção do *Prelúdio n° 2*, fragmento da trilha sonora do filme *O diabo mora no sangue* (1967), de Cecil Albery Thiré, todos os outros “evocam cenas regionais brasileiras”²⁹². Para Eurico Nogueira França, os cinco *Prelúdios* expressam domínio do *métier* e o autêntico nacionalismo alcançado por Guerra-Peixe através da pesquisa sobre o folclore brasileiro realizada, por exemplo, em estados do Nordeste e na região de São Paulo²⁹³.

No panorama apresentado, Teixeira Neto inclui ainda uma referência aos “compositores da vanguarda paulista”. Embora o autor não tenha especificado qual o

²⁸⁹ MIGNONE, Francisco. Contracapa de *Barbosa Lima interpreta 12 Estudos para violão de Francisco Mignone*. Philips, 1978.

²⁹⁰ COELHO, João Marcos. O violão do povo, longe do povo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1978, p. 27.

²⁹¹ FRANÇA, Eurico Nogueira. *Festival Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 1980. p. 17.

²⁹² TEIXEIRA NETO, Moacyr Garcia. Op. cit., p. 19.

²⁹³ FRANÇA, Eurico Nogueira. Op. cit., p. 20.

corpus examinado, deduzimos tratar-se da produção violonística de membros do grupo Música Nova, ou seja, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rodolfo Coelho de Souza, por exemplo²⁹⁴. Dessa maneira, dentre as “experiências” mencionadas por Teixeira Neto, figuraria, certamente, o *Estudo n° 1*, de Rodolfo Coelho de Souza, visto que as obras para violão de, por exemplo, Gilberto Mendes²⁹⁵ e Willy Corrêa de Oliveira²⁹⁶ são posteriores a 1979. Segundo Terezinha Prada, o *Estudo n° 1*²⁹⁷ foi estreado no Festival Música Nova, realizado na cidade de Santos, SP, no ano de 1977, sendo uma obra emblemática, por conter procedimentos característicos da linguagem defendida pelo grupo, entre eles, a indefinição tonal, o uso de quartos de tom, o uso de objetos, por exemplo, uma régua para friccionar as cordas do violão, a teatralidade e a relativa liberdade de escolha por parte do(s) intérprete(s), visto a obra admitir múltiplas versões, além de “para solo de violão”²⁹⁸.

Entre a produção selecionada por Teixeira Neto que apresenta “novas e ousadas pesquisas composicionais” figura a *Ritmata*, de Edino Krieger²⁹⁹. Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Ritmata* possui o caráter de uma *tocata*, entremeada por uma cadência, e aponta para a diversidade de efeitos sonoros pouco usuais no violão, como a sucessão rápida de notas repetidas ou não, emprego da percussão, contra o braço ou a tampa harmônica do instrumento, bem como contra as cordas elas mesmas³⁰⁰. Para Eurico Nogueira França, a *Ritmata*, graças à diversidade rítmica e aos recursos timbrísticos, “foge

²⁹⁴ TEIXEIRA NETO, Moacyr Garcia. Op. cit., p. 21-22.

²⁹⁵ Ou seja, *Prelúdio e Quasi una passacaglia*, ambas de 2001, dedicadas a Julio César Saucedo Marino e publicadas pela Sistrum Edições Musicais no mesmo ano (CIPRIANO, Luis Alberto Garcia. Quase uma suíte pós-moderna. In: SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, II. 2008. Curitiba. *Anais...* Curitiba: Embap, 2008. p. 90-108. Disponível em:

<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/03-luis_ciprino.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2009).

²⁹⁶ Ou seja, *Que trata de Espanha*, de 1993 (APRO, Flávio. Formulações em torno dos elementos técnicos e expressivos da obra ‘Que trata Espanha’. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 8, 2003. p. 94-103).

²⁹⁷ SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Estudo n° 1*. São Paulo: Novas Metas, 1981.

²⁹⁸ PRADA, Terezinha Rodrigues Soares. 2006. A utopia no horizonte da música nova. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo. p. 123.

²⁹⁹ TEIXEIRA NETO, Moacyr Garcia. Op. cit., p. 21-22.

³⁰⁰ CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. Contracapa de *Musique brésilienne*. Erato, 1976.

dos aspectos tradicionais do violão, para pesquisar e seguir, com inequívoca emoção do ouvinte, caminhos novos”³⁰¹. O próprio Edino Krieger afirma que, inicialmente, a *Ritmata* se intitulava *Tocata*, numa referência à pulsação rítmica da música de Sergei Prokofiev:

Em certo período, a música contemporânea apresentou uma tendência às estruturas amorfas e maquinais do dinamismo rítmico, que sempre representam, para mim, uma necessidade orgânica. *Ritmata* começa por uma introdução baseada em sons percutidos sobre as cordas do violão, uma experiência nova em minha música e pouco utilizada na época. Em seguida, um motivo melódico é introduzido, anunciando a ideia de pulsação, que é a célula geradora de toda a peça. Os sons percutidos são igualmente utilizados na secção central, mais lenta; o ritmo percussivo sobre a caixa de ressonância do instrumento é utilizado, na parte final, para reforçar o caráter rítmico da obra³⁰².

No decorrer de sua pesquisa, mas fora do âmbito da década de 70, Teixeira Neto menciona outras duas obras que, a rigor, juntamente com a *Ritmata*, fazem parte de um mesmo conjunto: *Momentos n° 1*, de Marlos Nobre, e *Livro para seis cordas*, de Almeida Prado. *Ritmata*, *Momentos n° 1* e *Livro para seis cordas* possuem sua gênese associada ao violonista Turíbio Santos, tendo sido comissionadas pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, publicadas pela editora francesa Max Eschig (coleção Turíbio Santos, v. 9, v. 10 e v. 14, respectivamente) e gravadas em disco por um selo internacional, na interpretação do próprio destinatário (*Musique brésilienne*, 1976). Conforme Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Marlos Nobre escreve “obras poderosas e incontestavelmente originais”, entre elas, *Momentos n° 1*. Para Luiz Heitor, na citada peça, Marlos Nobre

explora profundamente a pesquisa sobre as possibilidades sonoras do violão e nos dá uma peça forte, às vezes fogosa, na qual o intérprete deve tocar empregando técnicas cheias de armadilhas e pouco ortodoxas, que o obrigam, por exemplo, a modificar a afinação do instrumento ou a jogar abruptamente as cordas contra a escala do braço do instrumento. Mas o efeito é sempre recompensador³⁰³.

Eurico Nogueira França também coloca Marlos Nobre entre os compositores mais destacados no panorama da música brasileira contemporânea. Para Nogueira França, ele é dono de uma obra de vulto, na qual o violão foi contemplado com peças significativas e de

³⁰¹ FRANÇA, Eurico Nogueira. Contracapa de *Festival Villa-Lobos 1980*. MEC/SEAC/Funarte/MVL, 1981.

³⁰² KRIEGER, Edino. *Ritmata*. Disponível em:

<http://www.gharecords.com/asp/shopping_2.asp?lang=fr&cd=126.049>. Acesso em: 12 mai. 2009.

³⁰³ CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. Op. Cit.

escrita versátil, tais como os *Momentos n° 1 a n° 3* e a *Homenagem a Villa-Lobos*, sendo *Momentos n° 1* “francamente avançado, como escritura, com sinais gráficos inovadores que, dentro da violência e dos contrastes de dinâmica, deixam margem a procedimentos aleatórios. A significação dos sinais, quer de dinâmica quer de agógica, é indicada ao executante”³⁰⁴.

Vasco Mariz destaca o apreço com o qual Marlos Nobre trata o violão, “instrumento que era o de seu pai” e afirma que o compositor “Maneja o violão com segurança e desenvoltura, tirando dele sonoridades que não se esquecem com facilidade” e situando *Momentos n° 1 a n° 3* e *Homenagem a Villa-Lobos* numa “terceira etapa de criação” na qual o compositor “demonstra uma integração dos processos politonais e já notável evolução de maturidade”³⁰⁵. O crítico Maurício Quadrio, ao comentar a primeira gravação de *Momentos n° 1 e n° 3*, por Sérgio Assad, e *Momentos n° 2 e n° 4*, por Odair Assad, considera que a obra para violão de Marlos Nobre é clara, espontânea e expressiva. Quadrio aponta que o elemento comum entre os *Momentos* é o fato de começarem todos com a nota Mi (6ª corda do violão), sendo que *Momentos n° 1*

começa com o pizzicato rebatido da nota mi grave [6ª corda do violão], em sonoridade que se aproxima com a de um imenso berimbau. O clima alterna força e doçura, extrema concisão dos elementos musicais, organicidade no desenvolvimento das ideias expostas. A ressaltar os efeitos de ressonâncias, de harmônicos e, por exemplo, a afinação da nota Mi baixando ao Ré grave em plena execução, efeito usado como elemento musical integrante da peça³⁰⁶.

Conforme Marlos Nobre, *Momentos* é uma série projetada para conter um total de doze números, porém até a presente data inclui apenas *Momentos n° 4* - Opus 54, dedicado a Turíbio Santos e publicado pela Ed. Max Eschig em 1984, composição concluída em 1982. O compositor explica que *Momentos n° 1* foi escrito amaneira de uma Abertura,

³⁰⁴ FRANÇA, Eurico Nogueira. *Festival Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 1980. p. 18-19.

³⁰⁵ MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 286-287.

³⁰⁶ QUADRIO, Maurício. Contracapa de *Yanomani: Marlos Nobre*. EMI-Odeon, 1982.

como um prelúdio em forma ternária, no qual os efeitos timbrísticos utilizados buscam recriar o “som transformado do berimbau”³⁰⁷.

Antes de apresentar suas considerações sobre *Livro para seis cordas*, Luiz Heitor, para situar a produção de Almeida Prado, relembra as palavras do musicólogo português Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924), segundo as quais o aspecto mais representativo da linguagem musical brasileira é o lirismo. Conforme o crítico, além do refinamento quanto à forma, *Livro para seis cordas* revela ser “uma obra dominada pela efusão lírica, espontânea e generosa, que atinge todos que a escutam”:

Por outro lado, uma escritura sonora, um planejamento de uma lógica implacável, comanda toda a estrutura da obra, baseada na repetição de um mesmo som ao qual se juntam posteriormente dois outros formando uma célula cromática. *Memória (Mémoire)*, como seu título indica é a recapitulação do *Discurso (Discours)*, ao passo que *Meditação (Méditation)* introduz uma diversão elegíaca, toda mantendo o princípio da célula cromática (aqui de quatro notas). A obra se toca sem interrupção³⁰⁸.

Posteriormente, em entrevista concedida ao pesquisador Fábio Scarduelli³⁰⁹, Almeida Prado afirma que o título “*Livro*” foi utilizado porque se trata de uma suíte, da mesma maneira que o *Livro sonoro* para quarteto de cordas, de 1972, e, portanto, decorre “de uma necessidade de não pensar na forma sonata”. Na mesma oportunidade o compositor observou que *Livro para seis cordas*, de 20 de julho de 1974, antecipa em alguns dias a obra *Cartas celestes*, para piano, de dois de agosto do mesmo ano, uma de suas obras mais emblemáticas, explicando também que a expressão “para seis cordas” é uma referência ao número de cordas do violão³¹⁰.

Teixeira Neto, finalmente, faz referência às obras premiadas no *Concurso INM-Vitale*, realizado em 1978/1979 sob o patrocínio do INM, em parceria com a Ed. Vitale:

³⁰⁷ NOBRE, Marlos. *Música contemporânea*. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 10/05/2003.

³⁰⁸ CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. Op. cit.

³⁰⁹ O pesquisador Fábio Scarduelli considera que *Livro para seis cordas* foi concebido de maneira a negar padrões preestabelecidos, ou seja, segue um recurso “amplamente difundido entre os autores da vanguarda europeia do pós-guerra, chegando com força na década de 1970”. Ainda segundo Scarduelli, em *Discurso*, por exemplo, há um processo de expansão harmônica presente também em *Cartas celestes nº 1*, para piano, escrita por Almeida Prado pouco depois (SCARDUELLI, Fábio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. p. 9).

³¹⁰ Cf. Idem, *ibidem*, p. 13.

Repentes, de Pedro Cameron; *Suíte quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti; *Divagações poéticas*, de Amaral Vieira; *Introdução, Ponteio e Toccatina*, de Lina Pires de Campos; e *Verdades*, de Márcio Côrtes. Para o autor, tal repertório possui como característica a tendência ao “[afastamento] dos moldes nacionalistas, que tanto interessaram aos grandes compositores no início da década”³¹¹. Por tratar-se do foco de interesse do presente trabalho, aspectos gerais do *Concurso INM-Vitale*, assim como também da maneira como o repertório foi acolhido pela crítica, serão discutidos em separado, posteriormente.

O repertório violonístico até aqui examinado, em grande parte, reproduz as mesmas questões relativas à produção e circulação da música erudita contemporânea. Entre elas a concomitância de gerações em disputa por afirmar suas convicções estilísticas. Por exemplo, compositores ligados à tradição da música erudita brasileira representada pela estética nacionalista, entre os quais os renomados Mignone e Guerra-Peixe. Mas também compositores ligados à renovação da música erudita brasileira representada pela estética vanguardista, entre os quais não só os renomados Krieger, Nobre e Prado; bem como compositores novos, entre os quais Coelho de Souza e os premiados do *Concurso INM-Vitale*, ainda que nesse grupo houvesse a presença de nomes como Lina Pires de Campos, na ocasião com 60 anos de idade e dona de um estilo composicional notoriamente nacionalista.

Ao mesmo tempo, o trinômio obra/edição/gravação, ou, em outras palavras, a relação entre a produção/gênese e a difusão/circulação do repertório é um dos aspectos que devem ser considerados com igual relevância para o estudo do período. Entre os diversos fatores que explicam a ausência de informações contemporâneas a respeito da eventual repercussão de certas obras aqui localizadas, devemos considerar o fato de as mesmas não

³¹¹ TEIXEIRA NETO, Moacyr Garcia. Op. cit., p. 21-22.

terem sido editadas ou gravadas em *long-play*. Também o interesse, a disponibilidade e a capacidade dos violonistas Barbosa Lima e Turíbio Santos parece ter proporcionado circunstâncias favoráveis para a maior divulgação das obras a eles dedicadas, em âmbito nacional e, principalmente, internacional quando da edição, com a supervisão, digitação e/ou revisão pelos respectivos instrumentistas, e da gravação em discos lançados no Brasil e na Europa.

Moacir Teixeira Neto esboça a tentativa de agrupar as obras escritas para violão no Brasil durante a década de 70 em blocos estilísticos coerentes. Em linhas gerais, a organização em três subconjuntos justifica-se pelos traços comuns que podemos encontrar nos compositores quando da adaptação de suas próprias convicções estéticas a respeito da música erudita brasileira às características idiomáticas do violão. Por exemplo, em um primeiro grupo, o dos compositores nacionalistas, representados por Mignone e Guerra-Peixe, se evidencia a tentativa de, tendo absorvido aspectos característicos da música popular e/ou folclórica brasileira, recriá-los segundo as possibilidades técnicas e expressivas do violão. Em um segundo grupo, o dos compositores vanguardistas, representados por Krieger, Nobre e Prado, se evidencia a convicção de poder incluir entre as possibilidades técnicas e sonoras do violão procedimentos composicionais utilizados e consagrados pela música erudita europeia das décadas mais recentes. Ao terceiro grupo, na visão de Teixeira Neto, pertence o repertório premiado no *Concurso INM-Vitale*. Entre os fatores a serem trazidos à consideração para situá-lo estão, certamente, as convicções a respeito da música erudita brasileira que norteavam as instituições patrocinadoras, pois é lógico esperarmos que, tendo vencido o certame, as obras em apreço constituam uma amostra significativa da produção que melhor atendeu às expectativas dos organizadores, representados pela comissão julgadora.

Sabemos que o certame foi idealizado como uma maneira de estimular jovens autores a escrever novas obras para violão, oferecendo-lhes em troca, além de prêmios em dinheiro, a possibilidade da edição e, conseqüentemente, divulgação do repertório. Ao mesmo tempo, evidenciamos que a competição possuía, entre outros objetivos, fortalecer a presença da música erudita no campo da Cultura Brasileira. A seguir, estabelecemos os critérios utilizados pela banca, descrevemos as obras premiadas na categoria violão – *Repentes*, de Pedro Cameron (primeiro prêmio); *Suíte quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti (segundo prêmio); *Divagações poéticas*, de Amaral Vieira (terceiro prêmio) –, situando o *corpus* no campo de produção brasileira contemporânea.

CAPÍTULO 3 - AS OBRAS PARTICIPANTES

Violão: do latim medieval *vidula*, viola, em aumentativo para designar este instrumento de cordas dedilháveis cuja caixa de ressonância lembra o número oito. Designa também a mulher exuberante, de seios fartos e largos quadris, com cintura fina (SILVA, 2002. p. 462).

Do conjunto formado pelo total de 108 obras inscritas no *Concurso INM-Vitale*, dezesseis tiveram sua autoria por nós identificada. Dessa amostragem (dezesseis obras, quinze compositores), três – *Divagações poéticas*, de Amaral Vieira, *Suíte quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti e *Repentes*, de Pedro Cameron – formam o *corpus* da presente reflexão. Conforme as informações obtidas durante a presente pesquisa, no dia 12 de fevereiro de 1979, quando do encerramento do recital de premiação das obras para piano, Marlos Nobre proferiu um discurso, afirmando que uma das principais motivações para realizar o *Concurso INM-Vitale* foi a constatação, por parte dos organizadores, entre os quais ele mesmo, de que a escrita pianística brasileira produzida depois da década de 40 passava por um período de estagnação. De tal ponto de vista, parece plausível deduzirmos que, aos olhos da banca que premiou o repertório, as obras citadas atenderam às expectativas quanto ao papel que o repertório pianístico deveria cumprir no contexto da música erudita brasileira contemporânea.

Pressupondo que a constatação a respeito do repertório pianístico seja semelhante àquela relativa ao repertório violonístico, deduzimos que os organizadores do certame possuíam não só um conhecimento relativamente amplo da produção violonística brasileira

depois da década de 40, mas também do universo das possibilidades técnicas e sonoras do instrumento ainda a serem exploradas. Tendo situado a trajetória das personalidades e instituições envolvidas no *Concurso INM-Vitale*, através do conceito de campo de poder; e estabelecidas as circunstâncias de produção e circulação do repertório que dele participou, através das noções de capital econômico e capital simbólico; a seguir, estabelecemos os critérios utilizados pela banca que julgou as obras inscritas, refletindo sobre o *habitus* em torno de uma determinada ideia a respeito de música erudita brasileira, defendida pelos patrocinadores da competição, em particular, a respeito do repertório violonístico.

3.1 Quanto aos critérios utilizados pela banca e pelos críticos

As obras inscritas no *Concurso INM-Vitale* deveriam atender a três quesitos claramente estipulados no *Regulamento*, os quais condicionavam suas características gerais: cada obra deveria estar designada “para piano” ou “para violão”, sem associação com outro instrumento ou fita magnética; ser inédita e possuir duração aproximada entre oito e quinze minutos. Quanto ao primeiro aspecto, não há indícios de que tenha havido qualquer inconveniente. Pressupomos que o fato de ser uma obra inédita implicava em que os organizadores, como normalmente ocorre, possuíam a expectativa de a mesma ter sido escrita especialmente para atender aos pré-requisitos explicitados no regulamento da competição ou, pelo menos, que tivesse sido recentemente concluída. De tal ponto de vista, é plausível que o certame trouxesse implícito no bojo de seu título a palavra “contemporânea”, sendo assim definido: *I Concurso brasileiro de composição de música erudita contemporânea para piano ou violão*.

Quanto ao segundo aspecto, ou seja, que a obra não tivesse sido editada, estreada ou gravada até aquela data, temos indícios conclusivos de que *Suíte da epopeia brasileira*,

Bambuí, Ciclus, Serenada, Verdades, Dirg, Suíte mirim, Divagações poéticas, Suíte quadrada e Repentes foram compostas especialmente em virtude do certame. Supomos o mesmo de *Tocata, Vértice e In tensa ad tensa*, embora não tenhamos tido oportunidade de examinar as referidas partituras ou documentos que assim o comprovem. Por outro lado, *Três peças, Ciclo e Ponteio e Toccatina* (de *Introdução, Ponteio e Toccatina*) foram escritas por razões diversas.

No catálogo de obras de Ernest Mahle não há menção a *Três peças*³¹². Ocorre que a obra inscrita no *Concurso INM-Vitale* é uma seleção de três números extraídos da *Suíte* (1. Rapsódia, 2. Passacaglia, 3. Diálogo, 4. Moto Perpétuo, 5. Monólogo e 6. Ostinato) concluída em 14 de dezembro de 1975³¹³, que, na ocasião do certame, ou seja, em 1978, não havia sido editada ou estreada. O compositor não se recorda de quais movimentos da *Suíte* foram escolhidos para fazer parte das *Três peças*³¹⁴.

A partitura editada de *Ciclo* informa que a composição data do ano de 1977, período no qual Maria Helena Rosas Fernandes se bacharelou em Composição e Regência pela Escola Superior de Música Santa Marcelina, SP. Tal constatação nos leva a crer que *Ciclo* foi escrito para cumprir com um dos requisitos para a conclusão do citado curso e, posteriormente, inscrita para participar do *Concurso INM-Vitale*.

O catálogo de obras de Lina Pires de Campos informa que durante o ano de 1977 estava “em preparação” uma obra para violão intitulada *Ponteio e Toccatina*³¹⁵. Muito provavelmente, com a finalidade de participar do *Concurso INM-Vitale*, a autora incluiu uma *Introdução* ao díptico. Por um motivo que até o presente momento não pudemos esclarecer, a obra da compositora que veio a ser publicada pela Ed. Vitale consta apenas de

³¹² MAHLE, Ernest. *Catálogo*. Disponível em: <<http://www.empem.org.br/catalogo.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2008.

³¹³ Idem. *Suíte*. [São Paulo]: autógrafo, 1975.

³¹⁴ Informações prestadas por Maria Aparecida Mahle, esposa de Ernst Mahle. São Paulo, julho de 2008.

³¹⁵ FERREIRA, Paulo Affonso et al. *Compositores Brasileiros – Lina Pires de Campos*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977. p. 10

*Ponteio e Toccata*³¹⁶, enquanto o autógrafo da partitura inscrita no certame contém três movimentos: *Introdução, Ponteio e Toccata*³¹⁷.

Da amostra de obras por nós aqui estabelecida, quando à duração aproximada prevista, não obtivemos dados sobre *Suíte da epopeia brasileira, Tocata e Ciclus*. Por outro lado, podemos afirmar seguramente que:

- Na gravação realizada por Norberto Macedo, *Bambuí* alcança 8 min 40s³¹⁸.
- O autógrafo de *Serenada* inclui a duração de cada peça (“1. Abordagem / 2 min 40s; 2. Agreste / 2 min 40s; 3. Alento / 2 min 10s; 4. Berimbau / 2 min 10s; e 5. Reminiscência / 3 min”³¹⁹), que assim alcança 12 min 40s.
- Na gravação realizada por Sônia Maria Vieira, *In tensa ad tensa* alcança 11 min 45s³²⁰.
- Na gravação realizada por Edelton Gloeden, *Introdução, Ponteio e Toccata* (1. Introdução / 1 min 05s, 2. Ponteio / 3 min 07s, e 3. Toccata / 1 min 53s) alcança 6 min 05s³²¹. Na gravação realizada por Sérgio Assad, *Ponteio e Toccata* (1. Ponteio / 2 min 10s, 2. Toccata / 1 min 24s) alcança 3 min 34s³²².
- Segundo a pesquisadora Salomea Gandelman, *Vértice* possui duração aproximada de 8 min³²³.
- Na gravação realizada por Sérgio Assad, *Verdades* (1. Harpa eólia / 2 min 30s; 2. Ciclo da espiral / 50s; 3. Interlúdio, 4. Ludus e 5. Olho eterno / 2 min 50s; e Lento

³¹⁶ CAMPOS, Lina Pires de. *Ponteio e Toccata*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

³¹⁷ Idem. *Introdução, Ponteio e Toccata*. São Paulo: autógrafo, 1978.

³¹⁸ NORBERTO MACEDO. *Bambuí*: prelúdio nº 12. Idem [compositor] _____. In: *Portinari 90 anos, coração brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara Studios, p1993.

³¹⁹ WIDMER, Ernst. *Serenada*. [Salvador]: autógrafo, 197[8].

³²⁰ SÔNIA MARIA VIEIRA. *In tensa ad tensa*: sonata nº 4. David Korenchender. [compositor] In: *III Bienal de música brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, p1984. v. 4

³²¹ EDELTON GLOEDEN. *Introdução, Ponteio e Toccata*. Lina Pires de Campos [compositora] In: *Universo sonoro*. São Paulo: Régia Música, p1998.

³²² SÉRGIO ASSAD. *Música nova do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, p1980.

³²³ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997. p. 318.

[de 5. Olho eterno] / 1 min 20s) alcança 7 min 30s³²⁴. Na gravação realizada por Marcus Llerena, *Verdades* (1. Harpa eólia / 3 min 18s, 2. Ciclo da espiral / 30s, 3. Interlúdio / 1min 45s, 4. Ludus e 5. Olho eterno / 1min 48s e Lento [de 5. Olho eterno] / 1min 40s) alcança 9 min³²⁵.

- A partitura de *Dirg* indica que a duração prevista é 9 min 10s³²⁶. Na gravação realizada por Ruth Serrão, alcança 10 min 25s³²⁷.
- Na gravação realizada por Ruth Serrão, *Ciclo* (1. Do sol / 2 min 20s; 2. Dos pássaros / 1 min 40s; 3. Da chuva / 2 min 38s; 4. Da lua / 2 min 35s; e 5. Das estrelas / 1 min 20s) alcança 10 min 33s³²⁸.
- A partitura de *Suíte mirim* inclui a duração de cada peça (“1. Invenção a duas vozes / 50s; 2. Variações quase sérias / 3 min 05s; 3. Ponteio a duas vozes / 2 min 35s; e 4. Toccatina / 1 min 49s³²⁹”), alcançando 9 min 19s. Na gravação realizada por Ruth Serrão, *Suíte mirim* (1. Invenção a duas vozes / 55s; 2. Variações quase sérias / 3 min 33s; 3. Ponteio a duas vozes / 2 min 25s; e 4. Toccatina / 1 min 40s) alcança 8 min 33s³³⁰.
- Na gravação realizada por Sérgio Assad, *Divagações poéticas* alcança 7 min 29s³³¹ e na gravação realizada por Ricardo Simões, 9 min 18s³³².
- Na partitura editada de *Suíte quadrada* aparece a duração prevista: “1. Samba simétrico / 1 min 48s; 2. Modinha tonal / 1 min 52s; 3. Valsa quebrada / 3 min 05s;

³²⁴ SÉRGIO ASSAD. Op. cit.

³²⁵ MARCUS LLERENA. *Verdades*. Márcio Côrtes [compositor] _____. In: *Première*. Rio de Janeiro: Velas, p1994.

³²⁶ BAUER, Guilherme. *Dirg*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

³²⁷ RUTH SERRÃO. Op. cit.

³²⁸ Idem, *Ibidem*.

³²⁹ KAPLAN, José Alberto. Op.cit.

³³⁰ RUTH SERRÃO. Op. cit.

³³¹ SÉRGIO ASSAD. Op. cit.

³³² RICARDO SIMÕES. *Divagações poéticas*. Amaral Vieira [compositor] _____. In: *Divagações poéticas*. São Paulo: Paulus, p1996.

e 4. Choro enigmático / 2 min 39s”, totalizando 9 min 24s³³³. Na gravação realizada por Sérgio Assad, a obra alcança 7 min 11s (1. Samba simétrico / 1 min 12s; 2. Modinha tonal / 1 min 17s; 3. Valsa quebrada / 2 min 24s; e 4. Choro enigmático / 1 min 09s)³³⁴, sendo que o ritornelo marcado no c. 18 (casa 1, 1ª vez) de 4. Choro enigmático não é respeitado. Na gravação realizada ao vivo por Roland Dyens a obra alcança 8 min 30s, incluindo o ritornelo do c. 18 (casa 1, 1ª vez), mas sem o ritornelo marcado no c. 35 de 4. Choro enigmático³³⁵.

- A partitura editada de *Repentes* inclui a duração de cada peça (“1. Vivo / 45s; 2. Calmo / 1 min 15s; 3. Galante / 1 min; 4. Presto / 1 min 10s, 5. Com humor / 45s; 6. Ondulando / 45s; 7. Triste / 1 min 30s; 8. Scherzando / 45s; e 9. Como um lamento / 2 min”), totalizando 10 min³³⁶. Na gravação realizada por Sérgio Assad a obra alcança 9 min 45s (1. Vivo / 49s; 2. Calmo / 1 min 33s; 3. Galante / 1 min 01s; 4. Presto / 1 min 08s; 5. Com humor / 42s; 6. Ondulando / 45s; 7. Triste / 1 min 02s; 8. Como um lamento / 1 min 46s; e 9. Scherzando / 41s)³³⁷. O violonista não obedece rigorosamente a sequência das peças, conforme a partitura editada. Ocorre que, quando da entrega dos prêmios, na noite do dia 13 de fevereiro de 1979, Marlos Nobre sugeriu a Pedro Cameron uma alteração na sequência das peças, de maneira que *Repente n° 8*, no manuscrito “Como um lamento”, passasse a ser “Scherzando” e *Repente n° 9*, no manuscrito “Scherzando”, “Como um lamento”. Ao preparar o material para a edição, Cameron acatou a ideia, alterando o manuscrito original da obra³³⁸.

³³³ CAVALCANTI, Nestor Hollanda. *Suíte quadrada*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

³³⁴ SÉRGIO ASSAD. Op. cit.

³³⁵ ROLAND DYENS. *Suíte quadrada*. Nestor de Hollanda Cavalcanti [compositor] In: *Festival Villa-Lobos, 1980*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/Funarte/MVL, p1981.

³³⁶ CAMERON, Pedro. *Repentes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

³³⁷ SÉRGIO ASSAD. Op. cit.

³³⁸ Conforme informação prestada por Pedro Cameron. Rio de Janeiro, agosto de 2009.

A duração prevista da *Suíte* de Ernst Mahle da qual foram extraídas as *Três peças* é 12 min³³⁹, ou seja, dentro dos limites estipulados pelo *Regulamento*; por outro lado, não tendo identificado quais de seus movimentos vieram a fazer parte das *Três peças*, nada de conclusivo podemos afirmar. Presumimos que a *Introdução* acrescida a *Ponteio e Toccatina* foi elaborada por Lina Pires de Campos com a finalidade de a obra como um todo alcançar a duração mínima estipulada pelo *Regulamento*, ou seja, 8 min; por outro lado, verificamos que o intento não foi alcançado, pois o tríptico possui a duração de, aproximadamente, 6 min, ou seja, abaixo das normas exigidas. Tal fato foi observado por Ronaldo Miranda³⁴⁰ e mencionado por Gilson Antunes como uma das prováveis causas de a obra ter recebido como prêmio apenas uma menção honrosa. Antunes acrescenta também que *Ponteio e Toccatina* foi a música participante do *Concurso INM-Vitale* que despertou maior interesse por parte dos intérpretes violonistas³⁴¹.

A multiplicidade no perfil dos concorrentes se reflete na variedade do caráter das obras encontradas. Com exceção das dezesseis obras pré-selecionadas para a etapa final, até o presente momento, identificamos a autoria de duas obras inscritas na categoria violão. A primeira, *Suíte da epopeia brasileira: peças características*, pertence a Delsuamy Vivekananda. Conforme os pesquisadores Patrícia Porto e Márcio de Souza, Vivekananda apresentava em seus recitais regularmente uma suíte de caráter descritivo, muito provavelmente a *Suíte da epopeia brasileira*, composta “sobre temas, paisagens e aspectos históricos do descobrimento do Brasil até nossos dias”³⁴². O autógrafo da obra inclui uma folha de rosto datilografada, muito provavelmente escrita para atender ao quesito 2.2(c) do *Regulamento*, no qual lemos:

³³⁹ FERREIRA, Paulo Affonso et al. *Compositores Brasileiros – Ernest Mahle*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977. p. 12

³⁴⁰ MIRANDA, Ronaldo. Piano e violão no concurso da Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1979, Caderno B. p. 2.

³⁴¹ ANTUNES, Gilson. Apreciação: o recital de Edelton Gloeden. *Violão intercâmbio*, São Paulo, n. 35, mai.-jun. 1999, p. 12.

³⁴² PORTO, Patrícia Pereira; SOUZA, Márcio de. Violonistas. In: NOGUEIRA, Isabel (org.). *História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005. p. 278.

Nossa intenção, ao compor este trabalho, não foi tão-somente a de somar mais uma peça ao nosso acervo musical.

Moveu-nos o desejo de prestarmos uma homenagem à nossa Pátria que por sua riqueza, que por seu potencial de realizações, que pelo lirismo e sensibilidade de sua gente, despertou, em nosso foro íntimo, o gosto pela arte e moldou nossa maneira de ser.

A obra em si é totalmente descritiva com alguns aspectos impressionistas. Aliam-se recursos sonoros e harmoniosos objetivando vincular as causas aos efeitos.

Depois de sentirmos todas as nuances melódicas e seus acordes, em que procuramos traduzir, em notas musicais, a grandiosidade dos feitos de nossos irmãos brasileiros, cremos ter atingido nosso desiderato.

Assim sendo, sentimo-nos felizes, bem como realizados e, naturalmente, compensados em ter contribuído com mais um compêndio musical para a Literatura Guitarrística.

Algumas impressões sugeridas em cada quadro:

1. Caravela: Os preparativos e viagem rumo ao desconhecido,
2. Pindorama: O despertar de uma geração de gigantes,
3. O mestiço: Os elementos básicos de nossa etnia,
4. Senzala: A escravidão, o clamor do cativo,
5. A corte: Os fidalgos, os grandes bailes,
6. Independência: A conquista de nossa soberania,
7. Rosário: Uma homenagem à família brasileira,
8. Brasília: A apoteose³⁴³.

A intenção expressa do autor, “somar mais uma peça” ao repertório violonístico e prestar “uma homenagem à nossa Pátria”, parece uma resposta coerente e plausível a um certame que se autodenominava *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*. Da mesma maneira, o conteúdo programático da obra, que “[procura] traduzir, em notas musicais, a grandiosidade dos feitos de nossos irmãos brasileiros”, vai ao encontro de uma noção de música erudita que se constitui brasileira devido à subjetividade e ao imaginário suscitado pelos assuntos ou a temática histórica abordada, conforme indicação dos subtítulos que acompanham cada uma das oito partes da obra (1. Caravela; 2. Pindorama; 3. O mestiço; 4. Senzala; 5. A corte; 6. Independência; 7. Rosário; e 8. Brasília), bem como também o comentário a eles acrescentado (1. Os preparativos e viagem rumo ao desconhecido; 2. O despertar de uma geração de gigantes; 3. Os elementos básicos de nossa etnia; 4. A escravidão, o clamor do cativo; 5. Os fidalgos,

³⁴³ VIVEKANANDA DE MEDEIROS, Delssuamy. *Suíte da epopeia brasileira*. Pelotas: Autógrafo, 1978.

os grandes bailes; 6. A conquista de nossa soberania; 7. Uma homenagem à família brasileira; e 8. A apoteose)³⁴⁴.

Bambuí, para violão, pertence a Norberto Pinto Macedo e está dedicada a Ary e Izabel Daltro. Posteriormente, a obra recebeu a denominação *Prelúdio nº 12*. O título refere-se à localidade homônima, situada em Maricá, município do Litoral Norte do Estado do Rio de Janeiro. A participação do compositor no *Concurso INM-Vitale* deve-se à insistência de seus alunos de violão, João Cândido Portinari, filho do pintor Cândido Portinari, Maurício Trindade, George Svetlichny e Márcio Côrtes, que veio a obter menção honrosa no mesmo certame³⁴⁵. O autógrafo inclui um texto explicativo, do qual consta:

Esta composição foi inspirada no povoado que tem o mesmo nome, situado em Maricá, Estado do Rio. A primeira parte da composição canta o amanhecer na praia de Bambuí. Os acordes rasgueados no final descrevem a presença dominante do sol. A segunda parte tem início com os arpejos que indicam o marulhar calmo das ondas. Logo em seguida aparece a melodia: um pescador que cantarola a sua intimidade com o mar. O mar vai aos poucos se agitando, enquanto o tema se repete já então deformado pela violência das ondas; e assim continua até que o mar volta a ficar calmo. Ouvem-se então trechos da canção do pescador³⁴⁶

A intenção expressa do autor parece uma resposta coerente e plausível a um certame que se autodenominava *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, considerando tratar-se de uma obra que busca descrever a paisagem de uma determinada região da orla brasileira. Por outro lado, devemos ponderar que tal tipo de produção depende principalmente de expressões, ou subtítulos de cunho descritivo, que, além de sugerir mudanças de andamento ou caráter, apontem as metáforas pretendidas. Por exemplo, “Lento e muito expressivo (Amanhecer)” (c. 1³⁴⁷), “Calmo e expressivo (Marulhos)” (c. 41), “Muito cantante (Canto do pescador)” (c. 65), “Calmo,

³⁴⁴ Atualmente, a obra de Vivekananda vem sendo estudada por Daniel Medeiros, para quem a *Suíte da epopéia brasileira* é uma obra paradigmática, pois, além de apontar a preferência pelo gênero das peças características, evidencia outra característica da escrita para violão do compositor: o perfil melódico e harmônico utilizado é predominantemente definido em função dos recursos técnicos e sonoros do instrumento (MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Considerações sobre o processo analítico na ‘Suíte da epopéia brasileira’. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, XIX. 2009. Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, p. 714-718).

³⁴⁵ Informações prestadas por Norberto Macedo. Duque de Caxias, novembro de 2009.

³⁴⁶ MACEDO, Norberto. *Bambuí*. Rio de Janeiro: autógrafo, 1978.

³⁴⁷ Doravante, c. = compasso.

mas crescendo e acelerando muito (Mar se agitando)” (c. 86) e “Muito calmo e doce” (c. 134).

Sabemos que os membros da banca que selecionou as obras, ou seja, Krieger, Morelenbaum e Nobre, não possuíam conhecimento do nome dos inscritos nem dos textos explicativos por eles produzidos. Por isso, parecem ter sido desconsideradas quaisquer intenções expressas através de títulos ou subtítulos que eventualmente remetessem ao imaginário cultural brasileiro, na *Suíte da epopeia brasileira*, a história do Brasil e, em *Bambuí*, a descrição de uma paisagem geográfica do país, por exemplo. Deduzimos também que o critério adotado pela banca para pré-selecionar as obras não se subordinava somente à presença de recursos técnicos e sonoros idiomáticos do instrumento, visto que, além de compositores, Vivekananda e Macedo, por exemplo, atuavam profissionalmente como violonistas³⁴⁸.

Das dezesseis obras pré-selecionadas para a etapa final do certame não foi possível identificar, até o presente momento, a autoria de *Olé, lionne*, para piano, inscrição nº 1062, pseudônimo “Marceluan”; *Suíte nº 1*, para piano, inscrição nº 1059, pseudônimo “Jean François”; e *Sistema, Informação e Evolução*, para violão, inscrição nº 1061, pseudônimo “Norberto Wiener”, provável menção ao matemático estadunidense Norbert Wiener, (1894-1964), fundador da cibernética. A seu respeito, sabemos apenas o que Ronaldo Miranda relatou:

Com unidade estilística, mas expressivamente repetitiva quanto às soluções harmônicas, a *Suíte nº 1* (pseudônimo “Jean François”) demonstra um compositor de talento e que sabe escrever maravilhosamente para piano. Se a linguagem é um pouco *demodée*, e o primeiro movimento se alonga um pouco (apesar de o início belamente projetado), a vitalidade do tempo final e a coerência entre os movimentos consolidam a qualidade da peça (...). *Olé, lionne* – a peça mais longa da categoria pianística – se projetou com amável delicadeza schumanniana, mas enveredou por uma tediosa sucessão de flashes (seriam variações?) gratuitos e nada

³⁴⁸ Entre os recursos técnicos e sonoros idiomáticos do violão, consideramos, entre outros, acordes e posições padrão executados pelos dedos da mão esquerda ao pressionar as cordas sobre o braço do violão, arpejos e padrões de arpejo executados pela mão direita ao pinçar as cordas do violão, harmônicos obtidos em cordas soltas, *Campanella* e recursos percussivos (tambora, por exemplo) (cf. ULLOA PEÑARANDA, Mário Enrique. *Recursos técnicos, sonoridades e grafias do violão para compositores não violonistas*. 2001. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia).

valorizadores do potencial técnico do instrumento (...). *Sistema, Informação e Evolução* [é uma obra] arrojada, mas um tanto desarticulada³⁴⁹.

Em tal contexto, adotando o ponto de vista de Ronaldo Miranda, delineamos que o repertório foi apreciado segundo a competência dos compositores quanto a dois aspectos: explorar os recursos técnicos e sonoros do piano ou do violão e demonstrar conhecimento da técnica composicional, garantindo “unidade estilística” e “coerência entre os movimentos”. Por outro lado, fica implícita a necessidade de localizar as obras de acordo com influxos da música do passado, “um pouco *demodée*”, e do presente, “[arrojadas]”³⁵⁰.

Através do contato pessoal com Henrique David Korenchandler, a pesquisadora Salomea Gandelman pôde esclarecer que o título da obra *In tensa ad tensa*, posteriormente intitulada *Sonata in tensa ad tensa* ou *Sonata n° 4*, para piano, significa “dentro da tensão para a tensão, caminho sem saída”³⁵¹. Para Ronaldo Miranda, *In tensa ad tensa* possui uma proposta formal ambiciosa, contudo, tende à dispersão devido às muitas cesuras decorrentes das pausas utilizadas. Além disso, a obra possui “sequências de vigor pianístico e curiosos trechos a duas vozes”, que, ainda segundo o crítico, “infelizmente” foram executados de maneira inexpressiva e sem diferenciação quanto aos planos sonoros³⁵². O mesmo crítico, no comentário à gravação de *In tensa ad tensa* realizada em 16 de outubro de 1979, durante a *III Bienal de música brasileira contemporânea*, Rio de

³⁴⁹ MIRANDA, Ronaldo. Piano e violão no concurso da Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1979. Caderno B, p. 2.

³⁵⁰ Doravante, denominamos os recursos técnicos e sonoros, idiomáticos ao mecanismo do piano e do violão como, respectivamente, pianismo e violonismo. A estrutura formal (suíte, sonata, tema com variações, por exemplo) e os procedimentos utilizados (elaboração, desenvolvimento, homofonia, polifonia, por exemplo) entendemos como pertinentes ao domínio da técnica composicional. Situamos o uso do diatonismo (tonalismo e modalismo, por exemplo) como expressões latentes de tendências estéticas neo-românticas ou nacionalistas (nomeadamente, traços melódicos, harmônicos e timbrísticos oriundos de canções e danças populares ou folclóricas) e o uso do cromatismo (dodecafonismo e serialismo, por exemplo) como expressões latentes de tendências estéticas vanguardistas.

³⁵¹ Segundo Salomea Gandelman, a obra possui quatro movimentos fundidos em um único ([introdução] / exposição: *Allegro* / desenvolvimento: *Lied / cadenza – scherzo* / re-exposição: *Rondó* / [Coda]), além de utilizar o idioma atonal, com perceptível influência dos compositores Bela Bartók e Igor Stravinsky (GANDELMAN, Salomea. Op. cit., p. 102).

³⁵² MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

Janeiro, diz que a obra reúne as características de cada um dos andamentos da forma sonata (rápido/lento/rápido) em um só movimento:

[*In tensa ad tensa*] alterna sequências de grande vigor pianístico com atmosferas de extrema delicadeza, valorizando o potencial tímbrico do instrumento em habilíssimos contrastes dinâmicos. O compositor propositalmente utiliza numerosas cesuras entre os elementos fraseológicos, provocando uma sensação de suspensão que se mantém presente no decorrer de toda a peça³⁵³.

A *Tocata* para piano de Leonardo Sá, inscrita no *Concurso INM-Vitale*, não deve ser confundida com a homônima, dedicada ao pianista Benjamin da Cunha Neto, escrita em 1985. A primeira possui sua gênese associada à obra intitulada *Peça* para piano, composta em 1974³⁵⁴. Na opinião de Ronaldo Miranda a *Tocata*

começa com uma interessante sequência de notas esparsas, presas uma a uma pelo pedal, e revela, no decorrer do texto, um compositor de vigorosa personalidade, embora abusando da repetição de certos elementos, ou seja, necessitando de melhores recursos técnicos para ordenar suas ideias³⁵⁵.

A obra anteriormente mencionada, isto é, *Peça*, para piano³⁵⁶, com duração aproximada de 2 minutos, foi escrita no rigor da técnica dodecafônica, contudo resultou, do ponto de vista sonoro, como algo intuitivo e improvisado, tendo por isso alcançado uma repercussão favorável entre vários pianistas que, na ocasião, incluíram-na em seu repertório. Para a *Tocata* inscrita no *Concurso INM-Vitale*, o compositor elaborou uma “espécie de fantasia”, ou “digressões”, cujo tema e estrutura remetem às características dodecafônicas e, principalmente, às “resoluções pianísticas” de *Peça*³⁵⁷.

Ciclus (1. Prelúdio, 2. Momentos e 3. Final), para violão, pertence a Giacomo Bartoloni. O fato de não ter sido premiada no *Concurso INM-Vitale* levou o compositor a

³⁵³ Idem. Encarte de *III Bienal de música brasileira contemporânea*. Funarte, 1984.

³⁵⁴ Informação prestada por Leonardo Sá. Rio de Janeiro, julho de 2009.

³⁵⁵ MIRANDA, Ronaldo. Piano e violão no concurso da Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1979. Caderno B, p. 2.

³⁵⁶ Sobre *Peça*, a pesquisadora Salomea Gandelman afirma: “Forma ternária ABA’ constituída a partir de uma série de 12 sons apresentada no primeiro compasso. Alternância, na exposição, de uma ideia “a” com duas outras, “b” e “c”, formando um rondó, a/b/a/c/a, sequência retrogradada na re-exposição. Na seção central – Agitado – distribuição das formas da série menos simetricamente, mantendo-se, contudo, o caráter rítmico. Série propícia à formação de blocos de intervalos de quarta. Mudanças de intensidade (frequentemente variadas e bruscas) basicamente a cada compasso. Andamento vivo [(Enérgico / semínima = 152)], mudanças rápidas de registro, deslocamentos laterais igualmente rápidos. Intervalos de quartas e sétimas como formas de mão mais frequentes. Controle apurado das intensidades” (GANDELMAN, Salomea. Op. cit., p. 263).

³⁵⁷ Informação prestada por Leonardo Sá. Rio de Janeiro, julho de 2009.

retirar-lhe o primeiro movimento e a rebatizá-la com o título *Ditirambo*³⁵⁸. Sob tal título, Bartoloni inscreveu-a no *III Concurso nacional de composição – prêmio Isaías Sávio*, promovido em julho corrente de 1979, pela Faculdade Musical Palestrina, Porto Alegre, RS³⁵⁹. Na oportunidade, *Ditirambo* (1. Momentos e 2. Final), dedicada ao violonista Paulo Porto Alegre³⁶⁰, recebeu o primeiro prêmio, sendo publicada logo depois pela Ed. Ricordi Brasileira³⁶¹.

Para Ronaldo Miranda, *Cichus* foi “equilibradamente escrita” para violão³⁶². A obra, desde sua gênese, foi pensada como um tributo a Leo Brouwer (n. 1939), de quem Bartoloni é grande admirador. Ocorre porém que, quando da publicação de *Ditirambo*, o funcionário da Ed. Ricordi Brasileira responsável pelo trabalho, temendo a reação de setores da Censura, não permitiu que se imprimisse na partitura a frase “Homenagem a Leo Brouwer”, visto tratar-se de um compositor e violonista natural de Cuba, um país comunista. Foi possível somente incluir o nome “[Leo] Brouwer” como autor do tema que aparece em 2. Final (c. 36-39 e c. 43-46), extraído da obra intitulada *Fuga n° 1* (c. 1-4)³⁶³.

³⁵⁸ Ditirambo: “canto apaixonado (alegre ou sombrio), constituído de uma parte narrativa (...) e de outra parte coral”, em honra do deus grego Dionísio (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Folha de São Paulo/Nova Fronteira, 1988. p. 227).

³⁵⁹ O *Concurso nacional de composição – prêmio Isaías Sávio* (promovido, desde 1977), bem como suas edições subsequentes, está vinculado ao *Concurso internacional de violão Palestrina* (promovido, desde 1975), que, por sua vez, se insere no Seminário Internacional de Violão Palestrina (promovido desde 1969), evento idealizado pelo professor Antonio Fioravante Crivellaro, diretor presidente do Liceu (posteriormente, Faculdade) Musical Palestrina, Porto Alegre, RS. Com o objetivo de congregar o público violonista, dos Seminários Palestrina participaram instrumentistas de renome internacional, além de compositores convidados, por exemplo, Francisco Mignone, em 1970, e Marlos Nobre, em 1977. Entre outras finalidades, um dos objetivos do *Concurso nacional de composição* era fazer com que as obras vencedoras fossem executadas como peça de confronto do *Concurso internacional de violão* do ano posterior. Assim sendo, além de receberem o prêmio em dinheiro, os compositores premiados teriam suas obras editadas. Entre outras obras premiadas estão *Valsa virtuosa n° 1*, escrita em 1977 por Francisco Araújo e publicada pela Columbia Music Company em 1978, e *Sonatina* (1. Allegro, 2. Lento e 3. Deciso), escrita em 1978 por Marcelo Camargo-Fernandes e publicada pela Max Eschig em 1978 (CRIVELLARO, Antonio Fioravante. Entrevista. *Violão intercâmbio*. São Paulo, n. 23, mai.-jun. 1997, p. 6-9).

³⁶⁰ Violonista, arranjador e compositor, Paulo Roberto Porto Alegre (n. 1953) estudou com Isaías Sávio, Henrique Pinto e Abel Carlevaro (Violão), Sérgio Vasconcelos Correia (Composição), Hans-Joachim Koellreutter, Oswaldo Colarusso e Philippe Manoury (Análise). Foi primeiro colocado no *V Concurso internacional de violão Palestrina*, Faculdade Musical Palestrina, Porto Alegre, RS (1979) (MÚSICOS DO BRASIL. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 12 fev. 2009).

³⁶¹ BARTOLONI, Giacomo. *Ditirambo*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1979.

³⁶² MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

³⁶³ Informação prestada por Giacomo Bartoloni. São Paulo, agosto de 2010.

Evidentemente, a banca julgadora não possuía, e nem veio a possuir, consciência desses fatos, pois, durante os recitais de julgamento, só os premiados tiveram seus pseudônimos revelados. Por outro lado, supomos que o grupo de compositores em apreço é representativo de uma parcela significativa do público-alvo que se esperava atingir com o certame. Além de alcançarem a média de 25 anos de idade, Korenchandler e Sá possuíam formação como pianistas, e Bartoloni como violonista, ou seja, todos possuíam conhecimento dos recursos técnicos e sonoros dos instrumentos para os quais escreveram. Ao mesmo tempo, embora Bartoloni tivesse sua trajetória voltada para a *performance*, Korenchandler e Sá, tendo estudado na UFRJ, possuíam formação regular na área da Composição.

Das obras pré-selecionadas para a final do certame que receberam menção honrosa, duas não foram publicadas até o presente momento: *Vértice* e *Três peças*. A primeira, *Vértice*, para piano, posteriormente catalogada como Op. 112, pertence a Ernst Widmer³⁶⁴ e, na visão de Ronaldo Miranda, “deveria ser algo mais do que notas e acordes mecanicamente repetidos, uns fragmentos escalares e contrastes entre grave e agudo”. A segunda, *Três peças*, para violão, pertencendo a Ernst Mahle, foi considerada por Ronaldo Miranda “equilibradamente escrita” do ponto de vista instrumental³⁶⁵.

Comparativamente ao grupo de participantes que também teve suas obras classificadas para a final do certame, ou seja, Korenchandler, Sá e Bartoloni, a trajetória de Widmer e Mahle, cuja média de idade atingia 50 anos, os colocava em posição de destaque não apenas como professores e compositores, mas também como articuladores de eventos ligados à música erudita brasileira. A banca julgadora não possuía consciência desses fatos, pois os compositores-concorrentes se inscreveram sob pseudônimo, só revelado depois da

³⁶⁴ Segundo a pesquisadora Salomea Gandelman, *Vértice* possui no ritmo *ostinati*, remetendo ao caráter dos conjuntos populares de percussão mista, o elemento que traz unidade formal (GANDELMAN, Salomea. Op. cit., p. 318).

³⁶⁵ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

proclamação dos resultados. Por outro lado, devemos trazer à consideração dois aspectos. Em primeiro lugar, a participação de Widmer e Mahle se deve ao fato de eles também, assim como qualquer outro dos inscritos, almejem e acreditem na possibilidade concreta de obter ganhos suficientemente atraentes à sua condição: a quantia em dinheiro, a edição das obras, bem como o prestígio advindo por prêmios outorgados pelo INM e pela Ed. Vitale. Em segundo lugar, o fato de o *Regulamento* não estabelecer limite de idade aos concorrentes se revela como um elemento de inclusão, permitindo a participação de uma gama variada de inscritos. Ao mesmo tempo, tal quesito garantia aos organizadores que seriam alcançados seus objetivos expressos, ou seja, incentivar ou estimular a criação musical de composições eruditas brasileiras, ainda que, para isso, se fizesse necessário contemplar compositores mais experientes, tais como Widmer e Mahle que, tendo sua formação musical no exterior, estavam plenamente inseridos no panorama da música erudita brasileira contemporânea.

Das obras que receberam menção honrosa, duas foram publicadas pela Ed. Vitale. A primeira, *Introdução, Ponteio e Toccatina*, para violão, pertence a Lina Pires de Campos. A propósito da mesma, quando da apresentação no recital de premiação, Ronaldo Miranda considerou-a linear e demasiadamente curta³⁶⁶. Mais tarde, por ocasião do recital de lançamento das partituras editadas, Luis Ellmerich considerou *Ponteio e Toccatina* como representativa do nacionalismo “de boa árvore” da compositora³⁶⁷. Conforme Aylton Escobar, o díptico foi escrito na tradição técnica e expressiva das obras para violão de Heitor Villa-Lobos, trazendo um considerável enriquecimento para o repertório:

Iniciando-se com ares solitários, recitativos, o *Ponteio* pinta as cores da tarde e calorosamente as harmoniza. Quase como um improviso na contemplação da brasileira paisagem, o *Ponteio* nasce de sutis transformações de primeiras ideias. Em forte contraste, no entanto, irrompe *Toccatina*, de rítmica saborosa e decidida, pondo à mostra o selvagem que dormia. Vigoroso momento de exigente virtuosidade técnica. O caráter desta *Toccatina* é próximo ao do Estudo e a obra se encerra com a firmeza, quando os rallentandi são

³⁶⁶ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

³⁶⁷ ELLMERICH, Luis. Op. cit.

dispensáveis, pois não há mais lugar para quaisquer arrefecimentos: da tímida brisa vespertina, brota uma incontrolável sensualidade; do espírito, pula dançando o corpo³⁶⁸.

Para Eurico Nogueira França, *Ponteio e Toccata* são peças agradáveis e bem escritas para violão. A primeira (*Ponteio / Lento e cantabile*) possui o caráter de um prelúdio, lento e improvisado, “com certa preferência para cantar em terças – um dos detalhes que mostram a afinidade com a música popular – e algo de sonhador na sua textura”; a segunda (*Toccata / Allegro moderato, sempre marcato*), escrita utilizando fórmulas de compasso alternadas e pouco habituais (7/16, 9/16 e 12/16, por exemplo), possui um fluxo rítmico com acentuações variadas³⁶⁹. Gilson Antunes afirma que durante o *I Festival internacional de violão*, Osasco, SP, 1999, ocorreu a primeira audição integral de *Introdução, Ponteio e Toccata* na interpretação do violonista Edelton Gloeden³⁷⁰, que já havia realizado a estreia de *Ponteio e Toccata* quando do lançamento da partitura pela Ed. Vitale, em agosto de 1979.

Verdades, para violão, pertence a Márcio Côrtes³⁷¹. O violonista Marcus Llerena realizou a primeira audição europeia de *Verdades* em 1º de julho de 1991. Tendo trabalhado sob a orientação do compositor, recebeu sugestões interpretativas e corrigiu os erros gráficos da partitura impressa³⁷². Para o crítico Ronaldo Miranda, Côrtes alcançou o intento de adaptar aos recursos técnicos e sonoros do violão certos procedimentos utilizados na música contemporânea³⁷³, acrescentando que *Verdades* se destaca pela concisão e equilíbrio formal, tratamento inventivo, vitalidade e fórmulas rítmicas vigorosas, bem como pela “constante preocupação (ou espontânea facilidade) para renovar

³⁶⁸ ESCOBAR, Aylton. Encarte de *Música nova do Brasil*. Funarte, 1980.

³⁶⁹ FRANÇA, Eurico Nogueira. Op. cit., p. 20.

³⁷⁰ ANTUNES, Gilson. Op. cit., p. 12.

³⁷¹ CÔRTEZ, Márcio. *Verdades*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

³⁷² Cf. LLERENA, Marcus. Livro de *Première*. Velas, 1994.

³⁷³ Segundo Fernando Augusto Rodrigues, *Verdades* possui influxos de procedimentos melódico-harmônicos oriundos da música erudita europeia das décadas mais recentes (atonalismo e microtonalismo, por exemplo) além de explorar uma gama diversa de recursos técnicos e sonoros do instrumento (harmônicos naturais, percussão sobre a caixa acústica do instrumento, trêmulo, *rasgueios* e *glissandos*, por exemplo) (RODRIGUES, Fernando Augusto. *Verdades: uma linguagem contemporânea*. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/fernando.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2009).

o interesse estético”³⁷⁴. Segundo Aylton Escobar, a obra “enriquece o repertório violonístico” e está assim estruturada:

[1. *Harpa eólia*], como o próprio instrumento grego tangido pelo vento, provoca uma garoa de sons harmônicos. Sutis variações de frequência, em oscilações microtonais, criam refúgios sonoros de poética iluminação. Vários elementos de ligação – também presentes nas seções subsequentes – garantem aqui a unidade formal da partitura.

[2.] *Ciclo de espiral* é virtuosística e breve. Sobre uma base rítmica modular, essa seção é trabalhada serialmente com reiteraões funcionais ao instrumento. As células rítmicas, de precisos acentos e no uso apropriado da percussão no tampo harmônico do instrumento, aumentam e diminuem de tamanho, chegando à tríade e à dualidade – magia numérica sempre presente nas manifestações do homem. *Ciclo de espiral*, na verdade, coloca esse homem bem ao centro de uma espiral no espaço que o veste.

[3.] *Interlúdio* e [4.] *Ludus* reafirmam fantasias humanas de tensa dramaticidade, com recitativos e jogos sonoros de força e agressividade corajosos. *Ludus* exige esforços quase atléticos do intérprete e o faz por telúricos motivos, com gosto de terra molhada.

[5.] *Olho eterno* lembra a atmosfera mística da primeira seção da obra. Grande sutileza tímbrica e plena confiança no instrumento e no intérprete têm aqui seu grifo. A matéria prima da composição manifesta seu tom conclusivo, no que, entretanto pudesse significar o repouso antes de mais um voo³⁷⁵.

Embora tenhamos estabelecido que *Ponteio e Toccatina* possui sua gênese no ano 1977, até o presente momento não obtivemos dados concretos que justifiquem a ausência do primeiro movimento, *Introdução*, da partitura publicada pela Ed. Vitale. Também não encontramos uma explicação plausível para o fato de a partitura publicada pela mesma editora da obra *Verdades* não conter qualquer referência a sua participação no *Concurso INM-Vitale*. Por outro lado, aos olhos da crítica, um aspecto aproxima ambas as obras entre si, confirmando a hipótese de a banca desejar premiar um repertório de cunho virtuosístico: para executá-las é necessário que o intérprete possua domínio da técnica instrumental, ou, em outras palavras, os compositores obtiveram êxito em propor desafios que ampliassem o domínio dos recursos técnicos e sonoros do violão.

Sabemos que Pires de Campos, aos 60 anos, possuía uma trajetória consistente como compositora de estética nacionalista, discípula de Camargo Guarnieri; e que Côrtes, aos 20, era um jovem violonista, explorando novas possibilidades sonoras oferecidas por

³⁷⁴ MIRANDA, Ronaldo. Op. Cit.

³⁷⁵ ESCOBAR, Aylton. Op. Cit.

um instrumento cuja técnica dominava com desenvoltura. Portanto, é lógico que o contraste entre *Ponteio e Toccata* e *Verdades* seja coerente com a diversidade dos influxos e da experiência prévia de seus autores. Contudo, devemos apontar dois outros aspectos. Primeiramente, o fato de terem recebido menção honrosa demonstra que não se sustenta a hipótese de a formação acadêmica na área da composição musical ser um pressuposto suficientemente válido para alcançar domínio dos fundamentos das técnicas composicionais, aspecto aqui considerado como um dos critérios utilizados para selecionar e premiar os participantes do *Concurso INM-Vitale*. Em segundo lugar, ambas as obras refletem, de maneira singular, o propósito da busca de um equilíbrio, ou consenso, ao se premiar obras próximas da tradição e dos princípios da música nacionalista e outras, que tendem a romper com essa tradição, utilizando princípios musicais vanguardistas. Ou seja, de um lado, temos Pires de Campos, mas também Souza Lima e Schmidt, membros da banca julgadora ou, por exemplo, Mignone e Guerra-Peixe, compositores cuja obra para violão se notabiliza pelo diálogo com aspectos da música popular e folclórica. De outro, Côrtes, mas também Krieger e Nobre, membros da banca e cuja obra para violão se notabiliza por incluir procedimentos composicionais oriundos de tendências estéticas praticadas na música erudita europeia de décadas mais recentes, como o dodecafonismo, por exemplo.

Das obras classificadas na categoria piano, *Dirg*, de Guilherme Bauer, recebeu o terceiro lugar. A partitura publicada pela Ed. Vitale foi revisada pela pianista Sonia Maria Vieira³⁷⁶, em abril de 1979³⁷⁷. Conforme Ronaldo Miranda, *Dirg*, assim como também

³⁷⁶ Pianista e organista, Sonia Maria Vieira se graduou e obteve o diploma de Mestrado em Música (piano) na Escola de Música da UFRJ, vindo a exercer aí, além de atividades docentes (professora de Piano, História da Música e Artes), cargos administrativos (Supervisora e Diretora do Setor Artístico-Cultural, Vice-Diretora e Diretora). Venceu, entre outros, o *VI Concurso nacional de piano*, Rio de Janeiro (1965), que lhe valeu uma Bolsa de estudos na Escola Superior de Música de Leipzig, Alemanha, onde se aperfeiçoou com Heinz Volger. Além de concertista, desenvolve atividades como revisora, camerista, acompanhadora e conferencista, tendo vários compositores (César Guerra-Peixe, David Korenchandler e Maria Helena Rosas Fernandes, por exemplo) lhe dedicado obras. Desde 1981, realiza turnês internacionais, tendo se apresentado, por exemplo, no Carnegie

Vértice, de Ernst Widmer, era, aparentemente, “algo mais do que notas e acordes mecanicamente repetidos, uns fragmentos escalares e contrastes entre grave e agudo”. Contudo, ainda segundo Miranda, *Dirg* é mais bem estruturada que *Vértice*, embora, “Pelo que se ouviu, [...] não dava para premiar nenhuma das duas. O júri, obviamente, levou em consideração o que leu”³⁷⁸.

Na visão de Luis Ellmerich, *Dirg* se subdivide em seções organizadas por meio de motivos que se reproduzem de maneira variada³⁷⁹. O crítico Flávio Silva informa que *Dirg* foi coreografada pelo bailarino norte-americano Clyde Wesley Morgan (n. 1940), recebendo o título *The initiate*, a fim de ser apresentada em recital juntamente com a pianista Ruth Serrão, nos Estados Unidos. Ainda segundo Silva,

[*Dirg*] é herdeira de concepções construtivistas, procurando expressar o som pelo som, através de contrastes dinâmicos, tímbricos e agógicos entre os diferentes motivos e suas modificações. A expressividade geral da obra manifesta-se, pois, pela força desse jogo de contrastes. A extensão do território pianístico oferece um campo ideal para esse jogo contrastado, onde o lúdico e o lírico, o vigoroso e o interrogativo contracenam um com o outro. A audição mais atenta identificará motivos que, ao se repetirem, se transformam³⁸⁰.

Dirg fez parte do repertório dos pianistas Berenice Menegale, Sonia Maria Vieira e Alain Motard³⁸¹. Através do contato com o compositor, a pesquisadora Salomea Gandelman pôde esclarecer que a expressão “dirg” é um neologismo criado a partir do retrógrado do prenome Ingrid (grid / dirg), da pianista e amiga do compositor, Ingrid Margareth³⁸². Para o crítico Luis Paulo Horta, *Dirg* é uma peça “totalmente original, de

Recital Hall e no Waldorf Astoria (New York, EUA). Foi eleita, em 1994, para a cadeira nº 18 da Academia Brasileira de Música (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Op. cit).

³⁷⁷ BAUER, Guilherme. Op. cit.

³⁷⁸ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

³⁷⁹ ELLMERICH, Luis. Op. cit.

³⁸⁰ SILVA, Flávio. Encarte de *Ruth Serrão, piano*. Funarte, 1984.

³⁸¹ Informação prestada por Guilherme Bauer. Rio de Janeiro, julho, 2009.

³⁸² Conforme Gandelman, *Dirg* é uma peça atonal, onde contrastam tensão (blocos harmônicos) e relaxamento (oitavas) bem como estaticidade (blocos harmônicos) e movimento (aceleração em desenhos repetidos e gradativamente expandidos). O contorno melódico da obra está construído “a partir de harmônicos e notas prolongadas emergentes dos blocos [sonoros]”, bem como de seções pontilistas. Quanto ao ritmo, a pesquisadora localizou, nas seções recitativas, a transposição para o código Morse das letras do nome Ingrid Margareth (GANDELMAN, Salomeia. Op. cit., p. 57).

violência inspirada, explorando contrastes tímbricos entremeados de perorações ardentes”, uma obra “de força poética e imensa liberdade”³⁸³.

Das obras premiadas na categoria piano, *Ciclo* (1. Do sol / Lento e pesado, 2. Dos pássaros / Andante, 3. Da chuva / Andante, 4. Da lua / Lento e pesado, e 5. Das estrelas / Movido) recebeu o segundo lugar. A obra pertence a Maria Helena Rosas Fernandes³⁸⁴ e, assim como também *Dirg*, foi coreografada por Clyde Morgan. Ele e a pianista Ruth Serrão faziam um espetáculo cujo programa incluía, além de *Dirg* e *Ciclo*, as obras *Gato malhado*, de César Guerra-Peixe, e *Choros n° 5*, de Heitor Villa-Lobos³⁸⁵.

Segundo Ronaldo Miranda, trata-se da obra que alcançou o melhor resultado entre as premiadas na categoria piano do *Concurso INM-Vitale*, pois a compositora explora com habilidade todo o potencial sonoro do instrumento, “do início elegíaco e grave [(1. Do sol)] ao final de intensa luminosidade [(5. Das estrelas)]”, além de desenvolver pequenas células melódicas e rítmicas de maneira competente, “revelando noção precisa de estrutura formal e sábia dosagem do binômio repetição-variedade”. O crítico supõe ainda que, certamente, a obra permanecerá “entre o que de melhor se tem escrito na nossa atual produção para teclado”³⁸⁶. Para Luis Ellmerich, a obra de Rosas Fernandes ilustra o ciclo da Vida (nascer, crescer e morrer)³⁸⁷, sendo que, em 2. Dos pássaros, a compositora se baseia na gravação de vozes de pássaros brasileiros, Carão (c. 1), Pombinha (c. 3), Rolinha (c. 5), João Corta Pau (c. 6), e Surucua (c. 9), por exemplo³⁸⁸. Segundo Flávio Silva, *Ciclo* é de vertente impressionista, remetendo a Claude Debussy e Oliver Messiaen:

³⁸³ HORTA, Luis Paulo. A prata da casa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1985. Discos.

³⁸⁴ FERNANDES, Maria Helena Rosas. *Ciclo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

³⁸⁵ Informação fornecida por Ruth Serrão. Rio de Janeiro, março de 2010.

³⁸⁶ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

³⁸⁷ Conforme Vasco Mariz, *Ciclo* trata da criação do mundo a partir da visão poética e singela do homem primitivo: “*Do sol* é uma alvorada incaica em Machu Picchu [(cidade pré-colombiana localizada no Peru)], *Dos pássaros* e *Da chuva* utilizam efeitos onomatopaicos e rítmicos. *Da lua* pode ser considerada impressionista e a quinta parte, *Das estrelas*, termina a série com brilhantismo” (MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 428-429).

³⁸⁸ ELLMERICH, Luis. Op. cit.

É sempre importante lembrar que Debussy, com seus modalismos, cromatismos e orientalismos, foi também um extraordinário inovador, mais preocupado, felizmente, com a música que com elucubrações teóricas. E é possivelmente nele, mais do que em Schoenberg, que se situa o verdadeiro ponto de partida da contemporaneidade musical. Se os movimentos da obra de Maria Helena parecem corresponder ao que os títulos sugerem, pode-se também pensar essa obra como uma suíte, onde peças com características próprias contrastam com a anterior e com a seguinte. O misticismo panteísta da autora inclui, entre os ‘fenômenos naturais’, os pássaros ao lado do sol, da lua, das estrelas, da chuva. Que as estrelas brilhem em trilos e em cascatas de caudas de cometas; que a luz do sol se derrame em cálidas linhas cantáveis; que a [luz] da lua seja misteriosa; e o canto dos pássaros expresso por motivos característicos – o importante é a sensibilidade da autora, fazendo desse material música expressiva que pode ser ouvida sem a referência direta dos títulos³⁸⁹.

Das obras premiadas na categoria piano, *Suíte mirim* (1. Invenção a duas vozes / Alegremente; 2. [tema e cinco] Variações quase sérias; 3. Ponteio a duas vozes / Expressivo, e 4. Toccatina) recebeu o primeiro lugar. Pertencendo a José Alberto Kaplan³⁹⁰, a peça foi dedicada “ao amigo Gerardo Parente”, com o qual o compositor manteve um duo, tendo gravado o *long-play Piano brasileiro a quatro mãos*, em 1977. Pianista e professor, Gerardo Parente (1926-2003) foi um dos fundadores do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, onde ministrou aulas de Piano, História da Música Brasileira e Música de Câmara, atuando também na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte³⁹¹.

Segundo Kaplan, foi somente a partir da *Suíte mirim* que começou a levar a sério sua atividade como compositor, pois, até então, “realizara tentativas que, salvo algumas raras exceções [(*Peças: homenagem a Anton Webern*, para piano, de 1965, por exemplo)], terminavam na lixeira”. Devido ao resultado obtido no *Concurso INM-Vitale*, sua atitude mudou:

a [obra] que enviei – *Suíte mirim* – foi classificada em primeiro lugar na sua categoria. O fato de ter concorrido com autores já consagrados – como Ernst Widmer, Guilherme Bauer e Maria Helena Rosas – valorizou inegavelmente o prêmio. Foi esse acontecimento que decidiu minha carreira como compositor, pois

³⁸⁹ SILVA, Flávio. Op. cit.

³⁹⁰ KAPLAN, José Alberto. Op. cit.

³⁹¹ SILVA, Luceni Caetano da. Geraldo Parente. *A união*, Pernambuco, 05 de junho de 2008. Disponível em: <http://www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option=com_content&task=view&id=16448&Itemid=35>. Acesso em: 08/07/2010.

me deu a certeza de que os ‘rabiscos’ que costumava escrever nas horas vagas, tinham algum valor³⁹².

A partitura publicada pela Ed. Vitale inclui uma “Nota explicativa”, datada de “João Pessoa, fevereiro de 1979”, cujo conteúdo, muito provavelmente, é uma reelaboração do texto original escrito em 1978 para atender ao quesito 2.2(c) do *Regulamento*. Nela, depois de discorrer sobre a trajetória da suíte enquanto forma musical, Kaplan afirma que a obra em apreço se enquadra em uma sucessão de peças de características diversas, agrupadas ciclicamente, conforme critério pessoal. Ainda segundo o compositor, ao invés da suíte clássica, da tonalidade ou da vinculação temática, o elemento unificador utilizado é o “aproveitamento sistemático de certas constantes: escalas, giros melódicos e ritmos, típicos da música popular e folclórica brasileiras”. Conforme Kaplan,

1. O adjetivo *mirim*, que qualifica a *Suíte*, não deve ser interpretado como sendo uma obra escrita para crianças ou instrumentistas inexperientes. Se bem que sua execução não demande a bagagem técnica de um ‘virtuoso’, as exigências para sua realização cabal não são poucas. O *mirim* do título refere-se à duração da obra e não a seu grau de dificuldade.
2. Salvo a citação literal – nos compassos 13-17 das *Variações quase sérias* – da melodia *Quem vem lá*, extraída do livro *Cem melodias folclóricas* [: documentário musical nordestino (1957)] de Alceu Maynard de Araújo [e Vicente Aricó Júnior], todo o material musical utilizado na *Suíte mirim* é de minha autoria³⁹³.

Para Ronaldo Miranda, *Suíte mirim* inicia “com o estilo mozartiano-brasileiro típico das sonatinas de Camargo Guarnieri”. Segundo o mesmo crítico, a obra evidencia a presença de “um autor de sensibilidade e bom trato pianístico”:

Embora o pouco virtuosismo da peça se justifique pelo título, as diferentes linguagens entre os movimentos quebram às vezes a unidade desejada. Na verdade, a obra tem momentos um tanto sombrios, nada infantis. Os procedimentos do autor, contudo, talvez se justifiquem pelos títulos dos movimentos, uma informação importante que os organizadores do concurso deveriam ter incluído nos programas³⁹⁴.

Na visão de Luis Ellmerich, Kaplan “aproveita a sistemática de escalas, linhas melódicas e ritmos típicos da música popular e folclórica brasileira, tudo numa perfeita

³⁹² KAPLAN, José Alberto. Livreto de *Obras para piano*. PROCULT, 2004.

³⁹³ Idem. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

³⁹⁴ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

linguagem pianística”³⁹⁵. Segundo Flávio Silva, o mesmo compositor se situa dentro das correntes nacionalistas do século XIX:

Os nacionalismos musicais foram, e são, importantes movimentos criadores, embora se servindo de modelos formais consagrados nos países de tradição musical culta, de vez que a matéria sonora nacional tem exigências próprias que trazem novas cores e enriquecem o conteúdo daqueles modelos, contribuindo, inclusive, para seu alargamento ou modificação.

Kaplan é argentino de nascimento, mas como Ernst Mahle, nascido alemão, é brasileiro de coração. Apreendeu, assim, estilos populares de fazer música, através de um código musical erudito nacionalista, que maneja com eficiência³⁹⁶.

Na ocasião, a trajetória de Bauer, Fernandes e Kaplan os colocava em posição diversa. Por exemplo, enquanto o primeiro, aos 38 anos, já obtivera prêmios e reconhecimento internacional como compositor, Fernandes, aos 45, e Kaplan, aos 44 anos, se iniciavam na atividade composicional. Admitindo que a crítica expresse parcial, mas coerentemente, o ponto de vista adotado pela banca do *Concurso INM-Vitale*, estabelecemos como tendo sido observados três critérios para julgar o repertório. O primeiro, a utilização de recursos técnicos e sonoros idiomáticos ao piano ou ao violão, isto é, “sequências de grande vigor [instrumental]” e “virtuosidade técnica”, por exemplo; embora *Suíte mirim* seja uma obra “pouco [virtuosística]”. O segundo, o domínio de aspectos da técnica composicional, isto é, “unidade estilística”, “coerência entre os movimentos”, “*métier*”, “inventividade e competência artesanal” e “estrutura formal”, por exemplo. O terceiro, influxos de procedimentos composicionais oriundos do atonalismo praticado na música erudita europeia das décadas mais recentes, isto é, dodecafonismo, impressionismo e serialismo, por exemplo; embora *Suíte mirim* e *Introdução, Ponteio e Toccatina* se notabilizem pela presença de traços da música brasileira nacionalista devido ao “aproveitamento sistemático de certas constantes: escalas, giros melódicos e ritmos, típicos da música popular e folclórica brasileiras”. A seguir, verificamos de que maneira

³⁹⁵ ELLMERICH, Luis. Op. cit.

³⁹⁶ SILVA, Flavio. Op. cit.

tais aspectos estão presentes e/ou foram identificados pela crítica nas obras que obtiveram as primeiras colocações na categoria violão do certame.

3.2 Quanto à apreciação das obras vencedoras na categoria violão

Entre os objetivos implícitos na proposta do *Concurso INM-Vitale* estava a possibilidade de se premiar um repertório cujo pianismo, ou violonismo, se notabilizasse pela capacidade de explorar aspectos da técnica e da sonoridade dos respectivos instrumentos, desde que se incluíssem procedimentos da música erudita europeia do presente próximo. Quanto ao conhecimento prévio sobre as peculiaridades da escrita violonística, verificamos que três dos membros da banca julgadora possuíam obras para violão: Souza Lima, Edino Krieger e Marlos Nobre.

Em sua autobiografia, Souza Lima lista, entre suas principais composições, quatro obras para violão: *Cortejo*, de 1970, dedicado a Geraldo Ribeiro e publicado pela Ed. Vitale em 1971; *Divertimento*, de 1973, dedicado a Maria Livia São Marcos e publicado pela Ed. Vitale em 1974; *Suíte ingênua* (1. Tempo de minueto, 2. Tempo de gavota e 3. Tempo de giga) de 1974, manuscrito; e [três] *Estudos*, 197?, manuscrito³⁹⁷. Conforme Eurico Nogueira França, *Cortejo* e *Divertimento* são “bastante árduas, dada a complexidade da escritura”: a primeira possui “certa solenidade rítmica e majestade de acentos”; enquanto a segunda “é a duas vezes, com acordes às vezes muito densos que se intercalam e se sucedem. Eis uma peça muito trabalhada, de bonito efeito”³⁹⁸.

Edino Krieger havia escrito um *Prelúdio*, de 1956, e a *Ritmata*, de 1974; enquanto Marlos Nobre compusera três *Momentos* de, respectivamente, 1974, 1975 e 1978. Desse

³⁹⁷ LIMA, Souza. Op. cit., p. 217-219.

³⁹⁸ NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. Op. cit., p. 18.

grupo de obras, *Ritmata*³⁹⁹ e *Momentos n° I*⁴⁰⁰ foram aquelas que alcançaram maior notoriedade devido à publicação pela Ed. Max Eschig e a gravação realizada por Turíbio Santos para o selo francês Erato. Ambas foram recebidas pela crítica contemporânea como inovadoras quanto à utilização de recursos técnicos e sonoros idiomáticos do violão; bem realizadas do ponto de vista da técnica composicional; e notoriamente influenciadas pelo cromatismo ou dodecafonismo oriundos do atonalismo praticado na música erudita europeia contemporânea.

Na visão de Norton Dudeque, a *Ritmata* é uma das obras mais relevantes do repertório violonístico da segunda metade do século XX, na qual Krieger “explora novos efeitos instrumentais e associa uma linguagem atonal a procedimentos técnicos utilizados por Villa-Lobos”⁴⁰¹. Para Fábio Zanon, ao lado de Edino Krieger, é Marlos Nobre um dos compositores de orientação pós-nacionalista que mais contribuíram para o repertório violonístico brasileiro, situando-o como herdeiro do violonismo de Heitor Villa-Lobos devido a “sua escrita detalhada, robusta realização instrumental e perfeito equilíbrio entre a cor local e as necessidades de um argumento formal de maiores proporções”⁴⁰².

Em tal contexto, parece coerente que, além do corpo de jurados, também a crítica, ao avaliar/avalizar as obras inscritas no *Concurso INM-Vitale*, procurasse encontrar, pelo menos parcialmente, traços semelhantes. Ao mesmo tempo, devemos considerar a obra

³⁹⁹ O pesquisador André Egg explica que, desde a década de 60, Krieger utilizava a técnica serial livremente, ou seja, incluindo elementos da música experimental, da música popular e processos aleatórios. Na *Ritmata*, a presença de tais elementos (justaposição do uso de golpes percussivos no corpo do instrumento, ausência de compasso, células *ad libitum*, uso de figuras rítmicas características da música brasileira, organização serial livre, por exemplo) são indícios de uma nova corrente estética: a pós-vanguarda, ou pós-modernismo, que marca o ocaso da música experimental e engajada politicamente (EGG, André. *Ritmata para violão de Edino Krieger. Violão intercâmbio*, São Paulo, n. 44, nov.-dez. 2000, p. 20-21).

⁴⁰⁰ Paulo de Tarso Salles, ao descrever os processos composicionais de *Momentos n° I*, detecta o uso não rigoroso da técnica serial. Tal procedimento sugere, na visão de Salles, que há um paralelo entre o título geral “Momentos” e a ideia de prelúdio. O mesmo pesquisador, ao detalhar a utilização dos motivos da série dodecafônica bem como a estrutura formal da peça, aponta para o que chamou de “ecletismo” advindo do confronto entre eventos livres e casuais e a racionalidade da técnica serial (SALLES, Paulo de Tarso. *Momentos n° I* (1974) para violão de Marlos Nobre. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 7, 2003, p. 37-51).

⁴⁰¹ DUDEQUE, Norton. Op. cit., p. 104.

⁴⁰² ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Textos do Brasil*, Brasília, v. 12, 2006, p. 83.

pregressa dos compositores classificados na categoria violão no *Concurso INM-Vitale*.

Nesse caso, verificamos que:

- *Serenada* é a primeira obra de Widmer. Ainda na década de 70, o compositor escreveu *Tiradentes* - Op. 119 (1. Vigoroso e 2. Calmo), finalista do *III Concurso nacional de composição Isaías Sávio - V Concurso internacional de violão Palestrina - XI Seminário internacional de violão Palestrina*, 07 e 28 julho de 1979, tendo sido defendida pelo violonista Leonardo Vincenzo Boccia. Na ocasião, *Tiradentes* concorreu com o *Estudo nº 1*, de Sigurd de Faria Chaves, e *Ditirambo*, antes *Ciclo*, de Giacomo Bartoloni, que veio a receber o primeiro lugar⁴⁰³.
- *Ciclus*, posteriormente *Ditirambo*, é a primeira obra de Bartoloni. Ainda na década de 70, o compositor escreveu *Elíptica* (dedicada à violonista Elvira Mugia e publicada pela Ed. Novas Metas em 1980)⁴⁰⁴.
- *Verdades* é a primeira obra de Côrtes, tendo o compositor escrito, posteriormente, dez *Estudos para o terceiro mundo* (manuscrito, 198?), gravados por Marcus Llerena no CD *Toque solo*⁴⁰⁵.
- Sendo as *Três peças* (1978) de Mahle uma seleção extraída dos seis números da *Suíte* (1975), verificamos que, anteriormente, no ano de 1970, o compositor escreveu a “obra didática” *As melodias da Cecília* (1. Na floresta, 2. Valsa da rosa, 3. Potrinho caprichoso, 4. Passeio no bosque, 5. Estória melancólica, 6. Valsa campestre, 7. Festa na Fazenda, 8. Despertar das flores, 9. Saudades da mamãe e 10. O anão e a fada) publicada pela Ed. Vitale em 1971⁴⁰⁶.

⁴⁰³ COMEÇAM a chegar os concorrentes do concurso internacional de violão. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 de julho 1979.

⁴⁰⁴ DUDEQUE, Norton. Op. cit., p. 105.

⁴⁰⁵ MARCUS LLERENA. *Estudos para o terceiro mundo*. Márcio Côrtes [compositor] _____. In: *Toque solo*. Joinville: Nikita, p2008.

⁴⁰⁶ FERREIRA, Paulo Affonso et al. *Compositores Brasileiros – Ernst Mahle*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977. p. 12.

- Sendo *Introdução, Ponteio e Toccatina* (1978) de Campos uma ampliação de *Ponteio e Toccatina* (1977), verificamos que, anteriormente, no ano de 1975, a compositora escreveu três *Prelúdios* para violão, dedicados a Isaías Sávio (nº 1) e Maria Livia São Marcos (nº 2 e nº 3), publicados pela Ed. Musicália em 1977⁴⁰⁷.
- *Divagações poéticas* é única peça para violão de Amaral Vieira. A participação no *Concurso INM-Vitale* serviu de estímulo para que Vieira participasse dos prestigiosos certames internacionais de composição *André Chevillon - Yvonne Bonnaud*, de 1978, e *Arthur Honegger*, de 1980, vindo a ser premiado em ambos. Em tal contexto, suas obras da década de 70, *Divagações poéticas*, para violão, e *Jogos selvagens*, para piano, por exemplo, devem ser consideradas como embrionárias de seu estilo composicional⁴⁰⁸.
- Antes da *Suíte quadrada*, outras duas coletâneas de peças para violão foram escritas por Nestor de Hollanda Cavalcanti: seis *Prelúdios miniatura*, de 1972, revisados em 1984 e 2006 (dedicados aos amigos da juventude: Elpídio de Faria, Sérgio Fonta, Cláudio Mancini, Marita Cals e Hamilton Vaz Pereira) para publicação pela ABM; e *23 Estudos inegavelmente cromáticos*, de 06 de junho de 1978 (cópia digitalizada pelo compositor)⁴⁰⁹.
- Antes da coleção de nove *Repentes*, Pedro Cameron, além do livro didático *Estudo programado para violão*, publicado pela Ed. Vitale em 1978, compôs outras três obras para violão: *Perspectivas*, segundo lugar no *Concurso internacional de composição para violão*, realizado entre os anos 1975 e 1976, e publicado pela editora alemã Zimmermann em 1976; duas *Peças* (1. Prelúdio em ré maior e 2. Ternura), de 1971, dedicados a Marcos Antônio Leonetti e Márcia Patrícia Boroto,

⁴⁰⁷ Idem. *Compositores Brasileiros – Lina Pires de Campos*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977. p. 10.

⁴⁰⁸ Informações prestadas por Amaral Vieira. Rio de Janeiro, fevereiro de 2010.

⁴⁰⁹ CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. *Home page*. Disponível em: <www.nestordehollandacavalcanti.mus.br/indexp.htm>. Acesso em: 12 mai. 2009.

respectivamente; e *Trilogia* (1. ...e o circo chegou, 2. Enquanto tu dormes, lá fora chove e 3. De quarta a quinta), segundo lugar no *I Concurso nacional de composição – prêmio Isaías Sávio*, realizado em 1977. *Peças* e *Trilogia* foram publicadas pela Ed. Ricordi Brasileira, porém a data de edição (“1972”) impressa nas partituras é um lapso. O interesse por parte da citada empresa em publicar as obras de Cameron surgiu depois de ele ter vencido o *Concurso INM-Vitale*, ou seja, em 1979. Logo após o certame, Cameron escreveu *Contemplação* (em forma de rondó), dedicada a Turíbio Santos e publicada pela Ed. Ricordi Brasileira no mesmo ano (1979), em cujo tema (c. 1) reaparece o motivo melódico utilizado em 2. Calmo (c. 1) de *Repentes*⁴¹⁰.

Em tal contexto, parece consequência lógica e inevitável que a obra *Repentes* tenha obtido o primeiro lugar no *Concurso INM-Vitale*, pois pertence a um compositor violonista com experiência prévia e bem-sucedida em certames que premiavam obras para violão. Evidentemente, porém, devemos acrescentar ainda um número considerável de outros compositores que, possuindo interesses e concepções diversificadas, almejaram conquistar, através de sua produção para violão, um mesmo objetivo, ou seja, o reconhecimento da parte dos pares, da crítica e do público, em particular de violonistas profissionais ou amadores e aficionados.

Através do levantamento realizado, com exceção das obras que vieram a participar do *Concurso INM-Vitale*, localizamos 42 composições para violão passíveis de serem situadas no âmbito da produção musical erudita brasileira escrita entre 1950 e 1978 (quadro 4). Do ponto de vista da discussão que perpassa a gênese da competição aqui estudada, o prestígio e o espaço que tais obras ocuparam no panorama da música erudita

⁴¹⁰ Informações prestadas por Pedro Cameron. Rio de Janeiro, agosto de 2009.

brasileira da época estavam relacionados, em grande parte, com a capacidade de seus respectivos compositores elaborarem, financiarem e/ou promoverem sua edição.

Quadro 4. Lista contendo ano da composição, título, nome do compositor, ano da primeira edição, nome da editora e dedicatário das obras mencionadas no presente trabalho que foram escritas para violão entre 1950 e 1978, com exceção daquelas que vieram a participar do *Concurso INM-Vitale*.

Ano	Título	Compositor	Edição	Editora	Dedicatário
1950	<i>Toccata em ritmo de samba nº 1</i>	Gnattali	1990	Chanterelle	-
1954	<i>Valsa choro</i>	Guarnieri	1978	Ricordi Brasileira	Mário Viotti Guarnieri
1956	<i>Prelúdio</i>	Krieger	2000	Jorge Zahar	Aldo Krieger
1958	<i>Estudo nº 1</i>	Guarnieri	1961	Ricordi Italiana	Isaías Sávio
1958	<i>Dança brasileira</i>	Gnattali	1968	Brazilliance Music	Laurindo Almeida
1963	<i>Prelúdio</i>	Aylton Escobar	1981	Novas Metas	Paulo Porto Alegre
1967	<i>Estudos</i>	Gnattali	1968	Brazilliance Music	Turíbio Santos, Waltel Branco, Jodacil Damasceno, Nelson Piló, Sérgio Abreu, Geraldo Vespar, Barbosa Lima, Darcy Vilaverde, Eduardo Abreu e Garoto
1969	<i>Sonata</i>	Guerra-Peixe	1984	Vitale	-
1970	<i>Peças</i>	José Guerra Vicente	1980	Vitale	Alfredo Dourado, Norberto Macedo, Villa-Lobos e Turíbio Santos
1970	<i>Canção brasileira</i>	Mignone	1970	<i>Guitar Review</i>	-
1970	<i>Cortejo</i>	Souza Lima	1971	Vitale	Geraldo Ribeiro
1970	<i>As melodias da Cecília</i>	Mahle	1971	Vitale	-
1970	<i>Valsas</i>	Mignone	1970	Vitale	Isaías Sávio
1970	<i>Estudos</i>	Mignone	1973	Columbia	Barbosa Lima
1971	<i>Peças</i>	Cameron	1979	Ricordi Brasileira	Marcos Leonetti e Márcia Boroto
1972	<i>Prelúdios miniatura</i>	Nestor de Hollanda Cavalcanti	2008	Academia de Música Brasileira	Elpídio Faria, Sérgio Fonta, Cláudio Mancini, Marita Cals e Hamilton Vaz Pereira
1972	<i>Estudos</i>	Carlos Alberto Pinto Fonseca	1978	Columbia	Barbosa Lima
1973	<i>Lundu do Imperador</i>	Mignone	Manuscrito		
1973	<i>Divertimento</i>	Souza Lima	1974	Vitale	Maria Lívia São Marcos
1973	<i>Central guitar</i>	Gismonti	1975	Max Eschig	Turíbio Santos
1973	<i>Prelúdios</i>	Guerra-Peixe	1973	Arthur Napoleão	-, Geraldo Vespar, Sílvio Serpa Costa, Waltel Branco, -
1974	<i>Suíte ingênua</i>	Souza Lima	Manuscrito		
1974	<i>Livro para seis cordas</i>	Almeira Prado	1975	Max Eschig	Turíbio Santos
1974	<i>Momentos nº 1</i>	Marlos Nobre	1975	Max Eschig	Turíbio Santos
1974	<i>Ritmata</i>	Krieger	1975	Max Eschig	Turíbio Santos
1975	<i>Suíte</i>	Mahle	Manuscrito		

1975	<i>Prelúdios</i>	Pires de Campos	1977	Musicália	Isaías Sávio e Maria Lúvia São Marcos
1975	<i>Perspectivas</i>	Cameron	1976	Zimmermann	-
1975	<i>Portrait</i>	Almeira Prado	1979	Tonos	Dagoberto Linhares
1975	<i>Momentos n° 2</i>	Marlos Nobre	1980	Max Eschig	Turíbio Santos
1975	<i>Sighs</i>	Jorge Antunes	1976	Zimmermann	-
1976	<i>Variações</i>	Mignone	1976	Fermata do Brasil	-
1976	<i>Valsa de esquina</i>	Mignone	1976	Fermata do Brasil	-
1977	<i>Trilogia</i>	Cameron	1979	Ricordi Brasileira	-
1977	<i>Estudo n° 1</i>	Rodolfo Coelho de Souza	1981	Novas Metas	-
1977	<i>Valsa virtuosa</i>	Francisco Araújo	1978	Columbia	Agustin Barrios
1977	<i>Homenagem a Villa-Lobos</i>	Marlos Nobre	1979	Tonos	Dagoberto Linhares
1978	<i>Sonatina</i>	Marcelo Camargo-Fernandes	1978	Max Eschig	-
1978	<i>Estudos inegavelmente cromáticos</i>	Nestor de Hollanda Cavalcanti	Cópia digitalizada pelo compositor		
1978	<i>Momentos n° 3</i>	Marlos Nobre	1981	Max Eschig	Turíbio Santos
1978	<i>Mini-suite</i>	Paulo Porto Alegre	1979	Novas Metas	Oscar Ferreira de Souza
197?	<i>Estudos</i>	Souza Lima	Manuscrito		

Do total identificado, cinco obras não foram publicadas até o presente momento. Do total de 37 obras escritas e publicadas durante o período em apreço, extraímos dois subconjuntos: o daquelas publicadas por empresas internacionais, dezenove do total, e o daquelas que o foram por empresas nacionais, dezoito do total. Do total de dezoito obras publicadas por empresas nacionais, apenas quatro foram escritas antes de 1970. Das quatorze obras escritas na década de 70 e publicadas por empresas brasileiras, extraímos dois subconjuntos: o daquelas editadas durante o mesmo período, onze do total, e aquelas que o foram posteriormente, três do total. Às onze obras escritas durante a década de 70 e publicadas no mesmo período por empresas brasileiras, somam-se outras cinco, cuja gênese está relacionada ao *Concurso INM-Vitale*. Observando mais detalhadamente a maneira pela qual a crítica se posicionou a respeito do *corpus*, ou seja, das obras

classificadas nos três primeiros lugares do certame, deduzimos como se aspirava que tal repertório se inserisse na produção contemporânea.

Divagações poéticas foi escrita pelo pianista e compositor Amaral Vieira. A obra recebeu o terceiro lugar⁴¹¹ e está dedicada aos violonistas Maria Livia São Marcos⁴¹² e Edson Lopes⁴¹³, homenageando dois renomados intérpretes, pelos quais o compositor nutre admiração e amizade⁴¹⁴. Em alguns fragmentos da partitura, Amaral Vieira fez uso de um recurso gráfico incomum na escrita contemporânea para violão, ou seja, a música está anotada em dois pentagramas, embora César Guerra-Peixe tenha utilizado o mesmo recurso nos *Prelúdios nº 1 à nº 3*⁴¹⁵.

Amaral Vieira, assim como também Guerra-Peixe, explicitou graficamente a existência de dois planos sonoros interdependentes: o primeiro, melódico, ou seja, das diferentes notas obtidas ao pinçarmos as cordas com os dedos da mão direita enquanto os dedos da mão esquerda pressionam as cordas sobre o braço do violão; o segundo, harmônico, ou do acompanhamento, no qual são utilizadas somente as notas obtidas ao pinçarmos com os dedos da mão direita as cordas soltas do instrumento previamente afinado (Exemplo musical 1). Por outro lado, desse ponto de vista, além dos c. 16-24, c. 91-119 e c. 301-312, a rigor, seria coerente que não só os c. 133-136, reexposição do material apresentado entre os c. 91-119, mas também inúmeras outras passagens da obra fossem grafadas segundo o mesmo expediente (c. 1-8 e c. 173-182, por exemplo). Escrita

⁴¹¹ VIEIRA, Amaral. *Divagações poéticas*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

⁴¹² A violonista Maria Livia Fisch São Marcos (n. 1942) iniciou seus estudos com o pai, Manoel Pelicas São Marcos. Aos sete anos, deu seu primeiro recital, e em 1959 diplomou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Desde 1970, São Marcos divide sua carreira de concertista internacional com aulas ministradas no Conservatório de Música de Genebra, Suíça. Em 1975, fez sua primeira turnê pelos Estados Unidos e em 1976 recebeu a Medalha Grau Oficial da Ordem Rio Branco, por decreto do presidente Ernesto Geisel (MARCONDES, Marcos Antônio. Op. cit., v. 2, p. 697).

⁴¹³ Violonista e compositor, Edson Lopes (n. 1957) estudou no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, Tatuí, SP, e no Trinity College of Music, Londres. Obteve o primeiro lugar, entre outros, no *II Concurso de jovens instrumentistas* (Rede Globo de Televisão, programa *Concertos para a juventude*, 1978) e no *I Concurso nacional de violão* promovido pelo Banco do Brasil (EDSON LOPES. Wikipédia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Edson_Lopes>. Acesso em: 28 mai. 2008).

⁴¹⁴ Informação prestada por Amaral Vieira. Rio de Janeiro, novembro de 2009.

⁴¹⁵ GUERRA-PEIXE, César. *Prelúdios*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão (únicos distribuidores: Fermata do Brasil), 1973.

em um movimento, assim com também *Vértice*, *Tocata*, *In tensa ad tensa* e *Dirg*; *Divagações poéticas* contrasta com a preferência por trípticos, presente em *Ciclus*, *Três peças* e *Introdução*, *Ponteio e Toccatina*, ou pela coleção de peças curtas, presente em *Suíte da epopeia brasileira*, *Serenada*, *Verdades*, *Ciclo* e *Suíte mirim*, incluindo *Suíte quadrada* e *Repentes*, tendência dominante nas partituras aqui examinadas (quadro 5).

The image contains two musical excerpts. The top excerpt is a piano accompaniment for a piece, featuring a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. It is marked with 'sf' (sforzando) and 'sul ponticello'. The bottom excerpt is a vocal line with a piano accompaniment, marked 'Poco Piu Mosso', 'esp.' (espressivo), 'mf' (mezzo-forte), and 'il canto marcato'. It includes a circled measure number '175'.

Exemplo musical 1. c. 91-95 e c. 173-176 de *Divagações poéticas* de Amaral Vieira.

Para Ronaldo Miranda, *Divagações poéticas* apresenta “ótimas idéias entre algumas redundâncias e dispersões estilísticas”⁴¹⁶. Conforme Luis Ellmerich, a obra está estruturada como “constantes metamorfoses, sempre dentro do sentido [presente] no respectivo título”⁴¹⁷. Aylton Escobar aponta que, em *Divagações poéticas*, contrastam momentos coloquiais e episódios livremente estruturados, “como a dizer da memória longínqua do instrumento nas primeiras pátrias”, a peça se inicia com “lamentosos motivos de sabor mourisco”:

Narrativo, este violão deflagra fantasias sonoras de vigorosos conteúdos. Uma lúcida timbrística e quase uma sugestão orquestral são percebidas nas oitavas dobradas a um certo momento da linha do canto [(c. 150-168, c. 173-182 e c. 214-226 bem como, por conseguinte, no *Lento misterioso*, c. 260-284)]. Uma ideia leva à outra na liberdade do ir pensando e os episódios têm caráter distinto. A unidade desta obra se apoia no multi-homem de um só corpo: poeta. O final, como se a realidade estalasse seu chicote, pontua-se masculinamente. Deciso⁴¹⁸.

⁴¹⁶ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

⁴¹⁷ ELLMERICH, Luis. Op. cit.

⁴¹⁸ ESCOBAR, Aylton. Op. cit.

Quadro 5. Título, andamento e/ou caráter e localização nos compassos correspondentes de *Divagações poéticas* de Amaral Vieira.

Título	Andamento/caráter	Compassos
<i>Divagações poéticas</i>	Non troppo allegro	1-16
	Marcato	17-33
	Tempo I [Non troppo allegro]	34-54
	Meno mosso / Molto marcato	55-83
	Sempre marcato	66-82
	Pesante	83-98
	Lento	99-106
	Poco piú di molto	107-122
	Piú lento	123-125
	Súbito piú mosso	126-132
	[Lento] esp[ressivo]	133-137
	Vivo, com forza	138-145
	Marcato	146-149
	Marcatissimo	160-168
	[Marcato]	169-172
	Poco piú mosso / il canto marcato	173-182
	Inquieto	183-184
	Marcato il canto	185-193
	Come prima [Vivo, com forza]	194-201
	[Marcato]	202-213
	Marcatissimo	214-226
	Molto marcato	227-259
	Lento misterioso / meditativo / marcato	260-276
	Come prima [Lento misterioso / meditativo / marcato]	277-284
	Poco a poco riprendendo ai tempo primo [Non troppo allegro]	285-300
	Marcato	301-310
	Molto marcato	311-315

Eurico Nogueira França considera que a complexidade formal de *Divagações poéticas* decorre das diferentes subseções apresentadas antes da reexposição do primeiro tema⁴¹⁹. Para o mesmo crítico, “além do que contém de fantasia ou expressão poética”, a obra está assim organizada (quadro 6): a primeira seção, *Non troppo allegro*, “vale por um Estudo de notas rebatidas”, que na subseção *Marcato* “se desatam em desenhos sinuosos que, na sua elegância, enriquecem a expressividade da peça”; na seção *Meno mosso*, o tema melódico “está na parte grave, com o acompanhamento de simples acordes”; no *Lento* “há algo de oriental” que reaparece no *Poco piú di molto* e no *Súbito piú mosso*;

⁴¹⁹ Para James Melo, *Divagações poéticas* é virtuosística e, no decorrer da partitura são utilizados recursos que lembram as sonoridades do Jazz contemporâneo, escalas politonais, harmonias baseadas em intervalos de quarta e, finalmente, a elaboração de elementos oriundos da Bossa Nova. Segundo o mesmo estudioso, do ponto de vista formal, a obra se estrutura como uma “suíte de caráter moderno” (MELO, James. Livreto de *Divagações poética*. Paulus, 1996).

finalmente, no *Vivo, con forza* acordes e arpejos aparecem intercalados, enquanto no *Poco piú mosso* volta o *Canto marcato*⁴²⁰.

Quadro 6. Título e andamento e/ou caráter de *Divagações poéticas* de Amaral Vieira, incluindo estrutura formal elaborada a partir das sugestões de Eurico Nogueira França.

<i>Título</i>	<i>Andamento/caráter</i>	<i>Estrutura formal</i>	<i>Compassos</i>
<i>Divagações poéticas</i>	Non troppo allegro	A (a1)	1-16
	Marcato		17-33
	Tempo I [Non troppo allegro]		34-42
			43-54
	Meno mosso / Molto marcato	(a2)	55-82
	Sempre marcato		
	Pesante		83-98
	Lento	(a3)	99-106
	Poço piú di molto		107-132
	Piú lento		
	Súbito piú mosso		
	[Lento] esp[ressivo]		133-137
	Vivo, com forza		B (b1)
	Marcato		
	Marcatissimo	150-172	
	Poço piú mosso / Il canto marcato	173-193	
	Inquieto		
	Marcato il canto	(b2)	194-226
	Come prima [Vivo, com forza]		
	[Marcato]		
	Marcatissimo		
	Molto marcato	A (a2)	227-259
	Lento misterioso / meditativo / marcato	(a3)	260-287
	Come prima [Lento misterioso / meditativo / marcato]		
	Poco a poco riprendendo ai tempo primo [Non troppo allegro]	(a1)	285-300
	Marcato		301-315
Molto marcato			

Consideramos que as expressões “fantasias sonoras”, “liberdade do ir pensando”, “fantasia ou expressão poética” e “constantes metamorfoses” são sinônimas do título *Divagações poéticas*. A palavra “divagação” possui, entre outras, acepções tais como “ato de divagar, de andar sem rumo certo; digressão no seguimento de um discurso ou de um escrito”⁴²¹; enquanto o adjetivo “poético” nos remete ao “relativo à, próprio da poesia; que encerra poesia; que inspira, inspirador”⁴²². A crítica aponta haver também um paralelo entre a sonoridade da obra e o imaginário referente ao alaúde árabe, instrumento

⁴²⁰ FRANÇA, Eurico Nogueira. Op. cit., p. 19.

⁴²¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit., p. 227.

⁴²² Idem, ibidem. p. 513.

normalmente tido como um dos ancestrais do violão moderno. De tal maneira, as sutis referências às “primeiras pátrias” bem como os “lamentosos motivos de sabor mourisco” e o orientalismo são plausíveis de serem admitidos, considerando a semelhança existente entre a relação intervalar guardada na afinação do alaúde renascentista de sete ordens (1ª: Sol, 2ª: Ré, 3ª: Lá, 4ª: Fá, 5ª: Dó, 6ª: Sol, 7ª: Fá) e a afinação natural das cordas do violão (c. 29-33, c. 96-98, c. 190-193 e c. 311-315) (Exemplo musical 2).



Exemplo musical 2. c. 29-32 de *Divagações poéticas* de Amaral Vieira.

No texto de apresentação do disco no qual gravou, entre outras, as obras *Jogos Selvagens*, para piano, de 1978, e *Poemas de outono*, para mezzo-soprano e piano, de 1979, Amaral Vieira aponta aqueles elementos que considera os mais relevantes para a apreensão de suas obras. Segundo o próprio compositor, dois são os recursos que utiliza para alcançar unidade estrutural: a recorrência de células rítmicas e material melódico semelhante nas diversas seções da obra e a capacidade de explorar as diferenças de identidade entre o bitematismo proposto inicialmente⁴²³.

Refletindo sobre as especificidades técnico-interpretativas de *Divagações poéticas*, o compositor afirma que as diferentes seções da obra estão encadeadas entre si, “mas uma unidade estrutural somente poderá ser alcançada através da habilidade do intérprete em valorizar os planos individuais sem perder da vista o conjunto”. Para Vieira o título da obra implica “tanto em tocar com liberdade como também em encontrar uma expressão de poesia nos trechos que comportam esse revestimento musical⁴²⁴”.

⁴²³ VIEIRA, Amaral. Contracapa de *Composições*. RCA, 1984.

⁴²⁴ Informação prestada por Amaral Vieira. Rio de Janeiro, novembro de 2009.

De tal ponto de vista, embora haja “redundâncias e dispersões estilísticas”⁴²⁵, o compositor demonstra domínio dos fundamentos da composição musical, pois, mesmo complexa, a estrutura da obra se sustenta graças ao desenvolvimento das possibilidades oferecidas pelas células melódico-harmônicas apresentadas no início da obra. São elas: as “notas rebatidas” em *Non troppo allegro* (c. 1-2, c.4 e c.7-8, por exemplo), presentes também em *Lento* (c. 99, c. 100 e c. 102, por exemplo) e os “desenhos sinuosos” oriundos do cromatismo resultante da relação intervalar utilizada em *Non troppo allegro* (c. 2.4-c. 3, por exemplo), presentes também em *Lento* (c. 99.4, por exemplo) (Exemplo musical 3). Por outro lado, entre os recursos técnicos e sonoros utilizados destaca-se, sobretudo, aquele que aproxima a sonoridade do violão à do alaúde, ou seja, os acordes cuja estrutura intervalar segue o padrão formado pelas notas obtidas ao pinçarmos as cordas soltas do violão, nomeadamente a sobreposição duas ou mais 4^{as} e uma 3^a (c. 25-29, por exemplo).



Exemplo musical 3. c. 285-289 de *Divagações poéticas* de Amaral Vieira.

Das obras premiadas na categoria violão, *Suíte quadrada* recebeu o segundo lugar. Escrita pelo violonista e compositor Nestor de Hollanda Cavalcanti, no autógrafo da partitura lemos: “Para Monika Ex-Nuffer / minha fofinha / 1. Samba simétrico / 30/09/78, 2. Modinha tonal / 25/09/78, 3. Valsa quebrada / 30/09/78, e 4. Choro enigmático / 19/09/78”⁴²⁶. Na partitura publicada pela Ed. Vitale aparece a dedicatória ao bibliotecário, escritor e professor Luís Augusto Milanesi e à cantora Monika Nuffer, que, na ocasião, era esposa do compositor⁴²⁷. Milanesi lembra que durante aquele período trocou farta

⁴²⁵ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

⁴²⁶ HOLLANDA CAVALCANTI, Nestor de. *Suíte quadrada*. Rio de Janeiro: autógrafo, 1978.

⁴²⁷ Idem. *Suíte quadrada*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

correspondência com Cavalcanti, objetivando organizar o catálogo de suas obras, discutindo também questões relacionadas, por exemplo, à SBMC, “seus caminhos e descaminhos”:

Suponho que em função dessas pontes – profissionais e afetivas – [Cavalcanti] tenha me dedicado [a *Suíte quadrada*]. Não sou músico, nem mesmo musicólogo. No entanto, realizei algumas atividades no campo da “documentação musical” que me aproximaram dos compositores. Com uns me dei muito bem – é o caso do Nestor – e com outros nem tanto⁴²⁸.

Para Ronaldo Miranda, a *Suíte quadrada* possui como maior qualidade a estruturação harmônica, uma característica que, ainda segundo Miranda, foi pouco encontrada nas obras para violão escutadas durante a final do *Concurso INM-Vitale*. Por outro lado, 2. Modinha tonal e 3. Valsa quebrada pareceram ao crítico excessivamente lineares “(o segundo [(2. Modinha tonal)], por exemplo, abusa um pouco da região grave) ou, quem sabe, tenha faltado maior vitalidade [à] execução de Odair Assad”⁴²⁹. Eurico Nogueira França acrescenta que o interesse despertado pela *Suíte quadrada* se deve à sua escrita imaginosa: “dentro das formas de origem popular, a linguagem do autor é perfeitamente atualizada e escrita com incessantes variedades de compassos, enquanto demonstra conhecimento perfeito e criativo das possibilidades violonísticas”⁴³⁰ (Quadro 7).

Quadro 7. Títulos, andamentos e/ou caráter, indicações metronômicas, duração e localização nos compassos correspondentes de *Suíte quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.

<i>Títulos</i>	<i>Andamento/caráter</i>	<i>Metrônomo</i>	<i>Duração</i>	<i>Compassos</i>
<i>Samba simétrico</i>	Allegro	69	1'48	1-2
	Lento súbito	42		23-27
	[Allegro]	69		28-52
	Rall... poço a poço [ao Lento]	[42]		53-56
	Allegro súbito (Tempo I)	[69]		57-79
<i>Modinha tonal</i>	Andante cantábile	69	1'52	1-32
<i>Valsa quebrada</i>	Andante sostenuto	72	3'05	1-83
<i>Choro enigmático</i>	Allegro ma non troppo	72	2'39	1-41

Para Aylton Escobar, a obra é provocadora e, ao mesmo tempo, irônica. Nos títulos utilizados, samba, modinha, valsa e choro nos remetem àquilo que se poderia chamar de

⁴²⁸ Informação prestada por Augusto Milanesi. Rio de Janeiro, maio de 2008.

⁴²⁹ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

⁴³⁰ NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. Op. cit., p. 18.

uma suíte de danças, canções ou motivos brasileiros; por outro lado, somados, os adjetivos simétrico, tonal, quebrado e enigmático denunciam tratar-se de uma crítica ou paródia de tais gêneros. Ainda conforme Escobar, a *Suíte quadrada* traz uma valiosa contribuição para a literatura violonística, tendo em vista sua estruturação composicional, bem como o *métier* do autor. A obra, ainda na visão do comentarista, “exige do intérprete a força dos centauros: a firmeza e elegância de seu lado equestre; a poética busca de luzes aos frágeis motivos do seu lado humano. É uma obra do signo de Sagitário...”⁴³¹. Para o crítico Zito Baptista Filho, o título *Suíte quadrada* revela a presença do “gozador talentoso que brinca com a música do mesmo modo que seu pai[, o jornalista Nestor de Hollanda Cavalcanti Neto], jornalista vibrante, cheio de espírito, brincava a sério com os fatos da vida”⁴³².

Na ocasião do *Concurso INM-Vitale*, pareceu ao compositor que, do ponto de vista da música contemporânea, seria algo retrógrada, antiquada ou, conforme a gíria da época, “quadrada”, a idéia de compor uma obra utilizando-se da forma suíte. Por outro lado, vislumbrava-se a possibilidade de nela incorporar procedimentos composicionais oriundos da música erudita europeia das décadas mais recentes (dodecafonismo ou serialismo, por exemplo). Dessa maneira, as quatro peças da coleção possuem subtítulos que apontam não somente para gêneros da música popular brasileira (Samba, Modinha, Valsa e Choro), mas também para o processo composicional sob o qual foram submetidos (simétrico, tonal, quebrado e enigmático). Na *Suíte quadrada*, a estrutura formal de 1. Samba simétrico e de 2. Modinha tonal obedece à tradição da suíte de danças barrocas, ou seja, peças na forma AB. Por exemplo, em 1. Samba simétrico há um espelhamento de todos os parâmetros utilizados (alturas, ritmo, dinâmica e agógica); por conseguinte, o que identifica a seção B é a inversão literal e simétrica da seção A, a partir de determinado eixo localizado entre o c. 39 e o c. 40 (Exemplo musical 4).

⁴³¹ ESCOBAR, Aylton. Op. cit.

⁴³² BAPTISTA FILHO, Zito. Pro-memus, a memória eclética. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1982.

Exemplo musical 4. c. 1-7 e c. 69-79 de 1. Samba simétrico da *Suíte quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.

Em 2. Modinha tonal, cujo tema foi inspirado na peça *Velha modinha*, do original homônimo, da *Segunda suíte brasileira* para piano, escrita por Oscar Lorenzo Fernández em 1936 e transcrita para violão pelo próprio compositor em 1936, a característica que identifica a seção B é a permutação entre a voz grave e aguda. Ou seja, a linha melódica executada pela voz inferior (c. 1-12) passa a ser executada pela voz superior (c. 15-26), e vice-versa (Exemplo musical 5).

Exemplo musical 5. c. 1-2 e c. 15-16 de 2. Modinha tonal da *Suíte quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti de *Suíte quadrada*.

Em 3. Valsa quebrada, a seção B difere de A quanto ao caráter e perfil melódico. Cada uma das seções apresenta seus respectivos temas por duas vezes: em A, tema “a” (c.

1-10 e c. 11-22); em B, tema “b” (c. 23-39 e c. 39-57); e, na recapitulação de A, tema “a” (c. 58-67 e c. 68-83) (Exemplo musical 6). O tema “a”, que aparece em seu formato original no final da peça (c. 68-83), foi anotado por Cavalcanti anos antes, porém nunca havia sido utilizado em alguma obra. Durante o processo de composição da peça, surgiu no autor a ideia de inserir compassos binários ou irregulares para desestabilizar ou, conforme a gíria da época, “quebrar” o rigor do perfil rítmico da valsa tradicional.

Exemplo musical 6. c. 1-4 e c. 68-71 de 3. Valsa quebrada da *Suíte quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.

Em 4. Choro enigmático a estrutura formal utilizada é ABA. Na peça, o compositor desenvolveu as potencialidades da utilização de intervalos de 3ª e de 4ª, presentes na afinação natural do violão, em movimento paralelo e guardando passagens melódicas cromáticas (Exemplo musical 7). Por considerar que o material temático utilizado não permitiria que fosse bem-sucedida uma terceira parte, o compositor, ao invés de permanecer fiel ao protótipo do gênero, isto é, a forma ABACA, preferiu seguir a tradição de compositores violonistas como Dilermando Reis, por exemplo, que escreveram choros na forma ABA⁴³³ (Quadro 8).

⁴³³ Informações prestadas por Nestor de Hollanda Cavacanti. Rio de Janeiro, julho 2009.



Exemplo musical 7. c. 1-3 de 4. Choro enigmático da *Suíte quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.

Quadro 8. Títulos, estrutura formal e localização nos compassos correspondentes de *Suíte quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.

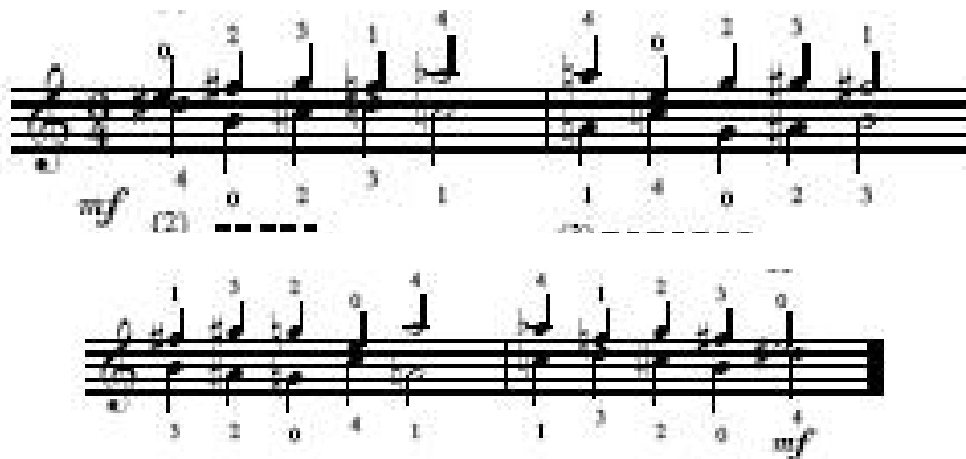
<i>Título</i>	<i>Estrutura formal</i>	<i>Compassos</i>
<i>Samba simétrico</i>	A	1-39
	B	40-79
<i>Modinha tonal</i>	A	1-14
	B	15-26
	Coda	27-32
<i>Valsa quebrada</i>	A	1-22
	B	23-57
	A	58-79
	Coda	80-83
<i>Choro enigmático</i>	A	1-19
	B	20-40
	A	[1-17]-41

Alguns dos procedimentos utilizados na obra foram explorados pelo compositor anteriormente, na coleção dos *Estudos inegavelmente cromáticos*⁴³⁴. Por exemplo, a simetria entre as seções A e B, que aparece em 1. Samba simétrico, foi explorada na relação guardada entre os estudos de n^o 9 e n^o 20 (Exemplo musical 8). A *Suíte quadrada* foi recebida pela crítica como uma obra onde o compositor explora as potencialidades técnicas e expressivas do violão, trazendo uma contribuição valiosa para a literatura violonística.

Das obras premiadas na categoria violão, *Repentes* (1. Vivo, 2. Calmo, 3. Galante, 4. Presto, 5. Com humor, 6. Ondulando, 7. Triste, 8. Como um lamento e 9. Scherzando), recebeu o primeiro prêmio e pertence a Pedro Cameron. *Repentes*, segundo o crítico Ronaldo Miranda, “começa excepcionalmente bem, com um verdadeiro deslumbramento de técnica violonística”. Entretanto, “o rendimento às vezes oscila (as harmonias são

⁴³⁴ HOLLANDA CAVALCANTI, Nestor de. *Estudos inegavelmente cromáticos*. Rio de Janeiro: cópia digitalizada pelo autor, 2008.

pobres), mas voltam inúmeras sequências em que o autor utiliza com muita propriedade e conhecimento os recursos virtuosísticos do instrumento em sua múltipla variedade”⁴³⁵ (Quadro 9).



Exemplo musical 8. c. 1-2 de 9. Estudo de abertura e acordes (1) e c. 18-19 de 21. Estudo de abertura e acordes (2) da coleção *Estudos inegavelmente cromáticos* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.

Quadro 9. Títulos, andamentos e/ou caráter, indicações metronômicas, duração e localização nos compassos correspondentes de *Repentes* de Pedro Cameron.

Títulos	Andamento/caráter	Metrônomo	Duração	Compassos
<i>Repente nº 1</i>	Vivo	152	45''	1-16
<i>Repente nº 2</i>	Calmo	66	1'15''	1-11
	Agitado	92		12-21
	Calmo	[66]		22-32
<i>Repente nº 3</i>	Galante	72	1'	1-4
	Poco meno	56		5-15
	Tempo I	72		16-19
	Agitado	88		20-23
	Tranquillo	66		24-25
<i>Repente nº 4</i>	Presto	152	1'10	1-30
<i>Repente nº 5</i>	Com humor	120	45''	1-37
<i>Repente nº 6</i>	Ondulando	52	45''	1-36
<i>Repente nº 7</i>	Triste	56	1'30''	1-19
<i>Repente nº 8</i>	Scherzando	84	45''	1-11
	Poco meno	72		12-23
	Tempo I	[84]		24-26
<i>Repente nº 9</i>	Como um lamento	44	2'	1-5
	Senza misura	-		6-13
	Tempo I	[44]		14-18

⁴³⁵ MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.

Para Luis Ellmerich, a obra retrata momentos de emoções diversas, nas quais o compositor explora uma gama variada de recursos técnicos e sonoros do violão⁴³⁶. Aylton Escobar afirma que *Repentes* é uma coleção de verdadeiros e estimulantes estudos para violão, “ricos e inteligentes, vivos e sensíveis”, podendo cada um deles ser abordado sob o prisma da acepção que o título sugere. Conforme Escobar, *Repentes* melhor se aproxima de “improviso, no sentido do sempre possível ao espírito criativo”:

Uma coleção de estampas ou episódios de farta expressão, onde o violão reassume sua posição de virtuoso instrumento de concerto, por um lado; por outro, o animado contador de histórias – popular, rapsodo. Pedro Cameron (...) reúne seu talento à simplicidade espontânea do povo, extraíndo daí o lúcido produto de sua observação, filtrando-o nos véus conscientes do homem universal, do intelectual que certamente também o é. O *métier* do artista no aproveitamento das ideias é evidente em Cameron, ocasionando-lhe a unidade formal objetiva de sua obra. Sendo, ademais, um homem extremamente ligado à atividade pedagógica musical, cria a objetividade de seu trabalho revestido de maior clareza⁴³⁷.

No texto de apresentação da partitura de *Perspectivas*, lemos que os dois movimentos da obra possuem caráter diferente, nos quais Cameron reelabora aspectos da música folclórica e popular brasileira, aplicando procedimentos composicionais como o dodecafonismo e o serialismo⁴³⁸. Da mesma maneira, *Repentes* utiliza recursos “antitoniais [sic]” antes esboçados pelo compositor nas obras *Perspectivas* e *Trilogia*⁴³⁹. Na entrevista concedida a Ricardo Marui, Pedro Cameron pondera que, mesmo aqueles que conhecem bem o violão, devem sempre examinar cuidadosamente as possibilidades de se obter variação e riqueza harmônica. Para o compositor, o violão “favorece a criatividade”: ao começar a dedilhá-lo, “espontaneamente, já [estamos] preludiando alguma coisa, e aquele prelúdio que você faz, se for anotado e desenvolvido, de repente já é uma ideia musical”⁴⁴⁰.

A palavra “repente” possui acepções distintas, ou seja, “dito ou ato repentino, irrefletido; ímpeto, impulso; qualquer improviso, ou qualquer verso improvisado; de

⁴³⁶ ELLMERICH, Luis. Op. cit.

⁴³⁷ ESCOBAR, Aylton. Op. cit.

⁴³⁸ CAMERON, Pedro. *Perspectivas*. Frankfurt: Zimmermann, 1976.

⁴³⁹ O compositor utiliza o termo “antitonal” para abarcar as diversas tendências atonais inauguradas pela música erudita européia do século XX, entre elas o dodecafonismo e o serialismo. Informação prestada por Pedro Cameron. Rio de Janeiro, agosto de 2009.

⁴⁴⁰ MARUI, Ricardo. Perfil: Pedro Cameron. *Violão intercâmbio*, São Paulo, n. 28, mar.-abr. 1999, p. 4-5.

súbito, repentinamente”⁴⁴¹. E embora a metáfora do “contador de histórias – popular, rapsodo”⁴⁴² aponte para a segunda delas, ou seja, que se trata de uma coleção de prelúdios improvisados, à maneira de um repentista; a coleção apresenta traços de uma obra elaborada de maneira racional. Por outro lado, tal dualidade (improvisação/racionalização) decorre de o processo criativo do compositor incluir tanto elementos oriundos do improvisado como da racionalidade, que, “de repente”, transformam uma ideia espontânea e descompromissada em algo passível de ser elaborado como uma obra musical autônoma.

Com exceção de 1. Vivo e 3. Galante, as peças que integram *Repentes*, do ponto de vista da estrutura formal, se subdividem em três seções, ABA (quadro 10). O contraste entre tais seções ocorre em virtude, entre outros fatores, da diversidade de textura e de andamento (2. Calmo e 3. Galante, por exemplo) e da alteração no perfil melódico (4. Presto e 5. Com humor, por exemplo); por outro lado, a recapitulação de A (com exceção de 5. Com humor, onde há uma repetição exata) inclui variações como, por exemplo, a permutação de acordes (2. Calmo), transposição (3. Galante) e alterações no desenho rítmico (4. Presto) ou no perfil melódico (9. Como um lamento).

A coleção de nove *Repentes* foi saudada como uma série de estudos de virtuosidade nos quais se aborda uma gama variada de recursos técnicos e sonoros do violão, valorizando suas finalidades didáticas, qualidade muito apreciada pela crítica quando da abordagem de *Ponteio e Toccatina*, *Verdades*, *Divagações poéticas* e *Suíte quadrada*. Alguns dos procedimentos utilizados por Pedro Cameron em *Repentes* foram anteriormente experimentados em outras obras de sua autoria. Por exemplo, no primeiro movimento de *Perspectivas*⁴⁴³, o motivo das quartas paralelas (c. 33-37) foi reutilizado em 1. Vivo (Exemplo musical 9).

⁴⁴¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit., p. 563.

⁴⁴² ESCOBAR, Aylton. Op. cit.

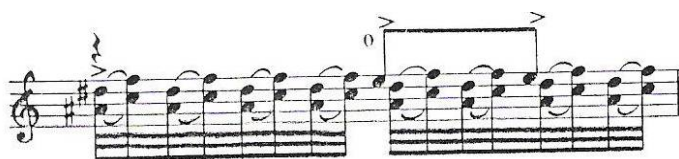
⁴⁴³ CAMERON, Pedro. Op. cit.

Quadro 10. Títulos, estrutura formal e localização nos compassos correspondentes de *Repentes* de Pedro Cameron.

Títulos	Estrutura formal	Compassos	
<i>Repentes n° 1</i>	A	1-6	
	B	7-12	
	Coda	13-16	
<i>Repentes n° 2</i>	A	1-11	
	B	12-21	
	A	22-32	
<i>Repentes n° 3</i>	A	1-4	
	B	B1	5-9
		B2	10-15
	A	16-19	
	B	B2	20-23
		Coda	24-25
<i>Repentes n° 4</i>	A	1-7	
	B	B1	8-6
		B2	7-22
	A	23-30	
<i>Repentes n° 5</i>	A	1-10	
	B	11-22	
	Cadência	23-26	
	A	27-37	
<i>Repentes n° 6</i>	A	1-10	
	B	11-23	
	A	24-33	
	Coda	34-36	
<i>Repentes n° 7</i>	A	1-6	
	B	6-11	
	A	11-15	
	Coda	16-19	
<i>Repentes n° 8</i>	A	1-12	
	B	13-23	
	A	24-26	
<i>Repentes n° 9</i>	A	1-5	
	B	6-13	
	A	14-18	

Entre os recursos da técnica violonística utilizados por Cameron em *Repentes* estão a habilidade de executar acordes e posições padrão na mão esquerda (em 2. Calmo), arpejos e padrões de arpejo na mão direita (em 6. Ondulando), *Campanella* (em 1. Vivo) e trêmulo (em 4. Presto). A variedade dos procedimentos composicionais utilizados, sempre dentro do âmbito de procedimentos melódico-harmônicos da música erudita europeia das décadas mais recentes, também é uma das características marcantes na coleção. Por exemplo, o atonalismo (em 1. Vivo, 4. Presto e 5. Com humor), o serialismo (em 2.

Calmo), o dodecafonismo (em 3. Galante e em 8. Scherzando), o impressionismo (em 6. Ondulando e 9. Como um lamento) e o minimalismo (em 7. Triste)⁴⁴⁴.



Exemplo musical 9. c. 34 de *Perspectivas* e c. 1 de 1. Vivo da coleção *Repentes* de Pedro Cameron. Observe-se, além da nota Mi (primeira corda solta), a disposição simétrica dos dedos 1/2 e 3/4 da mão esquerda ao pressionar as cordas 3 e 4, obtendo os intervalos Lá#/Ré# e Dó/Fá, em *Perspectivas*, e Ré#/Sol# e Fá/lá#, em *Repentes*.

Observamos ainda a presença de acordes advindos da afinação natural do instrumento, nomeadamente a sobreposição de dois ou mais intervalos de 4^{as} e um de 3^a (em 2. Calmo e 4. Presto, por exemplo), e/ou movimento melódico oriundo da disposição simétrica dos dedos da mão esquerda sobre as cordas do violão (em 1. Vivo, 5. Com humor e 6. Ondulando, por exemplo). Ambos os casos determinando uma sonoridade afastada do tonalismo e, ao mesmo tempo, idiomática (Exemplo musical 10). Por outro lado, provavelmente, o aspecto mais peculiar de *Repentes* seja a inclusão das cordas soltas a tais procedimentos (Exemplo musical 11).

⁴⁴⁴ Cf. PEROTO, Leonardo Luigi. *A obra para violão de Pedro Cameron*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes, Universidade Federal de Goiânia).

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Calmo (♩=66) C 5' and features a 3/4 time signature. It includes dynamics such as *mp*, *p*, *cresc.*, and *f*, along with a 'Gliss.' marking. The bottom staff is titled 'Galante (♩=72)' and features a 2/4 time signature. It includes dynamics such as *p*, *mf*, and *f*. Both staves contain complex rhythmic patterns and fingerings.

Exemplo musical 10. c. 1-3 de 2. Calmo (exemplo de acordes oriundos da sobreposição de 4^{as} e uma 3^a); c. 11-13 de 5. Com humor (exemplo de movimento melódico oriundo da sobreposição simétrica dos dedos da mão esquerda sobre as cordas do violão) e c. 1-2 de 3. Galante (exemplo da utilização de uma série dodecafônica) da coleção *Repentes* de Pedro Cameron.

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Presto (♩=152)' and features a 5/8 time signature. It includes dynamics such as *mf*, *p*, and *f*, along with a 'simile' marking and a 'sub.' marking. The bottom staff is titled 'Com Humor (♩=120)' and features a 2/4 time signature. It includes dynamics such as *mp*, *mf*, and *f*, along with a 'al puente' marking. Both staves contain complex rhythmic patterns and fingerings.

Exemplo musical 11. c. 1-3 de 4. Presto (exemplo de acordes oriundos da sobreposição de 4^{as} e uma 3^a mesclados com as notas produzidas pelas cordas soltas previamente afinadas do violão) e c. 1-4 de 5. Com humor (exemplo de movimento melódico oriundo da sobreposição simétrica dos dedos da mão esquerda mesclados as notas produzidas pelas cordas soltas previamente afinadas do violão) da coleção *Repentes* de Pedro Cameron.

Tal constatação corrobora a tese de que, entre seus objetivos implícitos, o certame visava o fortalecimento de um mercado nacional de partituras editadas, por exemplo, que atendesse a demanda, em especial, de pianistas e violonistas. A capacidade de desenvolver

a habilidade técnica dos violonistas e explorar as potencialidades sonoras do violão foi observada no *corpus* em apreço, porém é em *Repentes* que tal fenômeno ocorre de maneira explícita: cada um dos nove números da coleção aborda um aspecto em particular da técnica violonística, à maneira de uma coleção de peças com objetivos didáticos. *Divagações poéticas* é a primeira e única obra para violão de um compositor que não é violonista; ao contrário, *Suíte quadrada* e *Repentes* dão continuidade à obra de dois nomes que, possuindo pleno domínio dos recursos técnicos e sonoros do instrumento, àquela altura já haviam escrito para violão. *Divagações poéticas* pode ser considerada uma das primeiras obras significativas da carreira composicional de Amaral Vieira; enquanto *Suíte quadrada* pertence a um nome que já havia recebido prêmios em competições de composição e *Repentes* foi escrita por um compositor premiado inclusive em certames cujo foco era o repertório violonístico.

A composição que, do ponto de vista estilístico, mais se aproxima de *Suíte mirim*, primeiro lugar na categoria piano no *Concurso INM-Vitale*, é *Ponteio e Toccatina*, que, entretanto, possui duração inferior ao tempo mínimo estipulado pelas regras do certame. Quanto à proposta formal, *Divagações poéticas*, *Suíte quadrada* e *Repentes* são sensivelmente contrastantes, por outro lado, um único traço as reúne num subconjunto autônomo: em todas elas encontramos aspectos harmônicos e melódicos oriundos da relação intervalar observada na afinação padrão do instrumento, ou seja, acordes formados pela sobreposição de intervalos de 4ª justa e 3ª maior. O *corpus* pode ser mais amplamente situando em relação às obras para violão escritas por compositores eruditos brasileiros durante a década de 70, cuja projeção, em princípio, se circunscreve ao mercado nacional devido ao fato de terem sido publicadas por empresas nacionais (Quadro 11).

Com exceção de *As melodias da Cecília*, *Variações*, *Valsa de esquina*, *Trilogia*, *Ponteio e Toccatina* e *Repentes*, que não possuem dedicatário, e *Suíte quadrada*, dedicada

a pessoas do relacionamento íntimo do compositor, onze obras foram dedicadas a violonistas atuantes como recitalistas e professores, potenciais difusores não só de suas qualidades artísticas, mas também didáticas. No que diz respeito às qualidades artísticas do repertório, o interesse dos intérpretes se fez notar através da execução do mesmo em recitais e/ou em gravações. Nesse caso, conforme a pesquisa aqui realizada, as obras que alcançaram maior notoriedade foram *Ponteio e Toccatina*, *Divagações poéticas*, *Suíte quadrada* e *Repentes*, todas elas vinculadas ao *Concurso INM-Vitale*. Quanto às qualidades didáticas, consideramos a possibilidade de os dedicatários, atuantes também como professores do instrumento, utilizarem o repertório como material de ensino para o desenvolvimento das habilidades da técnica violonística, embora não tenhamos colhido indícios que isso tenha de fato ocorrido.

Durante o período em estudo, a Ed. Vitale publicou oito obras para violão, quatro delas no ano de 1979, em virtude dos desdobramentos do *Concurso INM-Vitale*. Por sua vez, a Ed. Ricordi Brasileira só veio a atuar no mercado de partituras para violão no ano de 1979, publicando quatro obras: três delas de Pedro Cameron, devido ao sucesso que o compositor obtivera no certame aqui estudado, e uma de Giacomo Bartoloni devido ao sucesso do compositor no certame realizado em Porto Alegre. A presença da Ed. Arthur Napoleão é ímpar, pois seu acervo foi adquirido pela Fermata do Brasil, portanto, podemos considerar a última como a responsável pela publicação de um total de três obras para violão, enquanto as editoras Musicália e Novas Metas publicaram somente uma obra. O quadro formulado até aqui, embora parcial, aponta que, entre outros fatores, a parceria realizada com o INM quando da realização do *Concurso INM-Vitale* contribuiu consideravelmente para que a Ed. Vitale consolidasse sua atuação no âmbito da publicação de obras brasileiras eruditas para violão no mercado nacional.

Quadro 11. Lista contendo ano da composição, título, nome do compositor, ano da primeira edição, nome da editora e dedicatário das obras mencionadas no presente trabalho que foram escritas para violão e editadas por empresas brasileiras entre 1970 e 1979.

<i>Ano</i>	<i>Título</i>	<i>Compositor</i>	<i>Edição</i>	<i>Editora</i>	<i>Dedicatário</i>
1970	<i>Cortejo</i>	Souza Lima	1971	Vitale	Geraldo Ribeiro
1970	<i>As melodias da Cecília</i>	Mahle	1971	Vitale	-
1970	<i>Valsas</i>	Mignone	1970	Vitale	Isaías Sávio
1971	<i>Peças</i>	Cameron	1979	Ricordi Brasileira	Marcos Leonetti e Márcia Boroto
1973	<i>Divertimento</i>	Souza Lima	1974	Vitale	Maria Livia São Marcos
1973	<i>Prelúdios</i>	Guerra-Peixe	1973	Arthur Napoleão	-, Geraldo Vespar, Sílvio Serpa Costa, Wael Branco, -
1975	<i>Prelúdios</i>	Pires de Campos	1977	Musicália	Isaías Sávio e Maria Livia São Marcos
1976	<i>Variações</i>	Mignone	1976	Fermata do Brasil	-
1976	<i>Valsa de esquina</i>	Mignone	1976	Fermata do Brasil	-
1977	<i>Trilogia</i>	Cameron	1979	Ricordi Brasileira	-
1977	<i>Ponteio e Toccata</i>	Pires de Campos	1979	Vitale	-
1978	<i>Mini-suíte</i>	Paulo Porto Alegre	1979	Novas Metas	Oscar Ferreira de Souza
1978	<i>Repentes</i>	Cameron	1979	Vitale	-
1978	<i>Divagações poéticas</i>	Amaral Vieira	1979	Vitale	Maria Livia São Marcos e Edson Lopes
1978	<i>Suíte quadrada</i>	Nestor de Hollanda Cavalcanti	1979	Vitale	Luís Augusto Milanesi e Monika Nuffer
1979	<i>Contemplação</i>	Pedro Cameron	1979	Ricordi Brasileira	Turíbio Santos
1979	<i>Lúdicas</i>	Guerra-Peixe	1979	Vitale	Nélio Rodrigues
1979	<i>Ditirambo</i>	Giacomo Bartoloni	1979	Ricordi Brasileira	Paulo Porto Alegre

Devemos levar em consideração também que o interesse das editoras pelo repertório violonístico produzido por Souza Lima, Mahle, Mignone, Guerra-Peixe e Pires de Campos decorria, provavelmente, do fato de os mesmos ocuparem um espaço destacado no campo da música erudita nacional, embora Mahle e Pires de Campos tenham participado como compositores-concorrentes no certame aqui analisado. De tal ponto de vista, com exceção de Paulo Porto Alegre, cuja obra não possui qualquer vínculo com o *Concurso INM-Vitale*⁴⁴⁵, o fato de as obras de Pedro Cameron, Amaral Vieira, Nestor de

⁴⁴⁵ Informação prestada por Paulo Porto Alegre. São Paulo, agosto de 2010.

Hollanda Cavalcanti e Giacomo Bartoloni terem sido publicadas pode ser considerado como um desdobramento direto do prêmio por elas alcançado em certames de composição. Ou seja, o *Concurso INM-Vitale* propiciou que o mercado nacional de partituras para violão passasse a ser ocupado também pela produção de uma nova geração de compositores brasileiros de música erudita.

Do ponto de vista das correntes estéticas vigentes no Brasil da época, é possível estabelecer, em linhas gerais, pelo menos três subgrupos. De um lado, obras que dão continuidade à tradição da música erudita nacionalista, na qual o violão reproduz sonoridades oriundas da música popular e/ou folclórica brasileira. Por exemplo, a produção de Souza Lima, Mahle, Mignone, Guerra-Peixe e Pires de Campos, embora a *Suíte quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti, possuindo estruturas rítmicas extraídas de gêneros da música popular brasileira, seja nomeadamente atonal. De outro, obras de caráter vanguardista, nas quais o violão incorpora sonoridades oriundas nomeadamente do atonalismo. Por exemplo, a produção de Amaral Vieira, Nestor de Hollanda Cavalcanti e Pedro Cameron, embora *Peças*, do mesmo autor, seja uma obra tonal. Finalmente, a produção de Paulo Porto Alegre e Giacomo Bartoloni configura outra vertente considerável: compositores cuja trajetória se confunde com a atividade de intérpretes violonistas, suas obras para violão se notabilizam muito mais pela fluidez da realização instrumental do que pelos processos composicionais.

3.3 Quanto ao mercado nacional de bens simbólicos

De acordo com a descrição precedente, o *Concurso INM-Vitale*, assim como também outras ações patrocinadas pelo INM, foi um acontecimento efêmero, temporário e datado. Por outro lado, do certame participaram diversas esferas representativas da

atividade musical brasileira da época: compositores, membros da banca e concorrentes; patrocinadores, a Ed. Vitale e o INM; editores, a Ed. Vitale; críticos, os comentaristas que julgaram e descreveram acontecimentos e obras; pesquisadores, que analisaram e teceram generalizações sobre o repertório; e intérpretes, os pianistas e os violonistas que se habilitaram a executar o repertório.

Consideramos que a competição deve ser analisada não só como um mecanismo institucional para consolidar a trajetória das entidades patrocinadoras, mas também como uma estratégia para consagrar projetos específicos quanto ao repertório da música erudita brasileira contemporânea, trazendo ganhos de prestígio e de poder para os envolvidos. O perfil almejado pela banca a respeito do repertório inclui, entre outros aspectos, a coerência e a lógica formal, a presença latente de traços de continuidade com a tradição técnica e expressiva das obras para violão de Heitor Villa-Lobos e o rompimento com as correntes nacionalistas através da presença de traços da música europeia das décadas mais recentes. A crítica, por vezes comprometida com as instituições patrocinadoras, coloca-se como responsável por confirmar o resultado da competição, tecendo apreciações elogiosas sobre o evento como um todo e particularmente sobre o repertório. A única exceção que encontramos é o texto de J. Jota de Moraes, que aponta para a existência de outros “problemas da composição”. Ou seja, para Moraes, os influxos da música erudita europeia presentes nas obras premiadas no *Concurso INM-Vitale* não passam de “fórmulas gastas e melhor exploradas” por outros compositores⁴⁴⁶.

Embora o resultado do certame seja representativo de uma parcela de compositores que buscava afirmar-se no campo, devemos considerar que ele atende também a critérios do capital econômico, pois o aval do INM e da Ed. Vitale contribuiu de maneira considerável para ampliar a capacidade de circulação das obras vencedoras da competição.

⁴⁴⁶ MORAES, J. Jota de. Op. cit.

De tal ponto de vista, o fato de o *Regulamento* excluir qualquer associação com fita magnética revela três aspectos do campo. Primeiramente, caso isso fosse possível, seria necessário que os organizadores possuíssem a infraestrutura necessária para a execução das obras, disponibilizando, por exemplo, microfones e aparelhagem de som. Em segundo lugar, se uma das obras premiadas utilizasse fita magnética, sua edição deveria incluir todo aparato necessário, encarecendo significativamente o produto final, ou seja, pelo menos, a partitura propriamente dita e a fita magnética que a acompanha. Em terceiro lugar, configura-se que, entre as correntes de música de vanguarda presentes no campo, a produção musical erudita brasileira de compositores que se utilizam do elemento eletro-acústico não foi contemplada pelo INM e a Ed. Vitale.

Os organizadores do *Concurso INM-Vitale* utilizaram o ordinal “primeiro” no título da competição, sugerindo o pioneirismo que se pretendia associar ao certame, mas também por considerar a possibilidade de, a partir do mesmo, iniciar-se uma série de outros. Tal projeto veio a se concretizar durante o biênio 1980/1981, com a realização do *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano*⁴⁴⁷, implicando uma reavaliação do seu precursor direto, bem como de seu aperfeiçoamento e adaptação à nova realidade.

Em 17 de agosto de 1980, Ronaldo Miranda comunica que, depois do “bem-sucedido” *Concurso INM/Vitale*, a Ed. Vitale estava promovendo um novo certame dedicado à produção dos compositores nacionais, desta vez para duos de violino e piano⁴⁴⁸. Poucos dias depois, foi publicada uma matéria que divulga o citado evento e avalia o ocorrido anteriormente, afirmando que “Nenhuma editora de música jamais se preocupou com nossa música erudita.” Na visão do articulista,

Como a [produção] popular é que dá rendimento, a erudita ficou esquecida. E quantos valores se perderam no decorrer dos tempos? Pois a Editora Vitale, que é,

⁴⁴⁷ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Editora Vitale. *II Concurso Vitale de composição musical duo: violino e piano*. Cartaz. Rio de Janeiro, 1980.

⁴⁴⁸ MIRANDA, Ronaldo. Violino e piano no novo concurso Vitale. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 ago. 1980. p. 2.

sem favor, a maior da América Latina, está realizando seu segundo concurso de música erudita (...). O primeiro, realizado há dois anos, foi um sucesso dentro dos seus limites. Participaram vários compositores e tiveram, na sala Funarte, uma noite de esplendor com a execução de seus números que mereceram aplausos da grande assistência que lotou o local. Prova que há público para essa música, o que estava faltando era incentivo. Pois ainda que possa parecer incrível, o incentivador é um jovem de vinte e poucos anos, Fernando Vitale, filho do grande Emilio Vitale. Esse jovem partiu para o incentivo da música erudita em favor de uma composição sofisticada e, logicamente, do mundo musical desse país⁴⁴⁹.

Em 17 de fevereiro de 1981, o crítico Luiz Paulo Horta relata que sete foram as obras pré-selecionadas para a final do *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano*, comunicando que o recital para a escolha das três composições vencedoras ocorreria no dia 09 de março do corrente, na Sala Sidney Miller, localizada à Rua Araújo Porto Alegre, nº 80, Rio de Janeiro. As obras foram selecionadas pelos compositores César Guerra-Peixe, Edino Krieger e Heitor Alimonda, sendo divulgado o nome dos intérpretes encarregados de executá-las no recital de premiação somente uma semana antes daquela data. Horta também informa que “A Editora Vitale, copromotora do concurso, editará e lançará comercialmente as três composições vencedoras, cabendo ao Pro-Memus da Funarte a edição fonográfica das obras”⁴⁵⁰. Conforme matéria publicada em 17 de março de 1982, da banca julgadora, além dos três nomes citados anteriormente, participaram o compositor Ricardo Tacuchian e o regente Jorge Kaszás, tendo sido premiadas as obras *Duo*, de Ernst Widmer (primeiro prêmio); *Recitativos, variações e fuga*, de Ronaldo Miranda (segundo prêmio); e *Duo*, de Guilherme Bauer (terceiro prêmio), bem como *Sonatina*, de Ernst Widmer e *Re-tornos*, de Jorge Antunes (menção honrosa). O repertório foi interpretado pelo duo Jerzy Milweski (violino) e Aleida Scwetzzer (piano)⁴⁵¹.

Embora competições que contemplem a produção composicional possuam uma história pregressa no meio artístico e musical brasileiro, o *Concurso INM-Vitale* pode ser

⁴⁴⁹ MÚSICA erudita. Op. cit.

⁴⁵⁰ HORTA, Luiz Paulo. Concurso Vitale chega à final. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1981. p. 2.

⁴⁵¹ ERNST Widmer venceu o II concurso Vitale. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1981.

considerado um evento pioneiro quanto às suas peculiaridades intrínsecas se o compararmos, por exemplo, ao *Concurso internacional de composição para violão* (*Internationale Kompositionswettbewerb für Gitarre*), ocorrido entre os anos 1975 e 1976 sob o patrocínio do Instituto Goethe, com a colaboração do Festival de Música de Altmühltal, Frankfurt, Alemanha (*Musikfestival im Altmühltal*), da empresa aérea Lufthansa, da Editora de Música Wilhelm Zimmermann (*Musikverlag Zimmermann*) e da SBMC (*Gesellschaft für neue Musik e.V., Sektion Brasilien*). No informe publicado em 14 de setembro de 1975, constatamos que as inscrições para o *Concurso internacional de composição para violão* se realizariam nas unidades do Instituto Goethe do Brasil, sendo encerradas no dia 15 de dezembro do corrente. Para participar, cada concorrente deveria entregar, juntamente com três cópias da partitura assinada com pseudônimo, um envelope lacrado contendo dados pessoais, currículo e pequeno texto escrito em português, com a análise da obra. Destinado a brasileiros natos, residentes no país ou no exterior, ou estrangeiros radicados no Brasil, sem limite de idade, cada compositor pôde participar com uma única obra inédita de duração entre doze e dezesseis minutos.

As obras classificadas nos três primeiros lugares do *Concurso internacional de composição para violão* seriam impressas pela editora Zimmermann, gravadas e transmitidas pela Associação de Radiodifusão da Alemanha, sendo que o autor da obra contemplada com o primeiro prêmio receberia uma passagem para assistir sua estreia no Festival de Altmühltal em agosto do ano seguinte. As obras classificadas para a final da competição fariam parte do programa de um recital que percorreria o Brasil em turnê no ano seguinte. Com a coordenação geral do violonista alemão Siegfried Behrend, no certame seriam “permitidas todas as técnicas de composição a partir de [Arnold] Schoenberg, inclusive a utilização de símbolos gráficos de vanguarda, vedado, porém, o

uso de recursos eletrônicos”⁴⁵². A notícia publicada em 22 de outubro do corrente complementa tais informações, afirmando que o *Concurso internacional de composição para violão* possuía como objetivo “ampliar o repertório moderno de violão solo”⁴⁵³ (Quadro 12).

Encontramos outro indício que corrobora essa conclusão no texto que acompanha os discos em que foram gravadas as obras vencedoras do *Concurso INM-Vitale*. Coerentes com a perspectiva original do Pro-Memus, os comentaristas não só aproximam a linguagem estética do repertório gravado ao universo da música popular e folclórica brasileira como também ressaltam a importância do violão e do piano na formação da identidade musical do país. Por exemplo, no encarte do *long-play* gravado por Sérgio Assad, Aylton Escobar afirma que o violão se tornou o intérprete dos sentimentos e a voz mais íntima da expressão nacional: cúmplice e companheiro, ébrio e sóbrio, “autor das madrugadas, recompromissado líder entre os jovens músicos e poetas, representativo das linhas curvas e saborosas de um corpo de mulher” e também “legítima presença nas salas de concerto em noites de gala”⁴⁵⁴. Por sua vez, no encarte do *long-play* gravado por Ruth Serrão, Flávio Silva parte da constatação de que no século XIX o Rio de Janeiro era considerado a “cidade dos pianos” para afirmar ter sido o fascínio exercido pelas virtudes do instrumento que permitiu o florescimento de personalidades como Luigi Chiaffarelli (1856-1923) e Ernesto Nazareth (1863-1934), figuras vitais para a história de nossa música popular e erudita⁴⁵⁵.

⁴⁵² EM PAUTA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 set. 1975.

⁴⁵³ CONCURSO de violão. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 out. 1975.

⁴⁵⁴ ESCOBAR, Aylton, Op. cit.

⁴⁵⁵ SILVA, Flávio, Op. cit.

Quadro 12. Resumo dos dados obtidos sobre o Concurso internacional de composição para violão e o I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão.

<i>Título</i>	Concurso internacional de composição para violão	Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão
<i>Patrocínio</i>	Instituto Goethe; Festival de Música de Altmühltal; Lufthansa; editora Wilhelm Zimmermann; SBMC;	INM/Funarte/MEC-Ed.Vitale;
<i>Data</i>	1975/1976	1978/1979
<i>Inscrição</i>	Três cópias da partitura; pseudônimo; dados pessoais; biografia; pequeno texto com a análise da obra;	Três cópias da partitura; pseudônimo; dados pessoais; currículo; foto; breve comentário da obra;
<i>Público-alvo</i>	Brasileiros natos, residentes no país ou no exterior, ou estrangeiros radicados no Brasil; sem limite de idade;	Brasileiros natos ou naturalizados; sem limite de idade;
<i>Da obra</i>	Uma única obra inédita; para violão; duração entre doze e dezesseis minutos; vedado o uso de recursos eletrônicos;	Uma única obra inédita; para piano ou violão; duração entre oito e quinze minutos; excluída qualquer associação com outro instrumento ou fita magnética;
<i>Estréia</i>	Festival de Altmühltal, 1976 (pela violonista Sonja Prunnbauer); Tournée, pelo Brasil, 1976 (?);	[e lançamento das partituras] MASP, ago. 1979;
<i>Edição</i>	Zimmermann;	Irmãos Vitale;
<i>Gravação</i>	[e transmissão] pela Associação de Radiodifusão da Alemanha;	<i>Música nova do Brasil: Sérgio Assad, violão</i> , lançado em abril de 1982 e, posteriormente, em <i>Sérgio Assad, violão</i> , em CD produzido e 1998; <i>Ruth Serrão, piano</i> , lançado em agosto de 1984 [não previstas oficialmente]
<i>Prêmio</i>	Passagem para assistir a estréia da obra na Alemanha;	1º lugar: Cr\$ 25.000,00; 2º lugar: Cr\$ 15.000,00; 3º lugar: Cr\$ 10.000,00;
<i>Objetivo</i>	Ampliar o repertório moderno (permitidas todas as técnicas de composição a partir de Arnold Schoenberg, inclusive a utilização de símbolos gráficos de vanguarda);	Incentivar a criação de composições eruditas brasileiras para piano e violão solo;
<i>Banca</i>	?	Edino Krieger, Henrique Morelenbaum, Marlos Nobre, Souza Lima e Rudner Schmidt
<i>Coordenação</i>	O violonista Siegfried Behrend;	O compositor Marlos Nobre;
<i>Final</i>	?	Fev. 1979, na interpretação dos pianistas Maria Luiza Corker e Nelson Neves, e dos violonistas Sérgio Assad e Odair Assad;
<i>Obras vencedoras</i>	<i>Sighs</i> , de Jorge Antunes; <i>Perspectivas</i> , de Pedro Cameron;	Piano: <i>Suíte mirim</i> , de Alberto Kaplan; <i>Ciclo</i> , de Maria Helena Rosas Fernandes; <i>Dirg</i> , de Guilherme Bauer; Violão: <i>Repentes</i> , de Pedro Cameron; <i>Suíte quadrada</i> , de Nestor de Hollanda Cavalcanti; <i>Divagações poéticas</i> , de Amaral Vieira;

Na amostra de quinze compositores identificados até o presente momento, encontramos quatro estrangeiros. Com exceção de Norberto Pinto Macedo, natural de Barcos, Portugal, chegado ao Brasil em 1952, os outros três se naturalizaram: Ernst

Widmer, natural de Aarau, chegou ao Brasil em 1956 e adquiriu cidadania em 1967⁴⁵⁶; Ernst Mahle, natural de Stuttgart, Alemanha, chegou ao Brasil em 1951 e adquiriu cidadania em 1962; e José Alberto Kaplan, natural de Rosário, Argentina, chegou ao Brasil em 1961 e adquiriu cidadania em 1969. O fato de Norberto Macedo não ter adquirido cidadania brasileira passou despercebido pela comissão organizadora visto que sua identidade não foi revelada na ocasião.

O *Regulamento* não impôs restrição de idade aos participantes do *Concurso INM-Vitale*. Por outro lado, devemos reconsiderar as pretensões expressas pelos organizadores quanto ao objetivo de incentivar ou estimular compositores brasileiros a escreverem obras para piano ou violão. Embora se supusesse que o evento atingiria novas gerações, o perfil etário dos inscritos indica que o mesmo abarcou, indistintamente, compositores em atividade pertencentes a diversas gerações. Por exemplo, na amostragem por nós estabelecida, identificamos a presença de compositores pertencentes a cinco gerações que atravessam as décadas de 10 (Campos), 20 (Widmer e Mahle), 30 (Vivekananda, Macedo, Fernandes e Kaplan), 40 (Korenchandler, Bauer, Cavalcanti e Cameron) e de 50 (Sá, Bartoloni, Côrtes e Vieira), destacando a participação de Lina Pires de Campos, a mais idosa da amostragem examinada, com 60 anos de idade; e Márcio Côrtes, o mais jovem da amostragem examinada, com 20 anos de idade.

Considerando a multiplicidade de planos econômicos pelos quais passou a moeda brasileira desde o ano de 1979, é difícil, hoje, termos uma ideia concreta do valor dos prêmios oferecidos pelos patrocinadores do certame. Por outro lado, podemos ter uma noção parcial das questões salariais de músicos de orquestra e de professores de nível superior, através da matéria publicada em 11 de agosto de 1978. Por exemplo, Henrique

⁴⁵⁶ Uma matéria jornalística comenta os prêmios recebidos por Widmer no *Concurso nacional de composição* promovido naquele ano pela SBMC. Na oportunidade, o jornalista afirma que “o melhor compositor brasileiro de música erudita, no momento, é um suíço” cujas obras “abstratas e experimentais” demonstram “preocupação com problemas da atualidade – como a poluição, por exemplo” (SUIÇO baiano, O. *Veja*. São Paulo, 25 abr. 1973, p. 76).

Niremburg, primeiro violista da OSB, em entrevista à jornalista Beatriz Schiller, afirma que o salário do músico de orquestra oscilava, na época, entre Cr\$ 15.000,00 e Cr\$ 16.000,00, pagos em São Paulo, e Cr\$ 13.000,00, pagos no Rio de Janeiro aos músicos da OSN. O maestro Henrique Morelenbaum, por sua vez, na mesma oportunidade, esclarece que o salário de um professor de música na UFRJ estava por volta de Cr\$ 24.000,00, com dedicação exclusiva. Atuando concomitantemente como maestro e professor, Morelenbaum indaga:

Com dedicação exclusiva em tempo integral [ministrando aulas na Escola da Música UFRJ (regime de 40h semanais)], você faz Cr\$ 24 mil por mês. Mas com 40 horas semanais, que tempo resta para aperfeiçoamento, carreira, viagem, estudo, atualização, o que chamo de ideal artístico? Por isso, dou 20 horas, e ganho Cr\$ 12 mil por mês. É um erro [cumprir] tempo integral. Por quanto tempo um músico resiste, se ensinar com dedicação exclusiva? Fica desatualizado, fossilizado em pouco tempo⁴⁵⁷.

Ou seja, entre os múltiplos atrativos do *Concurso INM-Vitale*, estava o capital econômico, ou o valor dos prêmios oferecidos⁴⁵⁸, que se aproximava, conforme o parâmetro acima esboçado, do salário de um professor universitário em regime de dedicação exclusiva. De tal ponto de vista, entre outros fatores, o retorno financeiro pareceu ser suficiente para mobilizar grande número de agentes do campo, não somente jovens compositores (Côrtes, por exemplo), mas também nomes com uma trajetória já consolidada no meio artístico (Bauer, por exemplo), no magistério (Kaplan, por exemplo) ou em ambos (Widmer e Mahle, por exemplo)⁴⁵⁹.

Tais circunstâncias, somadas à trajetória individual dos envolvidos, à posição ocupada pelas instituições interessadas, às especificidades do momento político e cultural, bem como inúmeros outros aspectos, apontam em direção ao processo de formação daquilo

⁴⁵⁷ SCHILLER, Beatriz. Oboés, trompas e fagotes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de ago. 1978. Caderno B.

⁴⁵⁸ Conforme o *Cartaz*, Piano: 1º lugar - Cr\$ 25.000,00 (Prêmio Funarte), 2º lugar - Cr\$ 15.000,00 (Prêmio Vitale) e 3º lugar - Cr\$ 10.000,00 (Prêmio Vitale) e Violão: 1º lugar - Cr\$ 25.000,00 (Prêmio Funarte), 2º lugar - Cr\$ 15.000,00 (Prêmio Vitale) e 3º lugar - Cr\$ 10.000,00 (Prêmio Vitale).

⁴⁵⁹ No *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano*, os valores oferecidos foram: 1º lugar - Cr\$ 40.000,00; 2º lugar - Cr\$ 25.000,00; e 3º lugar - Cr\$ 15.000,00. Desde que utilizassem pseudônimos diferentes, os participantes poderiam se inscrever com um número ilimitado de peças, pois somente uma obra seria premiada e os prêmios oferecidos seriam indivisíveis (cf. MIRANDA, Ronaldo. Op. cit.).

que Pierre Bourdieu denominou de mercado de bens simbólicos. Para o sociólogo, o aparecimento de um mercado de troca ou de luta pela apropriação dos bens ou capitais simbólicos ou culturais está condicionado à “lógica do processo de automização”⁴⁶⁰. O processo em direção à autonomia do campo (“automização”) possui três fatores essenciais. O primeiro deles é a constituição de um público de consumidores diversificado. No presente estudo tal fenômeno está representado pela mobilização de uma multiplicidade de interessados no *Concurso INM-Vitale*, desde o público-alvo, isto é, os compositores aos quais se dirigia o certame, até aqueles que, potencialmente, comprariam as partituras editadas. O segundo fator mencionado por Bourdieu é o surgimento de profissionais que tratam dos bens simbólicos. No caso, os compositores que produzem o repertório ou bens simbólicos; os editores encarregados de difundi-los através da publicação; os intérpretes, encarregados de perpetuá-los através de gravações, por exemplo; ou os críticos e estudiosos, responsáveis pela descrição e análise dos mesmos. O terceiro elemento constitutivo do mercado de bens simbólicos é a multiplicação das instâncias de consagração, no caso em apreço, o INM.

Sendo plausível e justificado o paralelo acima estabelecido entre a teoria do mercado de bens simbólicos formulada por Bourdieu e o campo musical erudito brasileiro por nós aqui estabelecido, evidencia-se primeiramente o papel exercido pela Ed. Vitale e pelo INM, mas também pela Funarte e o próprio MEC no contexto da produção cultural brasileira. Em segundo lugar, os compositores em apreço podem ser considerados “uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado”. Afinal, segundo Bourdieu, durante tal estágio, os artistas (ou os compositores brasileiros eruditos) envolvidos no processo de automização do campo são aqueles que propiciam as “condições favoráveis a uma teoria pura da arte – da arte enquanto tal –,

⁴⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos (1970). In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 103.

instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação”⁴⁶¹. Segundo o mesmo autor, a liberdade conquistada pelo artista se revela dependente da demanda do mercado de bens simbólicos, que ele mesmo contribuiu para estabelecer através de uma produção “meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, [destinada à] fruição desinteressada e irreduzível à mera posse material”⁴⁶². Por exemplo, índices de venda e pressões explícitas ou difusas, exercidas por produtores e empresários, academias e salões, editoras e diretores de salas de espetáculo, responsáveis pela circulação e consumo de bens simbólicos, todos competindo pela legitimidade de seus produtos:

o campo de produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural pelo grupo de pares, que são, ao mesmo tempo, consumidores⁴⁶³.

Em linhas gerais, o papel desempenhado pela crítica, da qual fazem parte personalidades que atuam também como produtores, é elaborar uma interpretação plausível, facilitando uma aproximação mais imediata entre a produção dos compositores de música erudita vanguardista, por exemplo, e do público, que ainda não está suficientemente familiarizado com seus traços. Por isso, segundo Bourdieu, “o melhor indicador da autonomia do campo de produção erudita” é dado pela capacidade de o reconhecimento ser outorgado pelo grupo de pares-concorrentes a ele pertencente⁴⁶⁴. Além de uma hierarquia evidente entre os membros da banca, dominantes, e os concorrentes, dominados, antevemos, portanto, que o *Concurso INM-Vitale* se insere em um campo de poder no qual estavam em disputa não somente o capital econômico, isto é, os prêmios e os possíveis benefícios deles advindos, mas também um capital simbólico, inerente e

⁴⁶¹ Idem, *ibidem*.

⁴⁶² Idem, *ibidem*.

⁴⁶³ Idem, *ibidem*, p. 105.

⁴⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 107.

específico ao campo, isto é, uma noção de música erudita brasileira que atendesse as necessidades das entidades patrocinadoras.

O INM e a Ed. Vitale, ao realizarem o evento, colocaram-se no papel de árbitros, defensores e protetores dos interesses da música erudita nacional. Embora tais aspectos ultrapassem predeterminações, os concorrentes premiados foram aqueles que, com elevado grau de probabilidade, possuíam consciência dos parâmetros vigentes, em acordo com o *habitus* da banca e com as expectativas da mesma em relação ao papel que o repertório deveria desempenhar no contexto da música erudita brasileira contemporânea. Além da reputação adquirida devido à trajetória de compositores e/ou intérpretes renomados, os membros da banca tiveram o privilégio de exercer e ampliar seu capital simbólico, determinando critérios, ou as regras, que deveriam nortear a produção. Ao mesmo tempo, a posição de destaque ocupada aponta sua presumível capacidade de avaliar a produção dos concorrentes segundo os olhos, necessidades, gosto ou interesses, das entidades por eles representadas e dos consumidores, isto é, intérpretes pianistas ou violonistas, que, virtualmente, seriam alcançados pelas partituras publicadas. Da mesma maneira, convencidos das qualidades artísticas e do potencial comercial de suas próprias obras, os concorrentes submeteram-se ao julgamento da banca na expectativa de que os benefícios advindos com a premiação lhes trouxessem prestígio suficiente para também eles ocuparem uma posição de destaque no campo.

Para o pesquisador Renato Ortiz, os princípios da Política Cultural adotada durante o regime militar negam a “oposição entre a esfera pública e a esfera privada”⁴⁶⁵, tese aqui corroborada ao examinarmos certas particularidades do *Concurso INM-Vitale*. Ainda que os benefícios advindos para o INM através da competição tenham sido principalmente da ordem do capital simbólico e, para a Ed. Vitale, do capital econômico, é tênue a linha

⁴⁶⁵ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 88.

divisória que separa os interesses públicos e privados. Por exemplo, o evento contribuiu para a afirmação de uma parcela considerável de membros da banca, críticos e compositores premiados. Ainda que não possamos estabelecer uma relação lógica e coerente, verificamos que com exceção de Schmidt e além de Souza Lima, membro da cadeira nº 38, três outros integrantes da banca julgadora do *Concurso INM-Vitale* vieram a pertencer à ABM: Edino Krieger ocupa a cadeira de nº 34, tendo também presidido a mesma instituição de 1998 a 2001 e de 2003 a 2005; Henrique Morelenbaum ocupa a cadeira de nº 16; e Marlos Nobre ocupa a cadeira de nº 1, tendo também presidido a instituição entre 1986 e 1993.

Da mesma maneira, quatro dos oito críticos que se debruçaram sobre o evento e as obras que dele participaram também vieram a pertencer à ABM: Flávio Silva foi eleito em 2008, ocupando a cadeira de nº 28; Ronaldo Miranda ocupa a cadeira de nº 13; Luis Paulo Horta ocupa a cadeira de nº 21; e Aylton Escobar ocupa a cadeira de nº 25. A participação no *Concurso INM-Vitale* parece ter sido benéfica também para a trajetória de vários compositores – Fernandes, por exemplo –, sendo que quatro deles vieram a pertencer à ABM: Ernst Widmer ocupou a cadeira de nº 31 desde 1988; Ernst Mahle ocupa a cadeira de nº 6; Guilherme Bauer ocupa a cadeira de nº 17; e, desde janeiro de 2000, Amaral Vieira ocupa a cadeira de nº 39. Ocorreu algo semelhante com os musicólogos que se debruçaram sobre o período, pois também eles vieram a ocupar um lugar na ABM: José Maria Neves ocupou a cadeira de nº 12, eleito presidente em 2002, vindo a falecer onze meses depois; e Vasco Mariz, desde 1981, ocupa a cadeira de nº 40, tendo sido eleito presidente para o período 1991-1993. Finalmente, no caso específico dos intérpretes violonistas mais destacados do período, como Turíbio Santos e Barbosa Lima, o primeiro veio a ocupar a cadeira de nº 38 da ABM, tendo sido eleito seu presidente em novembro de 2009.

Os compositores-concorrentes no *Concurso INM-Vitale* se utilizaram de pseudônimos só revelados com a proclamação dos resultados pela banca e a posterior abertura dos envelopes lacrados que continham os dados de identificação. Os membros da banca de jurados, por outro lado, estavam plenamente inseridos no campo da música erudita brasileira como compositores ou intérpretes, sendo, portanto, plausível que tenham reconhecido traços gerais da produção de nomes que possuíam uma trajetória consolidada no setor. Um indício de que isso possa ter ocorrido é que Pires de Campos, Widmer e Mahle foram agraciados com menção honrosa, cabendo aos compositores-concorrentes cuja trajetória e produção, embora inserida no *habitus*, apresentava certo grau de ineditismo, a melhor colocação.

De tal ponto de vista, os objetivos expressos do *Concurso INM-Vitale* foram plenamente alcançados, pois, se a média de idade dos participantes alcançou 37 anos e a dos vencedores, 36 anos, é plausível considerar que os últimos, com exceção de Bauer, estavam se iniciando no campo da música erudita brasileira, Kaplan e Fernandes, por exemplo, ou em processo de afirmação, Cameron e Cavalcanti, por exemplo. Embora possamos afirmar que o *Concurso INM-Vitale* trouxe prestígio e ganhos significativos para membros da banca, compositores e intérpretes envolvidos, não pudemos quantificar os efeitos concretos do certame sobre as instituições patrocinadoras. Por outro lado, verificamos que o mercado interno de partituras de música erudita foi consideravelmente afetado, pois, ao endossar o repertório com um prêmio significativo na ordem do capital simbólico, o INM contribuiu para o crescimento do capital econômico da Ed. Vitale. Por exemplo, no contexto das obras para violão compostas por autores brasileiros e editadas por empresas nacionais durante a década de 70⁴⁶⁶, verificamos que a Ed. Vitale se beneficiou significativamente da parceria com o INM.

⁴⁶⁶ Além das obras citadas no decorrer do presente trabalho, poderíamos incluir, por exemplo, *Ponteio n° 1*, de Adelaide Pereira da Silva, publicado pela Ed. Ricordi Brasileira em 1971; *Suíte imperial*, de Clarisse Leite,

Além de preocupações de ordem cultural, a Ed. Vitale possuía, portanto, pelo menos um interesse econômico: o sucesso na venda de partituras, ampliando sua capacidade de atuar no mercado de publicações voltadas para uma parcela específica de público formado por pianistas e violonistas. Por outro lado, diríamos que o perfil das atividades desenvolvidas pelo INM se caracteriza por divulgar e ampliar o contato entre a comunidade culturalmente interessada e a sua demanda por determinadas manifestações musicais. Dessa maneira, o *Concurso INM-Vitale* é um exemplo duplamente significativo: primeiramente, o prêmio oferecido aos compositores inclui o acesso direto aos meios de divulgação das obras e aos benefícios oriundos do recebimento de direitos autorais. Em segundo lugar, as obras editadas atendem especialmente a uma parcela específica de consumidores, ou seja, instrumentistas, interessados por um repertório de música erudita brasileira contemporânea.

A Ed. Vitale parece ter contribuído com parâmetros de competência administrativa ao INM, inserindo-o definitivamente no campo do mercado cultural nacional, embora tenhamos colhido informações suficientes para afirmar que questões de ordem financeira não constituíam propriamente uma dificuldade para o INM, pois o setor foi contemplado com montante significativo de verbas governamentais. Ao mesmo tempo, os textos críticos aqui analisados tendem a localizar o repertório como expressão do estágio de desenvolvimento, ou seja, da elaboração composicional, do refinamento formal ou da técnica instrumental que a música erudita brasileira alcançou ao utilizar o piano ou o violão como veículo de expressão. Por outro lado, somente uma análise comparativa com obras congêneres escritas na década de 80 poderá nos fornecer um quadro do quanto *Repentes*,

dedicada a Geraldo Ribeiro, a Maria Livia São Marcos e a Ronoel Simões, publicada pela Ed. Musicália em 1976; *Solilóquio*, de Eduardo Escalante e *Sonatina*, de Sérgio de Vasconcelos Corrêa, ambas compostas e editadas especialmente para o *I Concurso nacional de violão Abel Carlevaro* – Promoção do Conservatório Musical Brooklyn Paulista, da Ricordi Brasileira e da Musicália, dedicadas a Henrique Pinto e publicadas pela Ed. Musicália em 1977; e seis *Pequenos estudos*, de Edelson Gloeden, dedicados a Henrique Pinto e publicados pela Ed. Novas Metas em 1979.

Suíte quadrada e Divagações poéticas repercutiram efetivamente na produção. Ao mesmo tempo, a parceria entre o INM e a Ed. Vitale parece ter sido eficiente no âmbito do mercado de bens materiais e de bens simbólicos, pois o *Concurso INM-Vitale* contribuiu para legitimar o poder de ambas as entidades promotoras e a presença do repertório premiado.

Desse ponto de vista, o aparato teórico fornecido por Pierre Bourdieu forneceu as ferramentas para situar as circunstâncias que envolveram a gênese da Funarte e os acontecimentos relativos ao *Concurso INM-Vitale*, apontando um paralelo entre o Estado e a classe artística. Embora tenhamos adquirido conhecimento a respeito de aspectos da relação de dependência entre a produção musical erudita e o mecenato público-governamental, seria simplificador pensar que os intelectuais responsáveis pela elaboração da Política Cultural, ou as personalidades do mundo da música que dela fizeram parte, possuíam interesses apenas de ordem pessoal, restrita e imediatista. Ponderamos que se determinados compositores mantiveram contato próximo às esferas governamentais, seu papel foi, sobretudo, o de funcionar como elos entre o poder político e a produção artístico-musical como um todo.

O ambiente político-cultural que precedeu a criação da Funarte aponta que o governo militar, durante a presidência de Ernesto Geisel, tendo à frente do MEC o ministro Ney Braga, procurou uma maneira institucional de participar do mercado nacional de bens simbólicos, sinalizando critérios artísticos e, sobretudo, sociais. Atendendo ao discurso governamental sobre a Cultura Brasileira e tendo à disposição verbas públicas para que nela também pudesse interferir, o INM desempenhou um papel preponderante no campo da música erudita nacional durante a década de 70. Um dos objetivos do INM no campo da música erudita da época foi legitimar a política governamental quanto à organização e dinamização do campo cultural através de ações concretas, visando principalmente,

conforme o pesquisador Renato Ortiz, o “estímulo controlado da cultura”, ou, na prática, a distribuição indireta de renda e oportunidades⁴⁶⁷.

Em tal contexto, supomos que a aspiração de participar do mercado de bens culturais decorre concomitantemente de necessidades no âmbito do capital simbólico e do capital econômico. Portanto, ao promover uma competição como o *Concurso INM-Vitale*, os patrocinadores se colocam na posição de árbitros, ou instâncias de consagração da música, da Arte e da Cultura brasileira. Concomitantemente, todos os envolvidos assumem o compromisso de contribuir para o incentivo da produção e da circulação de obras eruditas escritas por compositores brasileiros da atualidade.

O *long-play* em que foram gravadas as obras premiadas na categoria violão no *Concurso INM-Vitale* e também aquele que inclui as vencedoras do *II Concurso Vitale de composição musical para duo de violino e piano* recebeu a denominação geral “Música nova”. Tal título é expressivo, revelando que, do ponto de vista do Pro-Memus, era preciso distinguir-se da música conservadora ou ultrapassada ou velha através de uma produção renovadora, do presente, “nova”. Tal constatação nos lembra que, em um passado remoto,

De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. Seguro dessa verdade, não teve dúvidas: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha (...). O seu fim era disciplinar a modinha e tirar dela um forte motivo original de arte⁴⁶⁸.

Ou seja, assim como Policarpo Quaresma buscou “disciplinar a modinha e tirar dela um forte motivo original de arte”, também os organizadores do *Concurso INM-Vitale* almejavam apontar caminhos a serem trilhados pela música erudita brasileira na busca de um motivo de Arte e Cultura nacional e contemporânea. Independentemente do sucesso que se pode atribuir ao evento, comparando suas intenções expressas e os resultados

⁴⁶⁷ ORTIZ, Renato. Op.Cit., p. 85-87.

⁴⁶⁸ LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 19.

alcançados, consideramos que a mobilização entre compositores e as obras produzidas, mesmo que grande parte delas nos seja ainda desconhecida, trouxeram uma contribuição significativa para refletirmos sobre a presença do repertório violonístico na música erudita brasileira dos anos 1970.

CONCLUSÃO

Na presente pesquisa, ao estabelecer aspectos da história do *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, travamos contato com múltiplos aspectos da produção musical erudita brasileira da década de 70. Através de levantamento bibliográfico, de pesquisas realizadas no acervo do CEDOC e em periódicos da época, examinamos a gênese da competição e seus desdobramentos, estabelecendo as circunstâncias em que a mesma ocorreu. Especulamos sobre os critérios da banca e sobre a expectativa dos patrocinadores quanto aos concorrentes, focalizando principalmente o repertório violonístico.

Publicadas e gravadas sob os auspícios da Ed. Vitale e do INM, as obras premiadas na categoria violão trazem as marcas pertinentes ao conceito de música erudita brasileira, segundo a visão da banca que as julgou, que se confunde com os critérios que deduzimos a partir dos textos críticos sobre o evento, o repertório e os compositores participantes. Embora os mesmos possuam um caráter generalista em que poucas vezes cabe explicitar ou explicar o entendimento a respeito dos conteúdos abordados, dos textos em apreço extraímos dados sobre o papel da música erudita na Cultura Nacional. Ao tangenciarmos o propósito de situar a presença do repertório violonístico no panorama da música erudita brasileira da época, constatamos que *Repentes*, *Suíte quadrada* e *Divagações poéticas*, ou seja, as obras contempladas

com os primeiros lugares na categoria violão do citado certame, atenderam à expectativa da banca e dos patrocinadores no que diz respeito, sobretudo, à presença de influxos da música europeia contemporânea.

O *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* teve como público-alvo compositores que tivessem trazido respostas plausíveis às demandas do estágio de desenvolvimento da música erudita brasileira. Por outro lado, os membros da banca premiaram um repertório que lhes pareceu ao alcance de uma parcela significativa de pessoas potencialmente interessadas em adquirir as partituras. Quem era esse público-alvo? Essencialmente, pianistas e violonistas profissionais ou amadores, ávidos pela possibilidade de acessar um repertório escrito por compositores brasileiros eruditos, que fosse publicado no Brasil e que escapasse de uma imagem estereotipada da música erudita brasileira para violão, na qual a sonoridade do instrumento está associada à praticada na música folclórica ou popular.

Reunindo os diversos aspectos analisados, concluímos que o *corpus* expressa a produção de uma parcela de compositores brasileiros com trajetórias distintas. Para atingir seus objetivos, eles escreveram obras que, primeiramente, lhes agradaram e refletiam coerentemente suas próprias convicções estéticas. Porém se, por um lado, seus preceitos estão latentes, de maneira a apontar influxos das diversas tendências em vigor na música erudita europeia das décadas imediatamente anteriores, por exemplo, o atonalismo; por outro, sugerem a necessidade de explorar as possibilidades oriundas dos recursos técnicos e sonoros idiomáticos do violão.

O repertório premiado não se destinava ao intérprete altamente instruído do ponto de vista da técnica violonística, aspecto observado nos *Estudos* de Mignone, ou do contato com os recursos mais avançados da escrita contemporânea, aspecto

observado na *Ritmata* de Krieger. Dadas as circunstâncias da época, os violonistas brasileiros mais renomados, Turíbio Santos e Barbosa Lima, por exemplo, podiam se servir de obras originais comissionadas e a eles dedicadas, escritas por compositores consagrados, atendendo às necessidades do público e do mercado no qual atuavam e foram publicadas. No entanto, pelo menos na perspectiva dos organizadores do *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, para atingir o mercado nacional, seria necessária uma produção mais próxima do ambiente musical brasileiro, reconstruído aqui em traços genéricos e essencialmente segundo o ponto de vista da época.

Apresentamos fatos e comentários pertinentes ao certame, desde seus antecedentes até as críticas jornalísticas sobre o lançamento fonográfico do repertório premiado na categoria piano. A noção de campo e das designações a ela associadas permitiram situar os vários setores envolvidos quando da realização de um evento de tal magnitude, levando-nos a concluir que foi a intersecção entre diferentes campos que contribuiu para a consolidação do mercado nacional de bens simbólicos da época. Ou seja, além do capital econômico, que pode ser mensurado através da análise das necessidades do campo dos editores e dos críticos, bem como do campo dos compositores e dos instrumentistas, ou mesmo dos indivíduos e instituições que participam do certame, sobressai a luta por um capital simbólico.

No âmbito da música erudita brasileira contemporânea, o capital simbólico em disputa aponta para uma tendência a tornar mais visível o papel da produção no campo da Arte Nacional. Quanto ao repertório violonístico brasileiro, em particular, o objeto de interesse aponta para o reconhecimento de sua presença no campo da música erudita, ou seja, para a possibilidade de a produção se inserir plenamente no campo da música erudita nacional. Para isso acontecer, contribuiu não só o *I*

Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão, mas também outros eventos congêneres ocorreram. Por exemplo, o *Concurso nacional de composição*, promovido pelo Instituto Goethe, as várias edições do *Concurso nacional de composição – prêmio Isaías Sávio*, promovidos pelo Liceu Palestrina, e o *Concurso nacional de violão Abel Carlevaro*, promovido pelo Conservatório Musical Brooklyn Paulista, aqui mencionados.

Embora tenha sido elaborada para abarcar as especificidades da sociedade francesa, a teoria de Bourdieu demonstrou aplicar-se ao presente estudo. Com os conceitos de campo, capital e *habitus*, mas, sobretudo, de mercado de bens simbólicos, Pierre Bourdieu busca abarcar a dinâmica entre o capital econômico e o capital simbólico, desvelando o grau de objetividade e subjetividade que estão em jogo quando do estabelecimento das regras que organizam as sociedades. O *Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* foi aqui considerado como estratégia elaborada por agentes dominantes do campo da música erudita nacional, ou seja, compositores ou instrumentistas que ocupavam cargos ou funções administrativas idealizaram-no para estruturar o campo ao qual pertenciam como um mercado de bens simbólicos. Dito de outra maneira, se o mercado de bens simbólicos é um espaço no qual tanto o poder econômico quanto o poder simbólico interagem de maneira a produzir o que é anunciado, o grupo de agentes dominantes no campo, reconhecendo e consagrando o *corpus* aqui estudado, dotou a música erudita brasileira dos traços pertinentes a um mercado de bens simbólicos cujo capital é a própria música erudita brasileira.

Ao analisarmos as especificidades do certame verificamos que uma determinada ideia a respeito de música erudita brasileira foi utilizada, por assim dizer, como isca, atraindo amplo número de compositores. Todos eles, concorrentes

dispostos a expor e, sobretudo, a por à prova seu próprio *habitus* diante daqueles que, devido a circunstâncias diversas, ocupavam posição de dominância no campo. Em resumo, a competição aqui analisada é uma metáfora da situação do campo da música erudita brasileira durante a década de 70, para onde convergem os múltiplos interesses das instituições patrocinadoras e dos agentes, compositores que eram membros da banca ou concorrentes, mas também instrumentistas diretamente interessados no sucesso do evento e da produção.

Embora não tenhamos dados suficientes para uma comparação com o repertório congênere dedicado a outros instrumentos, podemos afirmar com segurança que no âmbito da produção violonística escrita por compositores brasileiros para atender às necessidades do mercado nacional, houve uma aproximação efetiva em relação às técnicas da música erudita europeia das décadas recentes. Por outro lado, se o *corpus* aqui examinado for confrontado com a produção violonística brasileira voltada para o mercado internacional (as obras dedicadas a Turíbio Santos ou premiadas no concurso patrocinado pelo Instituto Goethe, por exemplo), verificaremos o quão distante ele se situa em relação às propostas mais vanguardistas vigentes na Europa. Na realidade, o repertório aqui abordado demonstra o estágio em que se encontrava a música erudita brasileira produzida por uma parcela de novos compositores: a preocupação não só com o público em geral, culturalmente interessado; mas, sobretudo, com os intérpretes.

Mantendo-se próximos ao *habitus* dos instrumentistas através de obras de cunho didático e/ou virtuosístico, os compositores-concorrentes atrairiam um maior número de interessados pela própria produção, violonistas, por exemplo. Independentemente de desvendarem influências ou fontes, as críticas que abordaram o repertório, até mesmo as que na atualidade parecem subjetivas e tendenciosas,

também revelam uma preocupação com o público brasileiro. Contempladas a distância e refletindo sobre os juízos emitidos a respeito de *Repentes, Suíte quadrada e Divagações poéticas* e também do *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* como um todo, tais críticas constituem documentos de valor inestimável para conhecermos o *habitus* e os capitais em disputa no campo da música erudita brasileira da época.

Ao especularmos sobre o período de sua elaboração e sobre sua contribuição para o processo de afirmação da presença do violão no campo, valorizamos o repertório, quaisquer que sejam as conclusões a respeito de seus méritos. Nessa condição, o trabalho que aqui realizamos possui uma forte tendência à descrição, sustentada pelo levantamento de fatos e seleção de dados pertinentes. Descrevemos e analisamos um evento efêmero ocorrido em um momento específico de nossa história e, no esforço por abarcar suas múltiplas relações, sustentamos nossa reflexão na literatura e em comentários realizados à época. Logo, trata-se de um recorte no qual nossa subjetividade a respeito da presença do repertório violonístico brasileiro no campo da música erudita foi também contemplada.

Consideramos estar contribuindo para uma compreensão mais ampla da história da música erudita brasileira e do seu papel no processo de afirmação de nossa identidade cultural no contexto das vicissitudes políticas da década de 1970. Nossa hipótese foi parcialmente confirmada ao concluirmos que, de fato, a expectativa da banca a respeito do *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* era afirmar ou nortear o estabelecimento de critérios para um cânone alternativo à tradição vigente no repertório violonístico (e pianístico) brasileiro erudito em âmbito nacional. Ao mesmo tempo, adquirimos conhecimento a

respeito de aspectos da relação de dependência entre a produção e a circulação da música erudita brasileira e o mecenato público-governamental.

Estabelecemos o vínculo entre as personalidades que estiveram por detrás de fatos que contribuíram para a transformação de nossa cultura e também especulamos sobre as motivações que levaram tais personalidades a ocupar, independentemente de sua trajetória artística, cargos administrativos, representando os pares diante de órgãos oficiais. Finalmente, ponderamos que foi com o propósito de afirmar valores da Cultura Brasileira que o Estado se dispôs a contribuir com determinadas áreas da produção artística nacional, por exemplo, a música erudita. Restrito ao âmbito de interessados diretos, isto é, intérpretes ou aficionados, ou a pesquisas realizadas por estudiosos-violonistas que tendem à elaboração mais ou menos fundamentada de listas canônicas, devemos reconhecer que o repertório violonístico está presente de maneira frugal na história da música erudita do Brasil.

Por outro lado, os dados que aqui apontamos demonstram o quão inexplorado ainda é tal domínio. Recomendamos, por conseguinte, estudos de cunho comparativo a fim de se verificarem as transformações, variantes e mudanças nos valores privilegiados pelos intérpretes, críticos e estudiosos. Da mesma maneira, seria útil uma perspectiva mais ampla a respeito do repertório de períodos diversos, contemporâneos entre si ou de épocas diferentes. Assim como seria necessário, pelo menos no âmbito das especificidades do repertório violonístico, comparar as correntes estéticas vigentes de um mesmo período e de que maneira elas se fazem presentes em outros períodos.

O campo violonístico brasileiro da época incluía, entre seus intérpretes mais renomados, nomes como Sérgio e Eduardo Abreu cuja trajetória artística ainda não foi suficientemente explorada. Também ainda não alcançamos uma noção clara sobre

a diversidade de nuances envolvendo os conceitos de música erudita brasileira e música popular brasileira. Da mesma maneira, na presente pesquisa, apenas esboçamos um panorama das diversas tendências da música vanguardista vigentes na música erudita brasileira contemporânea. Certamente, com os resultados de estudos abordando tais temáticas, teríamos uma consciência profunda, ainda que não necessariamente linear, das peculiaridades do repertório, ressaltando, porém, que, antes de tudo, estaremos diante da subjetividade das decisões dos compositores e das circunstâncias que condicionam sua produção.

REFERÊNCIAS

Artigos de jornal diário e revista semanal

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Cacofonia: os compositores se reúnem buscando uma linguagem. *Veja*, São Paulo, 13 set. 1978, p. 59.

_____. Os acordes de julho. *Veja*, São Paulo, 19 jul. 1978, p. 64-76.

BAPTISTA FILHO, Zito. Com som e selo da Funarte, uma notícia do Brasil atual. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1985. Discos Clássicos.

_____. Pro-memus, a memória eclética. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1982. Discos clássicos.

CAMPOS, Balala. A oscilante política cultural do INM. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 jan. 1980. Música Erudita.

COELHO, João Marcos. O violão do povo, longe do povo (inclui entrevista com o violonista Carlos Barbosa Lima). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1978, p. 27, Ilustrada.

COMEÇAM a chegar os concorrentes do concurso internacional de violão. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 de julho 1979.

COMPOSITOR erudito: um profissional silenciado pela necessidade de sobreviver. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1975, p. 4-5, Caderno B.

CONCURSO de violão. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 out. 1975.

CONCURSO terá provas finais. *Tribuna*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1979.

COSTA, Mirian Paglia. Vanguarda musical sem preconceito. *Visão*, São Paulo, 26 dez. 1977, p. 78-79.

DE VOLTA ao livre debate. *Visão*, São Paulo, 09 jun. 1975, p. 60-61.

DIA para a cultura, Um. *Veja*, São Paulo, n. 258, 15 ago. 1973, p. 66-71.

EM PAUTA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 set. 1975.

ERNST Widmer venceu o II concurso Vitale. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1982.

ESTADO: censor e banqueiro da ação cultural. *Visão*, São Paulo, 21 fev. 1977, p. 52-56.

_____. Concurso Vitale chega à final. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1981. p. 2. Caderno B.

HORTA, Luis Paulo. A prata da casa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1985. Discos.

INM depois de Marlos Nobre, O. *O Estado*, Florianópolis, SC, 03 fev. 1980. Música.

INSTITUTO Nacional de Música em fase de estudos para criação. *Diário de Brasília*, Brasília, 18 jun. 1974.

LOPES, Osvil. Coluna de Osvil Lopes. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 30 jul. 1979. Som-imagem.

MALTA, Márcia Helena; DIAS, Maurício. MEC / Segundo escalão: quem sai e quem fica? *Istoé*, São Paulo, 07 fev. 1979, p. 36-38.

MARLOS Nobre contra a fusão da Orquestra Sinfônica Nacional. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1974.

MINISTÉRIO estuda criação do Serviço Nacional de Música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1974.

MIRANDA, Ronaldo. A música brasileira em documentação fonográfica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1980, p. 2. Caderno B.

_____. Música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1978, Caderno B. p. 2.

_____. Piano e violão no concurso da Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1979. Caderno B, p. 2.

_____. Violino e piano no novo concurso Vitale. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1980, Caderno B. p. 2.

MORAES, J. Jota de. A música clássica brasileira e as obras do acaso. *Istoé*, São Paulo, 07 dez. 1977, p. 61-62.

_____. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 jun. 1982. Divirta-se.

_____. Um bom documento da Funarte, apesar das falhas. *Jornal da tarde*, São Paulo, 08 abr. 1981. Música Clássica.

_____. Um bom projeto da Funarte, mas que deve melhorar. *Jornal da tarde*, São Paulo, 24 jun. 1982. Divirta-se.

MÚSICA erudita. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1980. De camarote.

NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. Uma intérprete do violão: Adolfina Raitzin de Távora. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 out. 1950. Música.

ORQUESTRAS: nossa música precisa de urgente planejamento. *Visão*, São Paulo, 28 jun. 1976, p. 93-97.

PARAISO, Bruno. Turíbio Santos, violonista (na França). *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 set. 1971. Anexo, p.2-3.

PROJETO para fusão irrita maestro que não foi consultado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 mai. 1974.

SCHILLER, Beatriz. Oboés, trompas e fagotes: tão supérfluos quanto uísque e perfumes. Até quando. *Jornal do Brasil*, *Rio de Janeiro*, 11 de ago. 1978. Caderno B.

SÉRGIO e Odair: dois violões consagrados no planetário. *O globo*, Rio de Janeiro, 10 mai. 1978.

SILVA, Luceni Caetano da. Geraldo Parente. *A união*, Pernambuco, 05 de junho de 2008. Disponível em:
<http://www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option=com_content&task=view&id=16448&Itemid=35>. Acesso em: 08/07/2010.

SOLUÇÃO para nossas orquestras, Uma. *Visão*, São Paulo, 23 mai. 1977, p. 82-84.

SUÍÇO baiano, O. *Veja*, São Paulo, 25 abr. 1973, p.76-77.

SWANN, Carlos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1982. Zona Franca.

TUPY, Dulce. Dissonâncias e queixas da música contemporânea. *Istoé*, São Paulo, 02 nov. 1977, p. 61-62.

TURÍBIO Santos: A vida entre as cordas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1973.

VIOLÃO: Das serestas boêmias aos concertos. *Visão*, São Paulo, 08 nov. 1976, p. 120-123.

WYLER, Vivian. Roberto Parreira: diretor da Funarte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1979. Caderno B, p. 5.

Encartes, Contracapa e livretos de gravações

DUARTE, John Willian. Contracapa de *Marcelo Kayath*, guitar. Hyperion A66203, 1986.

ESCOBAR, Aylton. Encarte de *Música nova do Brasil: Sérgio Assad, violão*. Funarte MMB 81.022, 1980.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Contracapa de *Festival Villa-Lobos, 1980: II Concurso internacional de violão, música brasileira*. MEC/SEAC/Funarte/MVL, 1981.

HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz. Contracapa de *Musique brésilienne: Turíbio Santos, violão*. Erato STU 70913, 1976. col. Florilège de la guitare, v. 20.

KAPLAN, José Alberto. Livreto de *Obras para piano de José Alberto Kaplan*. PROCULT, 2004.

LLERENA, Marcus. Livreto de *Première: Marcus Llerena, violão*. Velas 22-C004, 1994.

MELO, James. Encarte de *Divagações poéticas: Ricardo Simões, violão*. Paulus, 1996.

MIGNONE, Francisco. Contracapa de *Barbosa Lima interpreta 12 Estudos para violão de Francisco Mignone*. Philips 6598 312, 1978.

MIRANDA, Ronaldo. Encarte de *III Bienal de música brasileira contemporânea*. Funarte MMB 84.043, 1984. v. 4.

QUADRIO, Mauricio. Contracapa de *Yanomani: Marlos Nobre*. EMI-Odeon 063422921, 1982.

SILVA, Flávio. Encarte de *Ruth Serrão, piano*. Funarte MMB 84.036, 1984.

VIEIRA, Amaral. Contracapa de *Composições*, v. 1. RCA SPS 5203, 1984.

Gravações

EDELTON GLOEDEN. Introdução, Ponteio e Toccatina (6 min 05s). Lina Pires de Campos [compositora]. In: *Universo sonoro*. São Paulo: Régia Música, p1998. 1 CD.

JERZY MILEWSKI; ALDEIDA SCWEITZER. *Música nova do Brasil: duo de violino e piano*. Rio de Janeiro: Funarte, p1981. 1 LP MMB 81.023.

MARCUS LLERENA. Estudos para o terceiro mundo (15 min). Márcio Côrtes [compositor] _____. In: *Toque solo*. Joinville, SC: Nikita, p2008. 1 CD 115.002.

_____. Verdades (9 min). Márcio Côrtes [compositor] _____. In: *Première*. Rio de Janeiro: Velas, p1994. 1 CD 22-C004.

NORBERTO MACEDO. Bambuí: prelúdio nº 12 (8 min 40s). Norberto Macedo [compositor] _____. In: *Portinari 90 anos, coração brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara Studios, p1993. 1 CD.

RICARDO SIMÕES. *Divagações poéticas* (9 min 18s). Amaral Vieira [compositor] In: _____. *Divagações poéticas*. São Paulo: Paulus, p1996. 1 CD 003010.

ROLAND DYENS. Suíte quadrada (8 min 30s). Nestor de Hollanda Cavalcanti [compositor] In: *Festival Villa-Lobos, 1980: II Concurso internacional de violão, música brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/Funarte/MVL, p1981. 1 LP 026.

RUTH SERRÃO. *Ruth Serrão, piano*. Rio de Janeiro: Funarte, p1984. 1 LP MMB 84.036.

SÉRGIO ASSAD. *Música nova do Brasil: Sérgio Assad, violão*. Rio de Janeiro: Funarte, p1980. 1 LP MMB 81.022.

_____. *Sérgio Assad, violão*. São Paulo: Atração/Funarte/Itaú Cultural, p1998. 1 CD Acervo Funarte da Música Brasileira, v. 16. ATR 32011.

SÔNIA MARIA VIEIRA. In tensa ad tensa: sonata nº 4 (11 min 45s). David Korenchandler. [compositor] In: *III Bienal de música brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, p1984. v. 4 1 LP MMB 84.043.

Partituras

BARTOLONI, Giacomo. *Ditirambo* (1. Momentos e 2. Final / a Paulo Porto Alegre / “obra vencedora do III Concurso nacional de composição Isaias Sávio do XIº Seminário internacional de violão, promovido pela Faculdade de Música Palestrina de 1979 realizado em Porto Alegre). São Paulo: Ricordi, 1979. 1 partitura (7 p.) RB 0307 violão.

BAUER, Guilherme. *Dirg* (revisão: Sonia Maria Vieira) (3º prêmio, *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão MEC/Funarte/INM*, outubro de 1978). São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 1 partitura (14p.) 20.548-c piano.

CAMERON, Pedro. *Perspectivas* (2º lugar no *Concurso internacional de composição para violão*, 1975/1976). Frankfurt: Zimmermann, 1976. 1 partitura (11p.) violão ZM 1976.

_____. *Repentes* (classificada em 1º lugar, *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão MEC-Funarte-INM*, 1978): 1. Vivo, 2. Calmo, 3. Galante, 4. Presto, 5. Com humor, 6. Ondulando, 7. Triste, 8. Scherzando e 9. Como um lamento. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 9 partituras (14p.) 251-violão.

_____. *Trilogia* (1. ...e o circo chegou, 2. Enquanto tu dormes, lá fora chove e 3. De quarta a quinta) (2º lugar no *I Concurso nacional de composição – prêmio Isaías Sávio*, 1977). São Paulo: Ricordi Brasileira, 1979. 1 partitura (9p.) RB 0626 violão

CAMPOS, Lina Pires de. *Introdução, Ponteio e Toccatina*. São Paulo: autógrafo, 1978. 1 partitura (6p.) violão.

_____. *Ponteio e Toccatina* (menção honrosa, *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão MEC-Funarte-INM*, 1978). São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 2 partituras (7p.) 250-violão.

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. *Suíte quadrada* (1. Samba simétrico, 30/09/78, 2. Modinha tonal, 25/09/78, 3. Valsa quebrada, 30/09/1978, e 4. Choro enigmático, 19/09/78; “para Mônica ex-Nuffer / Minha fofinha”). Rio de Janeiro: autógrafo, 1978. 4 partituras (5p.) violão.

_____. *Suíte quadrada* (classificada em 2º lugar, *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão MEC-Funarte-INM*, 1978): 1. Samba simétrico, 2. Modinha tonal, 3. Valsa quebrada e 4. Choro enigmático (“obra dedicada a Luís Augusto Milanesi e minha Monika”). São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 4 partituras (10p.) 252-violão.

_____. *Estudos inegavelmente cromáticos* (“Ao meu senhor”), 1978. Rio de Janeiro: cópia digitalizada pelo autor, 2008. 23 partituras (26p.) violão.

CÔRTEZ, Márcio. *Verdades* (1. Harpa eólia, 2. Ciclo da espiral, 3. Interlúdio, 4. Ludus e 5. Olho eterno), 1978. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980. 5 partituras (7p.) 263-violão.

ESCOBAR, Aylton. *Prelúdio* (“Para Paulo Porto Alegre, um violonista”, 1963). São Paulo: Novas Metas, 1981. 1 partitura (3p.) 90009 violão.

FERNANDES, Maria Helena Rosas. *Ciclo* (1. Do sol, 2. Dos pássaros, 3. Da chuva, 4. Da lua, e 5. Das estrelas) (2º prêmio, *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* MEC-Funarte-INM, 1978), 1977. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 5 partituras (15p.) 20.547-c piano.

GNATTALI, Radamés. *Estudos* (para Turíbio Santos, Waltel Branco, Jodacil Damasceno, Nelson Piló, Sérgio Abreu, Geraldo Vespar, Antonio Carlos Barbosa Lima, Darcy Vilaverde, Eduardo Abreu e Aníbal Augusto Sardinha. Digitados por Laurindo Almeida. 1ª ed. Brazillianze Music, 1968) (1967). Heidelberg: Chanterelle, 1988. 10 partituras (23p.) 727 violão.

GUERRA-PEIXE, César. *Prelúdios* (1. Lua cheia, 2. Isocronia: em forma de estudo, para Geraldo Vespar; 3. Dança negra, para Sílvio Serpa Costa; 4. Canto do mar, para Waltel Branco; 5. Ponteado nordestino). Rio de Janeiro: Arthur Napoleão (únicos distribuidores: Fermata do Brasil), 1973. 5 partituras (13p.) AN - 2109 violão.

KAPLAN, José Alberto. *Suíte mirim* (1. Invenção, 2. Variações quase sérias, 3. Ponteio e 4. Toccatina) (1º prêmio, *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* MEC-Funarte-INM, 1978). São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 4 partituras (15p.) 20.542-c piano.

MACEDO, Norberto. *Bambuí* (ao casal Ary e Izabel Daltro). Rio de Janeiro: autógrafo, 1978. 1 partitura (8p.) violão.

MAHLE, Ernest. *Suíte* (1. Rapsódia, 2. Passacaglia, 3. Diálogo, 4. Moto Perpétuo, 5. Monólogo e 6. Ostinato). [São Paulo]: autógrafo, 14 de dezembro de 1975. 5 partituras (12p.) violão.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Estudo n° 1* (1ª versão: para solo de violão / 2ª versão: para violão e narrador / 3ª versão: para violão e narrador (texto codificado) / 4ª versão: só para narrador, com base no texto codificado / 1977). São Paulo: Novas Metas, 1981. 1 partitura (8p.) 92001.

VIEIRA, Amaral. *Divagações poéticas* (classificada em 3º lugar, *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* MEC-Funarte-INM, 1978) (“para os violonistas Maria Livia São Marcos e Edson Lopes”). São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 1 partitura (15p.) 253-violão.

VIVEKANANDA DE MEDEIROS, Delssuamy. *Suíte da epopéia brasileira: peças características* (1. Caravela, 2. Pindorama, 3. O mestiço, 4. Senzala, 5. A corte, 6. Independência, 7. Rosário e 8. Brasília). Pelotas, RS: Autógrafo, 1978. 8 partituras (29p.) violão.

WIDMER, Ernst. *Serenada* (1. Abordagem, 2. Agreste, 3. Lento, 4. Berimbau e 5. Reminiscência). [Salvador]: autógrafo, 197[8]. 5 partituras (10p.) violão.

Bibliografia citada

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Home Page*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=734&sid=296>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Home Page*. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/>>. Acesso em: 15 fev. 2010.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ANTUNES, Gilson. Apreciação: o recital de Edelton Gloeden. *Violão intercâmbio: a revista dirigida ao público de violão erudito*, São Paulo, n. 35, p. 11-12, mai.-jun. 1999.

APRO, Flávio. Formulações em torno dos elementos técnicos e expressivos da obra 'Que trata Espanha'. *Per Musi*, Revista Acadêmica de Música - Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, v. 8, p. 94-103, 2003.

ARINOS DE MELO FRANCO, Afonso. A legislação e a cultura. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, n. 28, jul.-ago.-set., 1976, p. 41-43.

ASSIS, Ana Cláudia de et al. Música e História: desafios da prática interdisciplinar. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 5-39.

AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento (1979). In: NOVAES, Aduino (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005. p. 87-93.

AZEVEDO, Cláudia. A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil. *Brasiliiana*, n. 5, p. 2-12, mai. 2000.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. São Paulo: Ediouro, 2006.

BORGES, João Pedro. O violão na obra de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 191-195.

BOTELHO, Isaura. *Romance da formação: Funarte e política cultural (1976-1990)*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos (1970). In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos, 20).

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, 1996.

_____. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.). *Escritos de educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 71-79.

BRAGA, Ney. Apresentação. *Cultura*. Brasília, ano 7, n. 27, out.-dez. 1977, p. 4.

BRASIL. Decreto nº 77.300, de 16 de Março de 1976. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-77300-16-marco-1976-425827-publicacao-1-pe.html>>. Acesso em: 12/10/2009.

_____. Emenda Constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc01-69.htm>. Acesso em: 12/10/2009.

_____. Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=123180>>. Acesso em: 12/10/2009.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Projeto Memória da Música Brasileira (Pro-Memus). Rio de Janeiro, 1979.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Editora Vitale. I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão. Cartaz. Rio de Janeiro, 1978.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Editora Vitale. II Concurso Vitale de composição musical duo: violino e piano. Cartaz. Rio de Janeiro, 1980.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Editora Vitale. I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão. Regulamento. Rio de Janeiro, 1978.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Editora Vitale. I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão. Programa do recital. Rio de Janeiro, 1979.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Editora Vitale. I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão. Processo nº 1.061/78-Funarte / Irmãos Vitale S.A. – Indústria e Comércio – RJ / Regulamento do I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão para o co-patrocínio da Funarte (encaminha). Protocolo 22-05-78. Rio de Janeiro, 1978.

BRASILIAN Macedo performer, composes. *Creative guitar international*. Texas (EUA), v. 5, n. 3, p. 32-33, 1978.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970* (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

CALABRE, Lia. A ação federal na cultura: o caso dos conselhos. *O público e o privado*, Fortaleza, n. 9, p. 49-65, jan.-jun. 2007.

CAMPOS, Ana Cristina Pinheiro. A cultura tem poder: uma reflexão sobre o processo de institucionalização do campo cultural brasileiro (séculos XIX, XX, XXI). 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília.

CASTRO, Celso; D'ARAUJO, Maria Celina (Orgs.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. *Home page*. Disponível em: <www.nestor dehollandacavalcanti.mus.br/indexp.htm>. Acesso em: 12 mai. 2009.

CIPRIANO, Luis Alberto Garcia. Quase uma suíte pós-moderna: Análise de 'Preludio' e 'Quase una Passacaglia', obras para violão solo de Gilberto Mendes. In: SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, II. 2008, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Embap, 2008. p. 90-108. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/03-luis_ciprino.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2009.

COELHO NETTO. José Teixeira (Org.). *Dicionário crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural oficial no Brasil. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984, p. 85-96.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo (1940-2000)*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. Prefácio (Campinas, 03 de julho de 1977). In: NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p. 7-8.

CRIVELLARO, Antonio Fioravante. Entrevista (Crivellaro conta toda a história do Seminário Internacional de Porto Alegre). *Violão intercâmbio: a revista dirigida ao público de violão erudito*. São Paulo, n. 23, mai.-jun. 1997, p. 6-9.

DANTAS, Natanael. A Funarte em atividade. *Cultura*. Brasília, ano 5, n. 21, abr.-dez., 1976, p. 126.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. A estratégia cultural do Governo e a operacionalidade da Política Nacional de Cultura. In: HERRERA, Felipe et al. *Novas frentes de promoção da cultura*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Departamento de Assuntos Culturais do MEC/Fundo Internacional de Promoção da Cultura, 1977. p. 41-59. (Série Informação e Comunicação).

_____. Cultura brasileira: suas raízes; suas características. *Cultura*. Brasília, ano 7, n. 27, p. 42-46, out.-dez. 1977.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: UFPR, 1994.

DUO Assad: unanimidade internacional. *Viva música – a revista dos clássicos*. Rio de Janeiro, n. 18, jul. 1996, p. 24-25.

EDSON LOPES. Wikipédia. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Edson_Lopes>. Acesso em: 28 mai. 2008.

EGG, André. Ritmata para violão de Edino Krieger. *Violão intercâmbio: a revista dirigida ao público de violão erudito*, São Paulo, n. 44, p. 20-21, nov.-dez. 2000.

ELLMERICH, Luis. A primeira audição das obras premiadas no 'I Concurso Brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão' leva numeroso público ao MASP. *Jornal da música: órgão dedicado à expansão da cultura musical no Brasil*. São Paulo, Ano 3, n. 16, p. 6-7, set.-out. 1979.

ENCICLOPÉDIA Nosso Século: Brasil. São Paulo: Abril Cultural/Círculo do Livro, 1985. 10 v.

ENGLER CURY, Cláudia. Políticas culturais no Brasil: subsídios para lembrar construções de brasilidade. 2002. Tese (doutorado) - Faculdade de Educação, Campinas, Unesp.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Folha de São Paulo/Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Paulo Affonso et al. *Compositores Brasileiros – Lina Pires de Campos: Catálogo de Obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores – Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977.

_____. *Compositores Brasileiros – Ernst Widmer: Catálogo de Obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores – Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977.

_____. *Compositores Brasileiros – Ernst Mahle: Catálogo de Obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores – Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977.

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.

_____. Homenagem a José Maria Neves: Sessão de abertura da ANPPOM (18 de agosto de 2003), p. 8-20. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-1.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2009.

GARCIA-PARPET, Marie-France. A gênese social do homo-economicus: a Argélia e a sociologia da economia em Pierre Bourdieu. *Revista Mana: estudos de antropologia social*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 333-357, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 13 mai. 2009.

GEISEL, Ernesto. Pronunciamento feito na primeira reunião ministerial. Brasília, 19 de março de 1974. Biblioteca da Presidência da República, p. 38-66. Disponível em: <<https://www2.gestao.presidencia.serpro.gov.br/area-presidencia/pasta.2008-10-08.1857594057/pasta.2008-10-08.9262201718/pasta.2008-12-17.5111792367/pasta.2009-06-19.4427340755/03.pdf>>. Acesso em: 07 mai. 2009.

IANNI, Octávio. O Estado e a organização da cultura. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 216-241, jul. 1978.

KHALLYHABBY, Tonyan. Encerramento do 'I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão'. *Jornal da música: órgão dedicado à expansão da cultura musical no Brasil*. São Paulo, Ano 2, n. 12, jan.-fev. 1979. p. 8.

KRIEGER, Edino. *Ritmata*. Disponível em: <http://www.gharecords.com/asp/shopping_2.asp?lang=fr&cd=126.049>. Acesso em: 12 mai. 2009.

LAHIRE, Bernard. Reprodução ou prolongamentos críticos? *Educação e Sociedade*, Campinas, n. 78, p. 37-55, abr. 2002.

LAPLANE, Adriana Friszman; DOBRANSZKY, Enid Abreu. Capital cultural: ensaios de análise inspirados nas idéias de P. Bourdieu. *Horizontes* (Bragança Paulista): revista semestral do Programa de Pós-Graduação *Scripto Sensu* em Educação da Universidade São Francisco, Bragança Paulista: Universidade de São Francisco, v. 20, p. 59-68, jan.-dez. 2002.

LIMA, João de Souza. *Moto perpétuo*. São Paulo: Ibrasa, 1982.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LOESBERG, Jonathan. Bourdieu e a sociologia da estética. *Política & Trabalho*. v. 16, p. 213-235, set. 2000. Disponível em:
<<http://www.geocities.com/ptreview/16-loesberg.html>>. Acesso em: 17/08/2010.

MAHLE, Ernest. *Catálogo*. Disponível em:
<<http://www.empem.org.br/catalogo.pdf>> Acesso em: 12 mai. 2008.

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977. 2 v.

MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/IBAC, 1994.

_____. *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

_____. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: INL, 1981.

MARQUES, Clóvis. A música por inteiro: o maestro Henrique Morelenbaum ama a música com a sabedoria da experiência. *Viva música: a revista dos clássicos*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 27, mai. 1997, p. 12-15.

MARUI, Ricardo. Perfil: Pedro Cameron. *Violão intercâmbio: a revista dirigida ao público de violão erudito*, São Paulo, n. 28, p. 4-5, mar.-abr. 1999.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Análise da peça ‘Caravela’ da ‘Suíte da epopéia brasileira’ de Delsuamy Vivekananda Medeiros. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n. 2, 2009, p. 65-93. Disponível em:
<<http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

_____. Considerações sobre o processo analítico na ‘Suíte da epopéia brasileira’ de Delsuamy Vivekananda Medeiros. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, XIX. 2009. Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, p. 714-718.

MICELI, Sérgio. O processo de 'construção institucional' na área cultural federal (Anos 70). In: _____. (Org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984, p. 53-83.

MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 67-102.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MÚSICOS DO BRASIL: uma enciclopédia instrumental. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

NETTO, José Paulo. *Ditadura e serviço social: uma análise do Serviço Social no Brasil pós-64*. São Paulo: Cortez, 1991.

NEVES, José Maria. Apoio e incentivo às atividades musicais no Brasil. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES, I. *Anais...* São Bernardo do Campo: IAP/UNESP, 1977. p. 18-20.

_____. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

_____. Os músicos e as instituições (27 de novembro de 1995). In: GURBENIKOFF, Carole (Org.). *Encontros/desencontros: encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de música brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/Unirio, 1996. p. 21-27.

NOBRE, Marlos (produção e apresentação). Programa: *Música Contemporânea – sons do século XX*. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 10/05/2003.

_____. *Home Page*. Disponível em: <<http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

_____. *Festival Villa-Lobos / novembro 1980 / 21º ano de ausência (1959-1980) / MEC - SEAC - Museu Villa-Lobos*. Catálogo. Rio de Janeiro, 1980. 84p.

_____. *Lorenzo Fernandez: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Livraria Francisco Alves, 1950.

OLIVEN, Ruben George. A relação Estado e Cultura no Brasil: cortes ou continuidade? In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984, p. 41-52.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985). 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARREIRA, Roberto. Estado e cultura: fomento versus paternalismo. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984, p. 223-240.

PICCHI, Achille. *Currículo*. Disponível em:
<http://www.interartemusica.com.br/artista_lista.php?id=1>. Acesso em: 09 abr. 2010.

PORTO, Patrícia Pereira; SOUZA, Márcio de. Violonistas. In: NOGUEIRA, Isabel (Org.). *História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005. p. 271-283.

PRADA, Terezinha Rodrigues Soares. 2006. A utopia no horizonte da música nova. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo.

RADAMÉS GNATTALI. Catálogo Digital Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 2005. 1 CD-ROM.

RODRIGUES, Fernando Augusto. Verdades: uma linguagem contemporânea. In: SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, I. 2007. Curitiba. *Anais...* Curitiba: Embap, 2007. p. 1-14. Disponível em:
<<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/fernando.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. 'Momentos nº 1' (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste. *Per Musi*, Revista Acadêmica de Música - Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, v. 7, 2003, p. 37-51.

SANTOS, Turíbio. *Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1975.

SAPIRO, Gisèle. Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês. Trad. Sérgio Miceli. *Tempo social*, Revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 93-105, jun. 2004.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SCHMIDT, Yves Rudner. Um nacionalista de hoje. *Notícias em pianoforte: Pianofatura Paulista S/A [Fritz Dobbert Pianos]*. São Paulo, n. 16, dez. 1978, p. 2.

SILVA, Deonísio da. *A vida íntima das palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. São Paulo: Arx, 2002.

TEIXEIRA NETO, Moacyr Garcia. *Música contemporânea brasileira para violão*. Vitória: Gráfica e Editora A1, 2000.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-56, fev. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 30 mai. 2010.

ULHÔA, Marta Tupinambá; FERNANDES, José Nunes (org.). *Normas para apresentação de dissertações e teses em música*. Rio de Janeiro: Unirio/CLA/PPGM-Capes, 2008.

ULLOA PEÑARANDA, Mário Enrique. *Recursos técnicos, sonoridades e grafias do violão para compositores não violonistas*. 2001. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.

VALLE, Gerson. *Jorge Antunes: uma trajetória de arte e política*. Brasília: Editora Sistrum, 2003.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2001.

VETROMILLA, Clayton. *Introdução à obra para violão solo de Guerra-Peixe; incluindo gravação integral e edição crítica da 'Suíte'*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

WACQUANT, Loïc. O legado sociológico de Pierre Bourdieu: duas dimensões e uma nota pessoal. *Revista de sociologia e política*. Curitiba, n. 19, p. 95-110, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 22 mai. 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 129-191.

_____. Longe da harmonia desejada. *Veja*, São Paulo, 07 jul. 1975, p. 55-59.

_____. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez (1979). In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70 – Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, SenacRio, 2005, p. 25-37.

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Textos do Brasil*, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, v. 12, p. 78-85, 2006.

ANEXOS

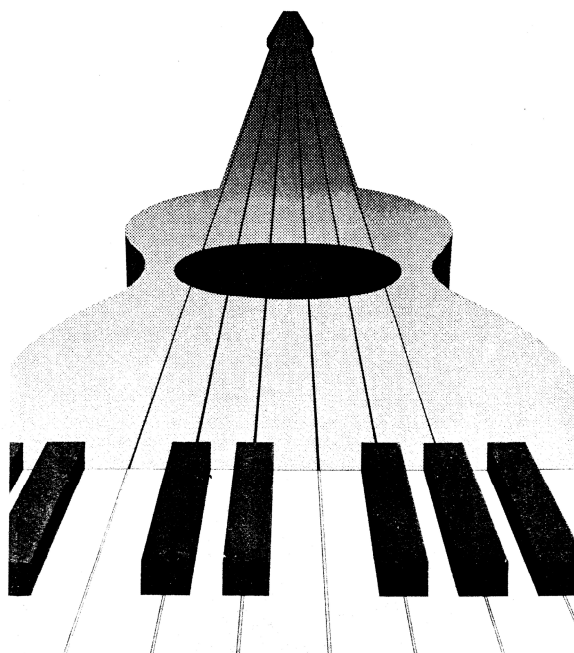
1. Cópia do folheto contendo o *Regulamento do I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* (Capa e conteúdo)
2. Cópia do conteúdo do *Programa* do recital de julgamento das obras pré-selecionadas no *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*
3. Relação de músicas inscritas no *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*

Anexo 1

Cópia do folheto contendo o *Regulamento do I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* (Capa e conteúdo)

(RJ 671)
1.º Concurso Brasileiro
de Composição de Música
Erudita para Piano
ou Violão

Patrocínio:
MEC - FUNARTE
INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA
EDITORA VITALE
Realização:
EDITORA VITALE



REGULAMENTO

1 — OBJETIVO

A EDITORA VITALE, com o apoio do MEC-FUNARTE — Instituto Nacional de Música, visando incentivar a criação de composições eruditas brasileiras, assim como imprimirlas graficamente para que possam melhor ser divulgadas, institui o presente concurso. As composições concorrentes serão para piano ou violão.

2 — INSCRIÇÕES

2.1. As inscrições serão feitas pessoalmente ou por carta imprerivelmente até o dia 7 de novembro de 1978, nos seguintes endereços:

SAO PAULO

RUA FRANÇA PINTO, 42 — VILA MARIANA
CEP 04016 — ☎ 71-1136
a/c Sr. THOMAZ VERNA ou Caixa Postal 380

RIO DE JANEIRO

AV. ALMIRANTE BARROSO, 2 — 2.º ANDAR
CEP 20031 — ☎ 222-3382
a/c Sr. MARIO VALENTINI
ou Caixa Postal 3286-ZC-00

2.2. No ato da inscrição os participantes deverão apresentar os seguintes requisitos:

- ficha de inscrição preenchida;
- 3 cópias da partitura assinadas com o pseudônimo;
- envelope lacrado contendo cópia de documento de identidade, «currículum vitae», 2 fotos 5 x 8 e comentário da obra. O envelope deve trazer no verso o pseudônimo do concorrente.

2.3. Os participantes não residentes em São Paulo ou Rio de Janeiro poderão solicitar por carta, fichas de inscrição nos endereços especificados em 2.1.

2.4. Na entrega da relação do item 2.2, os participantes receberão um comprovante de inscrição, pessoalmente ou por carta.

3 — PARTICIPANTES

3.1. Poderão participar do Concurso, brasileiros natos ou naturalizados, sem limite de idade.

3.2. Cada participante poderá concorrer com apenas uma composição para cada instrumento (piano e violão).

4 — COMPOSIÇÕES

4.1. As partituras deverão ser para piano ou violão solo, excluída qualquer associação com outro instrumento ou fita magnética.

4.2. A obra deverá ser inédita, não ter sido executada em público, rádio ou televisão, não estar impressa editada, nem gravada comercialmente, até o dia em que forem divulgados os resultados do concurso e proclamados os nomes dos premiados.

4.3. A obra deverá ter tempo de duração mínimo de oito e máximo de quinze minutos.

5 — CRITÉRIO DE SELEÇÃO

5.1. De todas as partituras inscritas, a COMISSÃO JULGADORA DE SELEÇÃO, constituída na forma prevista no item 6.1 classificará previamente para cada instrumento, as obras merecedoras de participação da etapa final.

5.2. Os autores das obras classificadas à etapa final serão avisados da data da apresentação final por telegrama dirigido aos respectivos pseudônimos.

6 — JULGAMENTO

6.1. Os co-patrocinadores formarão uma COMISSÃO JULGADORA DE SELEÇÃO composta por três membros de alto conceito no meio artístico-musical sendo presidido por um membro escolhido entre eles.

6.2. Na cidade do Rio de Janeiro, no AUDITÓRIO FUNARTE, em data a ser divulgada, haverá uma apresentação pública das obras, na qual intérpretes de reconhecida competência do meio musical brasileiro, executarão as composições finalistas.

6.3. Nessa apresentação pública, prevista para a primeira quinzena do mês de dezembro, a COMISSÃO JULGADORA DE PREMIAÇÃO, composta por cinco membros de alto renome artístico, proclamará os vencedores, sendo nesta ocasião abertos os envelopes lacrados, contendo a identificação dos premiados.

6.4. As decisões das COMISSÕES JULGADORAS serão irrecorríveis.

6.5. A condição de participante do Concurso é incompatível com a de membro de qualquer das COMISSÕES JULGADORAS.

7 — PRÊMIOS

7.1. Os 3 primeiros classificados em cada instrumento receberão diplomas e os prêmios seguintes:

PIANO:

- 1º lugar — Cr\$ 25.000,00 — (prêmio FUNARTE)
- 2º lugar — Cr\$ 15.000,00 — (prêmio VITALE)
- 3º lugar — Cr\$ 10.000,00 — (prêmio VITALE)

VIOLÃO:

- 1º lugar — Cr\$ 25.000,00 — (prêmio FUNARTE)
- 2º lugar — Cr\$ 15.000,00 — (prêmio VITALE)
- 3º lugar — Cr\$ 10.000,00 — (prêmio VITALE)

7.2. A critério da COMISSÃO JULGADORA, poderão ser atribuídos certificados de MENÇÃO HONROSA a outras composições.

7.3. A título excepcional e com justificativa, poderá ser concedido qualquer dos prêmios.

8 — EDIÇÕES GRÁFICAS DAS COMPOSIÇÕES VENCEDORAS

8.1. A EDITORA VITALE se compromete a editar e lançar comercialmente as 3 primeiras composições classificadas de cada instrumento.

8.2. A critério da EDITORA VITALE, outras composições classificadas poderão também ser editadas graficamente.

9 — DISPOSIÇÕES GERAIS

9.1. As partituras não premiadas, e os envelopes lacrados ficarão a disposição de seus autores, que deverão solicitar a sua devolução até 60 dias após a proclamação dos vencedores, pessoalmente ou por carta, nos endereços especificados no item 2.1, contra a apresentação ou devolução do comprovante de inscrição.

9.2. Os casos não previstos neste regulamento, serão resolvidos pela COMISSÃO JULGADORA DE SELEÇÃO deste Concurso.

Anexo 2

Cópia do conteúdo do *Programa* do recital de julgamento das obras pré-selecionadas no *I*

Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão

O 1º CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO PARA PIANO E VIOLÃO, organizado pelo Instituto Nacional de Música - FUNARTE e Editora Vitale, visa estimular a criação musical brasileira através da premiação e da divulgação das obras vencedoras, as quais serão posteriormente editadas. O curso constou de duas etapas: uma seleção prévia entre as obras inscritas e agora o julgamento final com a execução pública e premiação das finalistas.

INTERPRETES

Maria Luiza Corkei - Carioca, vencedora do Concurso de Jovens Recitalistas do INM-FUNARTE, fez em 1978 uma tournée de 10 concertos por todo o Brasil. É considerada um dos talentos mais promissores da jovem geração de pianistas brasileiros.

Nelson Neves - Paraense, destacou-se recentemente entre os novíssimos talentos brasileiros do piano. Também participante da Rede Jovem do INM, apresentou-se recentemente com amplo sucesso como solista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Duo Sergio - Odair Assad - Este duo de violonistas acaba de ser selecionado para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Jovens Intérpretes da UNESCO, a realizar-se em outubro próximo na Tchecoslováquia. Dois virtuosos do violão, são individualmente afirmação autêntica de artistas e músicos amadurecidos.

Dias 12 e 13 de fevereiro
Sala Funarte: Rua Araújo Porto Alegre, 80 - Centro
Entrada Franca

P R O G R A M A

Categoria PIANO

Suite Mirim - pseudônimo Sulmterim
Vértice - pseudônimo Caramuru
Dirig - pseudônimo Eme
Ciclo - pseudônimo Maria Helena
Olé Lioné - pseudônimo Maceluan
Suite nº 1 - pseudônimo Jean François
Tocata - pseudônimo Janjão
In-Tensa-ad Tensa - pseudônimo Alan Kuyra

Pianistas: Maria Luiza Corkei

Nelson Neves

Dia 12 de fevereiro às 18:30 horas

Categoria VIOLÃO

Serenata - pseudônimo Caramuru
Clélus - pseudônimo José Homero
3 peças - pseudônimo Tico-Tico
Sistema, Informação, Evolução - pseudônimo Norberto Wiener
Suite Quadrada - pseudônimo Janjão de Baixo
Verdades - pseudônimo Cachinho
Divagações Poéticas - pseudônimo Igor
Introdução, Ponteio e Tocatina - pseudônimo Fernata
Regentes - pseudônimo Mandu - Guarú

Violonistas: Sergio Assad/Odair Assad

Dia 13 de fevereiro às 21:00 horas

Iluminação: Marcos Estrela

Anexo 3

Relação de músicas inscritas no *I Concurso brasileiro de composição de música erudita*
para piano ou violão

Inscritos na categoria piano no Concurso INM-Vitale

<i>Inscrição</i>	<i>Título</i>	<i>Pseudônimo</i>
1001	<i>Modinha (Allemande)</i>	Guido Felix
1003	<i>Adágio em sol menor</i>	Amnérie
1004	<i>Sonata em ré maior</i>	Rabino Rajá
1005	<i>Tema com variações</i>	Sabiá
1006	<i>Sonho de um místico</i>	Seno
1007	<i>Conflito</i>	Macuxi
1008	<i>Sonatina</i>	Contraponto Florido
1009	<i>Sonhos</i>	Florita
1010	<i>Choro nº 2, opus 2</i>	Alta
1011	<i>Vértice</i>	Caramuru
1013	<i>Sonata popular nº 2, opus 16</i>	Goodal Readyme
1015	<i>Giga</i>	J. Barrochs
1016	<i>Suíte contemporânea nº 1</i>	Igor Macabheus
1017	<i>Um poema em nove variações</i>	Davi Barjubal
1020	<i>Opus nº 25</i>	Negrão
1022	<i>Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste</i>	Madrigal
1024	<i>Letícia</i>	Galinha Seca
1027	<i>Sonatina em fá maior</i>	Moçapira
1028	<i>Variações em um dia de chuva</i>	Tino
1030	<i>Corrupião</i>	Alpideo Nonine
1036	<i>Retratos</i>	Leonardo
1037	<i>Impressões da juventude</i>	Kruschka
1038	<i>Ciclo dos orixás</i>	Zulima
1039	<i>Nozani-ná</i>	Pena Branca
1040	<i>Redundatiae I</i>	Urias
1041	<i>Suíte I: nel mezzo del camin di nostra vita</i>	Van Bee
1042	<i>Ponteio</i>	Mandacaru
1045	<i>Suíte mirim</i>	Suitemirim
1046	<i>Estudo nº 48</i>	Viola de Ouro
1047	<i>Fantasia</i>	A Vaca Pintalgada
1048	<i>Ponteio-fantasia</i>	Canário da Terra
1049	<i>Partita</i>	Itapoá
1051	<i>Concierto em estilo italiano</i>	Jô
1053	<i>1ª Suíte encantada</i>	J. A. y Mello
1054	<i>Fantasia sobre motivos brasileiros</i>	Walquiria
1057	<i>Minisonata nº 1</i>	Ipê
1058	<i>Rapsódia</i>	Janete
1059	<i>Suíte nº 1</i>	Jean François
1062	<i>Olé, Lione</i>	Marceluan
2001	<i>Ciclo</i>	Maria Helena
2002	<i>Crepúsculo</i>	J. Filho
2004	<i>Sonata romântica</i>	Polimnia
2005	<i>Imagens, opus 11</i>	Thalis Bruno
2007	<i>Colagem</i>	Costa/Carolina
2008	<i>Tema e variações</i>	Nem
2009	<i>Suíte moderna</i>	Gralha
2010	<i>O peregrino</i>	Orfeu
2011	<i>Dança omolokê</i>	Ilê de Apongô
2014	<i>Suíte miniatura: estampas de Debret</i>	Anônimo Diletante
2015	<i>Tupaué: lenda da tempestade</i>	Wenny Vieni
2016	<i>Metáboles</i>	Miguel Mateus
2019	<i>Ponteio e Scherzo</i>	Henrique Larbac
2020	<i>Ballet: momentos de felicidade refletidos na agonia e vice-versa</i>	Alexandre Venera
2021	<i>Tocata</i>	Janjão
2023	<i>Amnestia</i>	M. Péricles
2024	<i>In tensa ad tensa</i>	Ahan Kuyra

2025	<i>Suíte Nova Friburgo</i>	Tucano
2026	<i>Estudo</i>	Boris Rodrigues
2027	<i>Sadness, opus 7, nº 1</i>	Wolfgang
2028	<i>Sonatina</i>	Josef
2030	<i>Lá sol La</i>	Frederic Jacomeeli
2034	<i>Significados e significantes</i>	Sue
2036	<i>Dirg</i>	EME
2037	<i>Sonata em lá maior</i>	Cecília
2039	<i>Alternância</i>	Tramandaí
2041	<i>Prelúdio nº 5</i>	Regina
2044	<i>Ao que virá</i>	Itapiranga
2046	<i>Lendas e poesias</i>	Tocantins

Inscritos na categoria violão no Concurso INM-Vitale.

<i>Inscrição</i>	<i>Título</i>	<i>Pseudônimo</i>
1002	<i>Romance em Sol</i>	Al Du
1012	<i>Serenada</i>	Caramuru
1014	<i>Fátimas</i>	Lula
1018	<i>Ciclos</i>	José Homero
1019	<i>Opus nº 35</i>	Negrão
1021	<i>Triptico</i>	Canário
1023	<i>Prelúdio nº 3</i>	Oliveiralito
1025	<i>Três peças</i>	Tico-tico
1026	<i>Amales</i>	Paulo Viotto
1029	<i>Angu</i>	Tino
1032	<i>Divagações poéticas para violão</i>	Igor
1033	<i>A emoção de uma brisa</i>	Joãozinho
1034	<i>Introdução, Ponteio e Toccatina</i>	Fermata
1035	<i>Repentes</i>	Mandu-guaru
1043	<i>Enigma</i>	João Amoroso
1044	<i>Esbarrando</i>	Samara Guimarães
1050	<i>Suíte</i>	Itapoã
1052	<i>Águas paradas</i>	Cris
1055	<i>Suíte da epopéia brasileira</i>	Ymaus
1056	<i>Prelúdio nº 3</i>	Kiko
1060	<i>Farol</i>	José Por do Sol
1061	<i>Sistema, Informação e Evolução</i>	Norberto Wiener
2003	<i>Arredores da Barra da Tijuca</i>	Luizi
2006	<i>Convergência</i>	Cambará
2012	<i>Suíte quadrada</i>	Janjão de Baixo
2013	<i>Cravo: estudo para concerto</i>	Estrela Guia
2017	<i>Cuíca</i>	Ygor de Mattos
2018	<i>Suíte tibagí</i>	Sebastião Thiago
2022	<i>Reflexões</i>	M. Castro
2029	<i>Variações e final sobre um tema infantil</i>	Bartolomeu Guimarães
2031	<i>Prelúdio nº 5</i>	Aarão Ratelli
2032	<i>Momentos</i>	Vita
2033	<i>Bambuí</i>	Norberto Macedo
2035	<i>Batismo nas águas</i>	Secila Sacue
2038	<i>Verdades</i>	Cachinho
2040	<i>Síntese II</i>	Irapoan
2042	<i>Jesus vem</i>	A Divina Kurtiça
2043	<i>Suíte</i>	Pablo de Castro
2045	<i>Poema amazônico</i>	Penêra